

Marta Branco Guerreiro

**A ARTE FORA DA HISTÓRIA. EXPOSIÇÕES DA
COLECÇÃO DO MUSEU DO CHIADO 1994-2009**

Dissertação de Mestrado em Museologia

FEVEREIRO 2010

Nota: lombada (nome, título, ano)
- encadernação térmica -



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, de de

*Para a minha avó Clotilde
e para o meu filho Manuel*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a disponibilidade dos profissionais do Museu do Chiado que me ajudaram na reconstituição das exposições e me facultaram a documentação necessária para esta dissertação, nomeadamente ao Dr. Pedro Lapa, Dra. Catarina Moura e Dra.

Adelaide Ginga.

Agradeço ao Ivo Braz pela troca de ideias e por ter acompanhado este trabalho ao longo de dois anos.

A ARTE FORA DA HISTÓRIA. EXPOSIÇÕES DA COLECÇÃO DO MUSEU DO CHIADO 1994-2009

Marta Branco Guerreiro

PALAVRAS-CHAVE: Museu do Chiado, museus de arte contemporânea, exposições ahistóricas, curadoria, arte portuguesa contemporânea, programação.

RESUMO: Os museus de arte contemporânea apresentam-se actualmente como instituições centrais, não só no pensamento e legitimação da arte dos nossos dias, mas também na reflexão sobre o modo de ver a arte e a forma como a história da arte parece necessitar de novos instrumentos para alargar as leituras e cruzamentos entre as produções artísticas de diversas épocas. Perante novos modos de expor, que passaram a deixar de lado a unilinearidade, a cronologia, ou mesmo a divisão estilística, o museu posicionou-se na linha da frente juntamente com teóricos da história da arte que pretendem revolucionar a mesma, como é o caso de Didi-Huberman, Hans Belting ou Norman Bryson. Partindo destas problemáticas, analisaremos neste trabalho o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, incidindo principalmente nos últimos 15 anos, em que esteve sob a direcção de Pedro Lapa.

Perante a falta de espaço do museu, que dificulta a existência de várias mostras em simultâneo, o equilíbrio entre a exposição permanente da colecção e as exposições temporárias foi-se quebrando, levando a que a primeira deixasse mesmo de estar patente ao público, passando a dar lugar a mostras temporárias de artistas e movimentos internacionais ou portugueses que ocupavam todo o espaço do museu. A colecção passou assim a estar apenas temporariamente acessível e as exposições que a mostravam começaram a obedecer a uma lógica ahistórica, onde diversos conceitos davam origem a núcleos em que se confrontavam obras de diversas décadas. A presente dissertação pretende analisar algumas destas exposições, percebendo de que forma se cruzam com a história da arte e como criam novas leituras para as obras.

KEYWORDS: Museu do Chiado, contemporary art museums, ahistorical exhibitions, curatorship, portuguese contemporary art, programs.

ABSTRACT: Museums of contemporary art present themselves as central institutions, not only in nowadays thought and legitimacy of art, but also in the discussion on how art is seen and how art history seems to need new tools to expand the readings and the crossing between artistic productions of different periods. In presence of new ways of display, which began to drop the unilinearly, the chronology, or even the stylish division, the museum has positioned itself at the forefront, along with theorists of art history who want to revolutionize it, as it is the case of Didi-Huberman, Hans Belting or Norman Bryson. Concerning to these issues, the Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea will be analyzed in this study, focusing mainly in the last 15 years, which was headed by Pedro Lapa.

Due to the lack of space, which obstructs the existence of several shows simultaneously, the balance between the permanent exhibition of the collection and the temporary exhibitions has been broken. Now, the collection is only temporarily available and the displays that have exhibited it seem to obey to an ahistorical logic. This dissertation will analyze some of these exhibitions, by understanding how they intersect with the history of art and how they create new readings about the works.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. HISTÓRIA DA ARTE E MUSEUS: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA ...	6
I. 1. História da arte e anacronismo de imagens	6
I. 2. A história da arte e os museus	10
I. 3. Museus de arte contemporânea	18
I. 4. Curadores e historiadores de arte	22
I. 5. O Museu do Chiado e a arte em Portugal	25
II. CONFLITOS E NEGOCIAÇÕES: AS COLECÇÕES DO MUSEU E A PROGRAMAÇÃO	29
II. 1. A missão do Museu	30
II. 2. A importância da exposição	31
II. 3. Da reabertura do Museu a 1997	32
II. 4. A partir de 1998: novas linhas de programação. Entre a continuidade e a ruptura	36
II. 5. Os públicos e as críticas	41
III. “USAR COM PRECAUÇÃO”: O ESPAÇO DA ARTE NA EXPOSIÇÃO	45
III. 1. Três exposições da coleção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea	48
III. 2. Coreografar o espaço: o visitante como <i>flanêur</i>?	52
III. 3. A Arte fora da História	65
III. 4. Excepções: Amadeo, Rodrigo, Helena Almeida	83
III. 5. Para além da imagem: os textos da arte	87
III. 5. Autonomia da obra de arte na exposição	100
IV. MODOS DE VER: O COMISSÁRIO, OS VISITANTES E A CRÍTICA	105
IV. 1. O comissário	108
IV. 2. Os visitantes	112
IV. 3. A crítica	120
V. FROM THE PERSPECTIVE OF MY MIND’S EYE: AS EXPOSIÇÕES AHISTÓRICAS	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156

BIBLIOGRAFIA	164
---------------------------	-----

APÊNDICES

Apêndice A – Exposições do Museu do Chiado por ordem cronológica de 1994 a 2009.....	175
Apêndice B – Gráficos.....	180
Apêndice C – Edições do Museu do Chiado.....	182
Apêndice D – Exposição <i>Diferença e Conflito, o século XX nas colecções do Museu do Chiado</i> (2002). Distribuição dos núcleos e obras expostas.....	184
Apêndice E – Exposição <i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i> (2004). Distribuição dos núcleos e obras expostas.....	198
Apêndice F – Exposição <i>Outras ficções</i> (2008) Distribuição dos núcleos e obras expostas.....	204
Apêndice G - Tabela com a localização de diversas obras em exposição.....	
Apêndice H – <i>Aparelho Metafísico de Meditação, Seixos Pintados e Ouve-me</i> : localização das obras nos núcleos.....	
Apêndice I – Relatórios das observações de visitantes	213
Apêndice K – Entrevista ao director do Museu do Chiado, Pedro Lapa.....	239

ANEXOS

Anexo A – Museu do Chiado: vocação e missão.....	258
Anexo B – Planta da montagem inicial do museu em 1994.....	260
Anexo D - Material de divulgação das exposições <i>Anos 60 Momentos Transformadores e Colecção Centre Pompidou no Museu do Chiado</i>	263

INTRODUÇÃO

O Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea tem tido, desde a sua fundação em 1911, uma história atribulada que coincide com as distintas direcções que estiveram à sua frente mas também com alguma insuficiência por parte das tutelas, que nem sempre entenderam o que deveria ser a função de um museu deste cariz. O edifício que o alberga – parte do que foi o Convento de São Francisco - desde sempre se revelou insuficiente e a desastrosa condição física em que se encontrava no ano de 1987 levou mesmo ao seu encerramento, facto só alterado pela tragédia do incêndio do Chiado que, neste caso se mostrou proveitosa, dando lugar a uma renovação do – sempre e ainda diminuto – espaço pelo arquitecto francês Jean Michel Wilmotte. As duas direcções que, desde 1994, estiveram à frente do Museu mostraram, também elas, ter perspectivas diferentes sobre o que deverá ser a função primordial do mesmo. Numa cidade e num país em que a arte contemporânea tem cada vez mais lugares onde é dada a conhecer ao público, que posicionamento deverá ter a uma das únicas (a par da colecção de Serralves, embora aqui com uma gestão público-privada) instituições com responsabilidade estatal ligadas a esta área? Como conciliar os diferentes interesses de uma colecção que mostra a produção de mais um século e meio de arte com a necessidade de programar exposições retrospectivas de artistas nacionais ou internacionais, mostras que se debrucem sobre determinados períodos e mesmo outros olhares sobre a colecção?

Estas perguntas não têm uma resposta fácil nem imediata e a última (e agora cessante) direcção do Museu, encabeçada por Pedro Lapa, tem levado a cabo uma política de programação extremamente polémica, principalmente por não ter encontrado lugar – no espaço e no tempo - para a exposição permanente da colecção, impedindo que na cidade haja acesso algum à arte do século XIX. O Museu do Chiado tornou-se assim um local de exposições temporárias que variam entre a apresentação de artistas portugueses, artistas internacionais e núcleos da colecção. Não se pretende aqui defender ou legitimar a programação ultimamente levada a cabo, mas sim perceber, por um lado, qual a genealogia deste “modo de fazer” exposições, de apresentar a obra de arte ao público, no que podemos chamar de curadoria de arte contemporânea e, por outro, de que forma é que estas exposições podem contribuir para uma renovada visão

da arte portuguesa e mesmo da teoria da arte. Consideramos que a exposição é sempre a proposta de uma ideia (mesmo que ainda em teste), embora isso possa ou não ser claro ao visitante. Neste sentido, ela pode ser vista como “prática” do historiador ou do teórico da arte, funcionando de maneira semelhante ao “campo de trabalho” do antropólogo. A “prática” deste modo de fazer exposições tem-se vindo a alterar desde a altura em que a própria arte contemporânea reivindicou para si outros campos que não o do museu. Paradoxalmente, o próprio museu acaba por integrar esta arte, posicionando-se como um museu aberto, defendido por Szeemann nos anos setenta. Mais tarde foi Hubert Damisch que teorizou sobre o papel da exposição no interior da instituição museológica, posicionando-a como um “campo de teste” ou de experiência.

Interessa perceber de que forma um Museu Nacional de Arte Contemporânea apresenta esta mesma arte ao seu público. Se a exposição pode funcionar como “*medium*” da obra, no sentido comunicacional do termo, que leituras da arte portuguesa são apresentadas no museu, nos textos e catálogos de exposição, mas também nos discursos menos implícitos, como a constituição de núcleos, as obras escolhidas e a forma como podem ser “lidas” na apresentação conjunta? De que forma as mudanças institucionais e profissionais no campo da arte influenciam o funcionamento e características de um museu nacional? Que papel tem a história da arte na exposição? Como podem as novas maneiras de apresentar a arte influenciar a forma como se faz história da arte? Ou serão as recentes teorizações sobre a disciplina da história da arte, em nomes como Didi-Huberman ou Hans Belting que influenciam as exposições e mesmo o modo de funcionamento dos museus?

As relações arte / museu / história da arte são complexas e exigem um estudo interrelacional entre várias instituições e eventos. Mesmo entidades exteriores ao museu – como feiras de arte ou meras galerias comerciais – influenciam o que se passa dentro da instituição museológica. A nossa pesquisa, contudo, centrar-se-à no período correspondente à direcção de Pedro Lapa e, mais precisamente, nas exposições temporárias da colecção do Museu.

Não podemos negar que a evolução no funcionamento dos museus reflecte a percepção que eles têm da própria colecção: depois de terem definido a sua primeira função como “guardiães” da colecção, eles trabalham activamente por a valorizar, o que

supõe dá-la a conhecer; conseqüentemente os museus devem desenvolver consideravelmente o trabalho de pesquisa sobre os objectos da sua colecção.

Pretende-se entender o papel do Museu do Chiado no panorama artístico nacional, nomeadamente através da análise da sua programação nos últimos dez anos e nas ideias que são transmitidas através das exposições. De que forma os discursos historiográficos nacionais são ou não veiculados pelo MNAC? Como é que uma certa “acronologia” defendida teoricamente por Didi-Huberman pode influenciar o modo de fazer exposições ou de “ler” a arte? Que outro tipo de enquadramento pode ser dado aos objectos fora do contexto histórico e da unilinearidade de uma cronologia? O que ganha a arte com isto? O objecto artístico sai reforçado?

O estudo do museu de arte contemporânea é impossível de fazer sem olhar para as práticas artísticas actuais e sem conhecer a historiografia de arte mais recente. O sistema de arte precisa do museu porque é ele que funciona como instância discursiva indispensável para determinar os critérios de distinção entre o que é ou não arte. A análise das exposições permite identificar os discursos subjacentes não só em relação à mesma mas também ao objecto exposto, neste caso a arte contemporânea. Os objectos coleccionados podem adquirir um significado suplementar que depende da sua exposição. A maneira como um museu selecciona, mas também como apresenta os objectos escolhidos, influencia o significado que lhe dá o visitante, assim como o valor que lhes acrescenta. Não pretendemos aqui a análise da exposição por si mesma mas de toda a teoria, mais ou menos explícita, que leva a dispor a arte desta forma tentando perceber que história da arte é que o museu fabrica.

Numa primeira parte do trabalho sintetizamos e analisamos as diferentes posturas e estudos na relação da história da arte com o museu. O anacronismo das imagens defendido mais recentemente por Didi-Huberman – na esteira dos escritos de Aby Warburg – serve de mote ao nosso estudo. Os museus de arte contemporânea têm no entanto especificidades que os diferem das restantes instituições museológicas: o facto de o objecto ser produzido na actualidade, muitas vezes directamente para o museu, leva a que o seu poder legitimador seja ainda maior. Também as instituições envolvidas na arte contemporânea têm o seu papel nas alterações operadas no interior do museu, a existência de curadores independentes a operar em galerias, feiras de arte e bienais criou campos alternativos em que a experiência se começou a afastar da que

normalmente era operada nos museus, criando um outro olhar sobre os objectos expostos.

A programação de um museu é, em primeira instância, o que nos permite avaliar quais as suas prioridades. O espaço que é dado à mostra da colecção e as exposições temporárias programadas permitem-nos fazer um raio X do posicionamento da instituição relativamente à área da qual se encarrega. Por outro lado, a forma como o público e a crítica reagem a estes factores é também um dado importante para a avaliação do impacto da mesma na cidade e país em que está inserida. Toda a programação deve corresponder à missão do Museu. Neste contexto, analisaremos as diversas correntes programáticas adoptadas nos últimos dez anos e a forma como se distanciam das adoptadas pela anterior direcção.

Sendo uma leitura sobre uma temática, as exposições devem sempre ser vistas de forma crítica e com especial cuidado, por isso inserimos na terceira parte da presente dissertação a expressão “Usar com precaução”. Adoptando como objecto de estudo três das exposições da colecção - uma vez que são elas as que melhor permitem avaliar a postura do museu relativamente à arte portuguesa – pretende-se pensar de que forma o espaço das obras (ou seja o espaço que a obra ocupa, o seu posicionamento, as obras que estão ao seu lado, a importância que ocupa na totalidade da exposição) nos leva a tirar conclusões nem sempre óbvias acerca do discurso adoptado.

A forma como cada um se apropria do espaço e do discurso expositivo é também objecto de análise. Interessa perceber de que maneira a perspectiva adoptada pelo comissário pode ou não passar para os visitantes e para os críticos da área. Para melhor apurar estes dados procedeu-se à observação de visitantes na última das exposições estudadas, *Outras Ficções*.

Finalmente, na última parte, analisaremos que exposições deram origem a esta tipologia de montagem e quais as suas implicações no modo de funcionamento dos museus de arte contemporânea: terá sido a ahistoricidade um caminho inevitável?

*

As considerações que aqui reunimos só foram possíveis com a disponibilidade prestada pela equipa do Museu do Chiado/MNAC – a quem desde já agradecemos - e pelo acesso a materiais de divulgação e fotografias das exposições passadas (todas elas assinaladas com os devidos direitos de reprodução). No entanto, não podemos deixar de apontar algumas falhas no registo documental das exposições, o que só foi possível de ultrapassar recorrendo ao comissário das mesmas, Dr. Pedro Lapa.

I. HISTÓRIA DA ARTE E MUSEUS: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA

« Devant une image – si récent, si contemporaine soit-elle – le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si n'est pas de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde. »

Didi-Huberman, *Devant le Temps*, 2000, p.10

Neste trabalho pretendemos perceber de que forma a teoria da história da arte e a historiografia influenciam o modo como os museus mostram as suas obras e também como é que o museu põe em prática, exercita e experimenta as diversas leituras que as imagens podem ter. Neste âmbito, podemos considerar diversos factores que determinam a maneira como as exposições aparecem aos olhos do público: a forma como a história da arte se vê a si mesma e as críticas que são feitas no interior da própria disciplina, a maneira como museus e história da arte se relacionam e no caso da presente dissertação, a especificidade dos museus de arte contemporânea, tendo em conta o objecto de que tratam, assim como as fronteiras entre os diversos profissionais envolvidos – curadores ou comissários de exposição e historiadores de arte.

I. 1. História da arte e anacronismo de imagens

As “formas” que a História da Arte pode assumir são muitas: não existe apenas uma forma de olhar os objectos e de fazer a sua análise. Não tratando aqui todas as teorias, nem pretendendo fazer uma arqueologia da disciplina, abordaremos os aspectos que poderão ir ao encontro da ideia de “ahistoricidade”¹ presente nas exposições que tratámos.

¹ Utilizamos a expressão adoptada por Debora J. Meijers, no artigo “The Museum and the “ahistorical” exhibition”, no qual escreve: “*In spite of all their differences, these exhibitions have in common the fact that they abandon the traditional chronological arrangement. The aim is to reveal correspondences between works from what may be very distant periods and cultures. These affinities cut across*”

Algumas correntes da historiografia de arte mais recente têm levantado, no seu próprio interior, problemáticas que parecem querer que se revejam os métodos em torno do qual a arte tem sido estudada. O conceito de anacronia é visto por alguns autores como uma necessidade no interior da crítica à história da arte, uma vez que as imagens a partir das quais o historiador de arte opera, contêm em si mesmas essa anacronia, ou seja, posicionam-se fora e para além do tempo. A imagem parece assim emancipar-se da leitura histórica e sobredetermina-se para além do que Vasari propunha nas suas *Vitae*, ou da análise estilística proposta por Wölfflin. O tempo em que a imagem e a sua análise se reduzem a servir como documentos históricos parece ter acabado, o que não significa que tenhamos chegado a que muitos vaticinavam: o “fim da história”² e o “fim da arte”³.

Georges Kubler foi provavelmente um dos primeiros a criticar Wölfflin, argumentando que é necessário um alargamento da concepção de arte, de maneira a incluir uma gama muito mais ampla de artefactos humanos num espaço-tempo também mais alargado⁴ do que até então a história da arte tinha considerado:

“Let us suppose that the idea of art can be expanded to embrace the whole range of man-made things, including all tools and writing in addition to the useless, beautiful, and poetic things of the world. By this view the universe of man-made things simply coincides with the history of art. It then becomes an urgent requirement to devise better ways of considering everything man have made. This we may achieve sooner by proceeding from art than from use, for if we depart from use along, all useless things are overlooked, but if we take the desirableness of things as our point of departure, then useful objects are properly seen as things we value more or less dearly.” Georges Kubler, *The Shape of Things* (cit. in Harrison e Wood, 2003, p.751-752)

O retomar recente do pensamento de Aby Warburg é um dos sintomas que tem levado historiadores de arte e filósofos⁵ a aproximarem-se do conceito de anacronia, o

chronological boundaries as well as the conventional stylistic categories implemented in art history. The classical classification in terms of material is abandoned too, so that Einfühling (empathy) finally makes it possible to connect a fifteenth-century chair with a female portrait by Picasso and an installation by Joseph Beuys. This combination was part of the exhibition which Harald Szeemann designed at the Boymmans-van Beuningen Museum in Rotterdam in 1988, entitled A-Historische Klanken (“Ahistorical Sounds”).” (Meijers, 2006, p.8)

² Tal como preconizado por Francis Fukuyama em *O fim da história e o último homem* (1992).

³ Tal como propõe Arthur Danto, em *After the End of Art* (1997).

⁴ Kubler foi autor de diversos estudos sobre a arte pré-histórica e colonial da América Latina e sobre a arquitectura barroca em Espanha e Portugal.

⁵ Para além do trabalho do Warburg Institute, em Londres, no sentido de divulgação da obra do historiador, destacamos também os estudos de Ernest H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (1ª Londres: Ed. Warburg Institute, 1970) e de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, entre outros estudos do mesmo autor (Silva, 2003).

que “*pode interpretar-se também como o sintoma de um certo descontentamento entre a nova geração de historiadores de arte*” (Gombrich, 1992, p.9). Para essa recuperação contribuíram especialmente o projecto *Mnemosyne* e o conceito de *Nachleben*. Segundo o historiador de arte, a disciplina não se definia dentro de uma linha cronológica ou mesmo na evolução da análise estilístico-formal, mas através da anacronia que atravessa todos os modos históricos e estilos. Em *Mnemosyne*, último projecto de Warburg na Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura), 63 painéis agrupam cerca de 1000 fotografias, o que corresponde precisamente a essa vontade de pensar uma “história da arte sem imagens” (Silva, 2003, p.40). Já *Nachleben* é um conceito que pode ser traduzido como “sobrevivência”⁶ das imagens, reconhecendo-lhes longas durações, memórias e anacronismos. Ao colocar a anacronia como uma questão vital e complexa, Warburg faz da imagem um centro nevrálgico e da anacronia a condição essencial para o renascimento da história da arte. O seu método baseia-se na classificação de formas semelhantes encontradas simultaneamente em imagens provenientes de vários períodos e origens geográficas, o que significa que as diferenças sociais, culturais e históricas são ultrapassadas a favor de uma dimensão estética comum e subjacente.

Para além da teoria, o surgimento de técnicas geradoras de interacções temporais, como a fotografia, a montagem e a colagem, parecem ter contribuído para a mudança epistemológica levada a cabo no interior da História da Arte e de outras ciências humanas. A reprodução fotográfica permitiu a classificação, o arquivo e a justaposição de imagens, presentes tanto em *Mnemosyne* como no *Museu Imaginário* de Malraux. Também Deleuze foi sensível a este aspecto, introduzindo a noção de imagem-tempo na dupla referência à montagem e ao “movimento aberto” do cinema (Deleuze, 2006).

Mas não se tratará de um paradoxo falarmos simultaneamente em “história” e “anacronismo”? Poderá o “anacronismo” fazer perder a identidade da disciplina da história? É impossível referirmo-nos ao passado fora do presente em que vivemos, dos conhecimentos que nele adquirimos e dos contextos que nos rodeiam. Deste ponto de vista, escrever história, implicará sempre uma transversalidade de tempos, em que a leitura de um – o passado – será inevitavelmente influenciada por outro – o presente, tornando-se por isso anacrónica. Didi-Huberman, pensador essencial do conceito de

⁶ “Survivance”, tal como é traduzido para o francês por Didi-Huberman (2000).

anacronia, vê-o como um *pharmakon* que pode ser utilizado da melhor ou da pior forma: há um tipo de anacronismo contra o qual o historiador se deve proteger e um anacronismo “remédio” a ser usado com as devidas precauções e limitações na dosagem (Didi-Huberman, 2000, p.32). Se as imagens têm uma história, elas são algo mais para além dela, apresentando uma vida (uma “sobrevivência”) que lhes é própria e a que Didi- Huberman chama de “sintoma”⁷.

O que Didi-Huberman pretende fazer é uma arqueologia da história da arte⁸ e, embora reconheça que tanto Kubler⁹ como Focillon¹⁰ se aperceberam das dúvidas em relação à sua própria disciplina, aponta fundamentalmente culpas a Panofsky, por ter encerrado o pensamento de Warburg (a abertura em relação à leitura de imagens) no método iconológico. Para ele, foi principalmente a iconologia que permitiu uma clausura (“*closure*”) do visível no legível, levando a história da arte a não duvidar da sua capacidade de traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Este “conhecimento específico”¹¹ da história da arte acaba por impor também uma forma de discurso específica que limita as possibilidades de interpretação do objecto. Ultrapassando a iconologia de Panofsky, há que reconhecer a necessidade de anacronismo que será a única forma de exprimir a complexidade das imagens e reconhecer os diferentes tempos que nela trabalham. Encontramo-nos então com a inevitabilidade do anacronismo, uma vez que se torna impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao presente.

Outras teorias têm influenciado o desenvolvimento da história da arte. É o caso de Norman Bryson (1994) e da sua proposta para uma história das imagens, que parte da acusação de que a história da arte sofre de inércia institucional¹². Afastando-se do campo limitado das obras de arte, a história das imagens pretende focar-se no

⁷ “[...] un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension – dans la histoire .» (Didi-Huberman, 2000 :25).

⁸ “To effect a critique, to propose an alternative, isn’t necessary to engage in an archaeology of the kind that Lacan undertook with Freud, Foucault with Binswanger, Deleuze with Bergson, and Derrida with Husserl?” (Didi-Huberman, 1990, p. xx)

⁹ Georges Kubler, na obra *As Formas do Tempo*, “se déploient sur le registre toujours dialectisé de l’orientation et du réseau surdéterminé, du « courant » et de la « résistance » aux changements, des « séries prolongées » et des « séries arrêtes », errantes, intermittentes ou simultanées. » (Didi-Huberman, 2000, p.26)

¹⁰ No último capítulo de *A Vida das Formas* “avait déjà opposé le flux de l’histoire ai contretemps de l’événement – l’événement compris comme une « brusquerie efficace ». C’est toute la question du déterminisme historique que Focillon, dans ces belles pages, finissait par vouer aux « fissures » et aux « désaccords ». (Didi-Huberman, 2000, p.26)

¹¹ No original “connaissance spécifique” (Didi-Huberman, 2005, p.3)

¹² “The academy is visibly changing.. Other humanities have not suffered as much as the history of art from institutional inertia.” (Bryson, 1994, p.xv)

significado cultural das obras mais do que no seu valor estético, para um melhor entendimento da sua importância no contexto histórico em que foram produzidas, assim como o seu potencial significado no contexto da nossa própria situação histórica. A transformação da história da arte numa história das imagens poderá ser vista como uma consequência dos desenvolvimentos teóricos e metodológicos que afectaram outras disciplinas e outras metodologias. O autor resume de seguinte forma a importância da história das imagens:

“The importance of the shift from the history of art to the history of images cannot be overestimated. On the one hand, it means that art historians can no longer rely on a naturalized conception of aesthetic value to establish the parameters of their discipline. Once it is recognized that there is nothing intrinsic about such value, that it depends on what a culture brings to the work rather than on what the cultures finds in it, then it becomes necessary to find other means for defining what is a part of art history and what is not.” (Bryson, 1994, p. xvi)

Hal Foster (1996), opondo-se ao conceito de “história das imagens”¹³, propõe uma aproximação à antropologia e à etnografia. Uma das vantagens que o modelo etnológico traria é a sua horizontalidade (move-se de sítio para sítio). Os estudos antropológicos e prática pós-modernista têm reclamado para si um campo de trabalho mais expansivo, por isso a antropologia é contextual e muitas vezes um valor automático para os artistas e críticos contemporâneos. Para além disso a interdisciplinaridade e a autocrítica propostas por este modelo são bastante atractivas (Foster, 1996, p. 105)

Hans Belting defende que as mudanças no significado da arte tiveram repercussões no discurso da História da Arte fazendo com que possamos ver o fim de uma tradição cuja familiaridade se tornou, na época do modernismo, canónica. A arte contemporânea saiu da moldura que a história da arte tinha construído para ela:

“The art discussion has since become the playground of both art critics and artists, making it clear that the traditional narrative of art history was pursuing a different purpose. Style and history were in fact issues of early twentieth-century

¹³ *“The challenge to elitist hierarchies and traditional canons is important, but the transformation of art history into image history is also problematic. In its suspicion of art, it is not reflexive about its own omnibus category, the image. So, too, its dismissal of aesthetic autonomy as retrograde, and its embrace of popular forms as progressive is automatic. More important, this transformation may not complicate historical accounts so much as default on them.”* (Foster, 1996, p.104)

art, which the discipline unconsciously or intentionally keeps alive. The periodization suggested by the phrase “the late cult of modernism” moves outside art-historical or art-chronological periodization and reflects my view that our perception of art and the path of art history are colored by our own cultural experiences.” (Belting, 2003, p.ix)

I. 2. A história da arte e os museus

Paralelamente ao pensamento da história sobre si mesma é necessário reflectir sobre o museu na sua relação com ela e com os objectos que coleciona. No museu, prática e teoria são chamadas a trabalhar em conjunto permitindo a constituição de um pensamento da teoria da prática. A reflexão sobre a instituição museológica torna-se assim indispensável à própria forma como a disciplina da história da arte se reconfigura, embora possamos falar de avanços e recuos contínuos, sendo difícil determinar quem segue à frente e quem influencia o quê. Neste sentido podemos aflorar as diferenças entre o tipo de investigação feita nas universidades e a que é feita nos museus, sendo que esta última terá um fim prático - que será a exposição - embora seja na universidade que os estudos sobre os museus são realizados.

No museu a visão tradicional da arte e a nova visão da história das imagens encontram-se de forma dialéctica, trazendo novas reflexões que a esfera intelectual pode não chegar a solucionar (Bernier, 2002, p.152). O significado do objecto artístico é modificado pelo próprio museu, conforme as opções que toma em relação a ele: se o expõe ou deixa nas reservas e de que forma o expõe. A exposição constitui a linguagem do museu, a maneira como se expressa em relação à colecção e seus objectos e, em última instância, com a disciplina fundadora (história, antropologia, história da arte, etc.).

Através da exposição, o espectador construiu uma relação totalmente nova com o objecto, então transformado em obra de arte. Os museus, como bem viu Malraux (2000, p.11-12), “*contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmos os retratos. [...] Até ao século XIX, todas as obras de arte eram imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte*” Estas transformações deram-se porque o museu despoja e liberta os objectos da sua primeira função, dando-lhes um significado ou uma “razão de ser” estética: “*não recolhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objecto de veneração, de*

semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando dessa diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses.” (Malraux, op. cit. , p.12). Isolando os objectos do seu contexto original e elevando-os à categoria de obra de arte, o museu encarrega-se de fornecer um outro contexto que crie uma nova significação dos mesmos. Ao longo dos tempos a forma como este “contexto” foi sendo mostrado modificou-se em função, também, da maneira como a história da arte se foi redesenhando. Será, por isso, um erro acreditar que, no museu, os objectos são estáticos e se encontram isentos das transformações epistemológicas que se operam no exterior. Por essa razão vale a pena aflorar as diversas teorias que, no interior das universidades, têm cruzado história da arte e museologia.

O trabalho de Douglas Crimp, *On the Museum Ruins* (2000), tem um valor inaugural neste campo. O autor demonstrou que a coerência dos museus é frágil e foi um dos primeiros a considerar de forma sistemática as transformações do museu na sua relação com a arte contemporânea. As suas propostas são inspiradas nas teorias de Foucault sobre as instituições médicas e penitenciárias:

“Perhaps we are indeed experiencing one of those transformations in the epistemological field that Foucault describes. But is not, of course, only the organization of knowledge that is [...] transformed at certain moments in history. New institutions of power as well as new discourses arise; indeed the two are interdependent. Foucault has analyzed the modern institutions of confinement – the asylum, the clinic and the prison – and their respective discursive formations – madness, illness and criminality. There is no other institution of confinement ripe for analysis in Foucault’s terms – the museum – and another discipline – art history.” (Crimp, 1993, p. 48)

Ao recuperar a visão de Eugenio Donato acerca do romance de Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* - em que dois homens levam o final da sua vida numa ânsia de acumulação de conhecimentos em disciplinas tão diversas como a agricultura, a geologia, a medicina, a história – Crimp, aproveita para se juntar a Donato (que vê no romance o emblema do museu) na sua visão do museu como um conjunto de objectos cuja reunião e exposição apenas é possível porque eles constituem a “ficção” de um universo coerente, graças à crença acrítica nas noções de ordem e classificação¹⁴. Neste

¹⁴ *“The set of objects the Museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe. The fiction is that a repeated metonymic displacement of fragment for*

contexto, é a ficção que torna possível o museu ou, mais do que isso, o museu é ele próprio uma ficção, o que acaba por ir ao encontro do que Didi-Huberman, anos mais tarde, diz sobre a história, referindo-se ao historiador como o “ficcioneiro”¹⁵.

Crimp estende também as suas críticas a André Malraux, no sentido em que o seu *Museu Imaginário* é uma continuação da fé na ordem e classificação dada no e pelo museu, exagerando os pressupostos da “história da arte como disciplina humanística”, expressão que vai buscar a Panofsky. No supermuseu de Malraux a fotografia homogeneiza as obras de arte: todas elas podem ser alvo dessa outra “leitura” feita através das lentes da câmara fotográfica: um pormenor pode ser aumentado, ganhando uma relevância que de outra maneira não teria. Através da fotografia os objectos de museu podem ser reduzidos de uma vasta heterogeneidade a uma única e perfeita similitude. A noção de estilo é também vista por Malraux como tendo uma função de homogeneização e classificação das obras nos museus de arte¹⁶.

O trabalho de Crimp foi mais tarde retomado por Preziosi, também no sentido de que a história da arte se organiza como uma sequência de diapositivos (facto a que não está imune a análise do livro de Malraux, onde as reproduções de obras são utilizadas para reorganizar o discurso da história da arte). Para Preziosi (2006), as obras de arte participam numa rede articulada de relações materiais complementares que em parte se intersectam com os elementos evidentes da prática da história da arte, disciplina que existiu em paralelo com outra instituição cujo assunto principal são também as obras de arte: o museu. Os museus de arte funcionam, por isso, de maneira similar à da história da arte¹⁷.

totality, object to label, series of objects to series of labels, can still produce a representation which is somehow adequate to a nonlinguistic universe. Such a fiction is a result of an uncritical belief in the notion that ordering and classifying, that is to say, the spatial juxtaposition of fragments, can produce a representational understanding of the world. Should the fiction disappear, there is nothing left on the Museum but “bric-a-brac”, a heap of meaningless and valueless fragments of objects which are incapable of substituting themselves either metonymically for the original objects or metaphorically for their representations.” (Eugenio Donato, “The Museum’s Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard e Pecuchet*” in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1979, p. 24 cit in Crimp, 2000, p.53)

¹⁵ “The historian is, in every sense of the word, only the ficator, which is to say the modeler, the artisan, the author, the inventor of whatever past he offers us.” (Didi-huberman, 2005, p.2)

¹⁶ “Nothing conveys more vividly and compellingly the notion of a destiny shaping human ends than do the great styles, whose evolutions and transformations seem like long scars that Fate has left, in passing, on the face of the earth.” (Malraux, *The Voices of Silence* (1978) cit in CRIMP, 2000, p.55)

¹⁷ “[...] I have joined together art history and museology. It is my intention to speak of both, jointly and in tandem, for as I hope will become clear, they have been historically inextricable as well as co-implicative as modes of modern knowledge production: the ghosts in each other’s machinery.” (Preziosi, 2003, p.8)

De forma geral, a museologia da arte tem estado dedicada em juntar uma série de objectos e imagens que evocam determinado tempo, lugar, personalidade, mentalidade, grupos, nações, etc. O museu, para além de ser um repositório de evidência para a imensa variedade de expressões artísticas humanas, funciona também, no mundo moderno, como um palco para o desenvolvimento e evolução histórica e estética – isto é como uma simulação da mudança histórica e transformação através da obra de arte:

“[...] the museum of art has had distinctly dramaturgical functions in modern life, circulating individuals through spaces articulated and punctuated by sequential arrangements of historical relics. Objects and images are choreographed together with the (motile) bodies of beholders. “Museological space is thereby correlative to art historical space and its anamorphic stagecraft.” (Preziosi, 2006, p. 43)

Para o autor existem dois paradigmas da organização do espaço museológico comuns em museus de arte: a decoração de um dado espaço de forma a simular o ambiente do período onde o objecto ou conjunto de objectos tenham sido primeiramente produzidos, mostrados ou usados. Outro que envolve a delimitação do espaço de acordo com períodos temporais, estilos, escolas de arte ou artistas. Este modelo museológico é correlativo ao espaço arquivístico da prática da história da arte no sentido em que baseia a importância dos trabalhos num eixo diacrónico e a obra de arte é mostrada como uma das várias soluções que se ligam a algum problema estético ou iconográfico. A pertinência do trabalho artístico é apresentada num contexto de evolução de uma tradição, estilo, escola, género ou problema.

Para Preziosi o museu funciona de uma forma que não é totalmente diferente da demonstração científica, onde o uso da evidência – tabelas, listas, diagramas e outros suportes de “apoio” ao objecto exposto – constrói e legitima a “verdade” que se pretende:

“[...] conclusions regarding origins, descent, influence, affiliation, progress, historical direction, or the make-up of the mentalities and morals of an age or place. In this regard, museological and art historical practice may be seen as correlative: the object’s position in the archival and mnemonic system

acquires its cogency in response to (more or less) explicit questions: What time is this place?

Art history and museums of art consequently establish certain conditions of reading objects and images in such a way as to foreground the rhetorical economies of metaphorical and metonymic relationships. Both situate their users (operators) in anamorphic positions from which the “history” of art may be seen as unfolding, almost magically, before their eyes.” (Preziosi, 2006, p.46)

No seu ponto de vista, tanto a história da arte como a museologia lidam com figuras alegóricas¹⁸ e expressam uma certa vontade para uma totalidade simbólica e que continuamente se apresentam como incompletas e imperfeitas. A hipótese de Preziosi é que a história da arte opera como uma anamorfose arquivística orientada pelo olhar panóptico, cujo desejo é tornar lisível a grande enciclopédia do mundo. Este tipo de leitura prolonga o sentido de uma História de Arte contrária ao que Didi-Huberman propõe para a disciplina mas, ao ver no museu uma extensão da primeira poderá ter de reconhecer que transformações epistemológicas de que esta for alvo irão afectar a forma como o museu se posiciona.

A figura estilística da metonímia foi utilizada por estes autores - Donato, Crimp ou Preziosi – como uma forma de ver o museu como um fragmento pelo qual se toma a totalidade. “Museu” vai para além do que o significado semântico da palavra indica. Esta ficção é o resultado de uma crença de que a noção de classificar ou ordenar uma justaposição de fragmentos que podem produzir um entendimento representativo do mundo. Podemos olhar para estas leituras à luz da que inicialmente foi feita por Foucault, vendo o museu como uma heterotopia: um lugar que representa todos os outros e onde os tempos se acumulam indefinidamente, um lugar de acumulação que pretende estabelecer uma espécie de arquivo universal, um lugar que representa todos os tempos mas que se encontra ele próprio fora do tempo. Também aqui poderemos ver as semelhanças entre o museu e a História da arte: ela também pretende representar o todo através de fragmentos.

Stephen Bann é um dos autores que põe em questão a organização oficial da história da arte, geralmente reconhecida como a ordem natural do museu, como uma distribuição de obras segundo períodos e escolas. Profundamente crítico da maneira

¹⁸ Expressão que vai buscar a Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London:NBL, 1977), p.186 cit in Preziosi (2006)

como é feita a história da arte actualmente¹⁹, defende uma viragem na mesma, ao encontro da Nova História da Arte, numa vertente que a aproxima do conhecimento e da crítica.

“In a real sense, the dividend of the “New Art History” is that it enables us to see how the focus and direction of the study of art might be transformed: for example, by giving connoisseurship, with its emphasis on the direct scrutiny of the work as object; or by giving criticism, with its self reflexive sense of the poetic possibilities of language, the privilege over positivism, which views language as transparent to meaning, and unproblematically instrumental.” (Bann, 1990, p. 223)

O autor defende que há um retorno à forma de exposição dos gabinetes de curiosidade o que é exemplificado em exposições de objectos históricos e artefactos, mas ao mesmo tempo está presente na concepção e apresentação de algumas obras de arte que são feitas no momento presente e mesmo nos museus de arte moderna:

“The Museum of Modern Art, in its original form and until quite recently, simply enshrined the pantheon of great modern artists and their works in due, historical succession. Only in the last decade of the twentieth century, and with mixed results, has it become tempting to subvert this triumphalist chronology in favour of a more punctual, thematic, and often (it must be admitted) haphazard association of ideas.”(Bann, 1995, p.120)

Rosalind Krauss (1990) é profundamente crítica da forma como o museu valoriza o espaço, para viver a temporalidade, em detrimento da história. Simultaneamente, a autora vê com reticências a mudança na disciplina da história da arte, na sua relação com os “cultural studies”. Crítica da aproximação do museu ao mercado, por exemplo quando se põe a possibilidade das obras serem vendidas, o que vê como uma cedência ao mercantilismo: estes museus terão de corresponder a diversas características como ter uma colecção muito grande e imensos espaços físicos em que possam “vender” o produto (aproximação do museu a uma linguagem de marketing). “Alienar” a colecção não significa necessariamente vendê-la, mas permitir que as obras funcionem como valores no mercado de crédito. Alguns directores de museu²⁰ usam o minimalismo

¹⁹ “To speak for a moment in institutional terms, the dominant art history of our own day (...) has identified with history, repudiated connoisseurship, and ignored criticism.” (Bann, 1990, p.222-223)

²⁰ A autora refere-se especificamente a Tom Krens que liderou o projecto para transformar um complexo fabril num museu em Massachusetts e foi director do Guggenheim de 1988 a 2008.

como a razão estética que permitiu que isto acontecesse e passam a ver o museu de uma forma sincrónica:

“The discursive change he was imagining is, we might say, one that switches from diachrony to synchrony. The encyclopedic museum is intend to telling a story, by arraying before its visitor a particular version of the history of art. The synchronic museum – if we can call it that – would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically special, the model for which, in Krens’s own account, was, in fact Minimalism.” (Krauss, 1990, p.7)

Esta forma de ver o museu relaciona-se com as mudanças introduzidas pelo minimalismo, nomeadamente através da transformação operada no campo da relação obra/espectador, acentuando a necessidade de experiência na interacção do objecto com o espaço. A história é ultrapassada a favor da experiência. Esta revisão do minimalismo explora o que o movimento tinha como potencial, mas foi feita num particular momento da história (os anos 90), em consonância com as mudanças drásticas no campo dos museus e na forma como estão a ser reprogramados e reconceptualizados.

“Which brings us back to Minimalism and the way it is being used as the aesthetic rationale for the transformation I am describing. The industrialized museum as a need for the technologized subject, the subject in search not of affect but of intensities, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself: that hyperspace which a revisionist understanding of Minimalism will use it to unlock” (Krauss, 1990, p. 17)

Hans Belting (2003), autor que tem defendido a antropologia das imagens, refere que a história da arte é uma narrativa sobre o significado da arte histórica, como uma moldura que transforma o que enquadra numa pintura, também a história da arte promoveu a coesão da imagem: tudo o que cabe dentro da disciplina é arte e tem privilégio sobre o que está fora dela. O mesmo acontece com os museus que colecionam e mostram só arte que já entrou dentro do mundo da história da arte. Por isso, o autor afirma que a idade da história da arte como disciplina académica coincide com a idade do museu. No entanto, o paradigma parece actualmente ser outro, o que pode ser confirmado pelo surgimento de novos tipos de exposição que começam a afastar-se das leituras da história da arte:

“New exhibition types confirm the observation that the relationship between culture and art is shifting, providing another argument for the “end of art’s true history”. Until now it was taken for granted that art exhibitions were about art and served the experience of art history, in the sense of autonomous art; now more and more exhibitions are staging culture or history as art’s messages for a viewer of a museum rather than a reader of a book. The reason for organizing such exhibitions has less to do with art itself than with culture, whose visible performances requires art to be convincing.” (Belting, 2003, p.10)

A crítica de Belting não abona totalmente a favor dos museus, colocando-os mesmo ao lado das feiras de arte: *“Now, museums and art fairs can hardly be distinguished from each other: works seen at art fairs have already found their way into museums elsewhere.” (Belting, op. cit., p.11)*

À leitura pessimista de autores como Crimp e Krauss e às críticas de Belting, opõe-se a de Hubert Damisch que vê no museu a hipótese de reestruturação da história da arte:

“Iconoclaste, le scénario l’était en effet dans la mesure où il attentait à l’image convenue du musée aussi bien qu’au programme d’une histoire de l’art qui lui est redevable de l’essentiel de ses catégories et de sa taxinomie, pour leur opposer, de l’intérieur, un autre modèle de fonctionnement, et de l’institution, et des œuvres qu’elle abrite, voire – s’il est possible – un autre modèle d’histoire. » (Damisch, 2000, p.125)

Não devemos apenas ver no museu um instrumento de separação autoritária entre arte e não arte. Não é também altura para a negação da instituição, mas sim para a crença – ainda que utópica – da sua transformação num lugar de experimentação concebido para o novo mundo e aquilo que queremos que seja a sua "memória".

Ao expor um objecto, o museu põe em cena um jogo de trocas e de influências, mas também de tensões e conflitos. No seu projecto para a exposição *Moves*²¹, o autor propõe uma outra forma de jogo e de funcionamento do museu que deve partir da necessidade de um olhar oblíquo sobre o objecto e sobre a própria instituição. Segundo a sua proposta, *“le musée cesserait de fonctionner comme un lieu de célébration, de commémoration, de consécration, de légitimation, pour se muer le temps que durerait l’épreuve, en un lieu d’expérimentation, un terrain de jeu, un champ ouvert à toutes formes de manœuvres et d’opérations critiques » (Damisch, 2000, p. 23)*

²¹ Mostra que Damisch comissariou em 1998, no Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdão.

I. 3. Museus de arte contemporânea

Os museus de arte contemporânea têm, em relação à generalidade dos outros tipos de museus, algumas especificidades. Primeiro, a própria designação parece apresentar-se como uma figura paradoxal, uma vez que implica uma contradição de termos: se o museu pretende ser o lugar de uma memória específica, como se pode adaptar à exposição, no seu interior, da arte que se caracteriza pelo presente? No museu de arte contemporânea a relação com o objecto é forçosamente diferente: primeiro porque o objecto é criado no tempo presente, depois porque muitas vezes é criado para o museu, não chegando a ter existência fora dele. Nesse sentido a relação com a história vai ser também diferente: enquanto um museu de arte antiga faz uma (re)leitura ou construção da “história-história”, o museu de arte contemporânea não tem distância para fazer essa releitura: o que ele faz é propor uma narrativa para o tempo presente, narrativa essa que poderá ou não mais tarde integrar os discursos da História da Arte enquanto disciplina. O museu de arte contemporânea não precisa de ser “um confronto de metamorfoses” (Malraux, 2000, p.11) porque o objecto a que se dedica é já ele próprio esse confronto. Numa lógica circular em que a arte é legitimada pelo discurso e o discurso é legitimado na exposição, o museu tornou-se o lugar onde a instituição se repensa a si própria na relação com o público e a exposição o espaço onde o sistema de arte se legitima a si próprio: a arte contemporânea não pode existir sem o suporte destas práticas discursivas. À luz do que O’Doherty (1999) defende, o museu de arte contemporânea funciona como uma moldura, permitindo ao visitante que reconheça como tal as obras de arte que aí se encontram. Mas este enquadramento, esta moldura oferecida pelo museu também funciona como um fechamento sobre o objecto, delimitando-o e separando do espaço exterior.

Ao combinar na mesma instituição duas funções diferentes - uma em que o público toma conhecimento com os mais recentes trabalhos dos artistas e outra em que funciona, como um dispositivo de memória e conservatório - o museu passa a ter um papel na história presente dos objectos que expõe. Através das obras que escolhe ou não acolher e mostrar, o museu de arte contemporânea, apresentando-se como o destino último das produções artísticas do seu tempo, defende uma certa ideia de arte, tendo a última palavra sobre a inclusão ou não de um objecto na esfera artística. Torna-se, por

isso, a instância legitimadora por excelência das produções contemporâneas, pelo que podemos apontá-lo como um produtor, ainda que indirecto das mesmas. Se tem um papel na construção de narrativas históricas e apresentação de novas interpretações, das produções contemporâneas, o museu não só trás à luz trabalhos recentes de artistas vivos como também formata a prática artística actual. Por outro lado, apresenta-se como produtor directo, uma vez que muitas obras são directamente encomendadas para e por ele.

As mudanças que de foi alvo a arte contemporânea levaram a que o museu se reposicionasse de outra forma perante os artistas e o público. O Modernismo e a especificidade do *medium* implicaram uma mudança institucional, no sentido em que tanto a arte, como a história e o museu tinham as mesmas práticas, no discurso e na exposição de arte modernista (Foster, 1996, p. 199). O museu proporcionava a moldura perfeita para este tipo de produção e fazia com que as três partes envolvidas funcionassem de uma forma coerente, o que posteriormente deixou de ser possível.

Foucault tinha também visto a forma como o museu trabalhou na formatação da arte e ao mesmo tempo, como esta reagiu enquadrando-se nos parâmetros pretendidos:

“Déjeuner sur l’Herbe and Olympia were perhaps the first museum paintings in European art that were less a response to the achievement of Giorgione, Raphael and Velásquez than an acknowledgment (supported by this singular and obvious connection, using this legible reference to cloak this operation) of the new and substantial relationship of painting to itself, as a manifestation of the existence of museums and the particular reality and interdependence that paintings acquire in museums”²²

As contribuições de Marcel Duchamp no campo do *ready-made* testavam o poder do museu, transformando-o em algo próximo do laboratório. Nos anos 60 as produções críticas de alguns artistas conduziram a mudanças no espaço museológico, que foi levado a prescindir de uma apresentação tradicionalmente preconizada pela estrutura da história da arte. Artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke trabalharam no sentido de revelarem as condições de produção e de recepção da arte, o objectivo era fazer desaparecer o museu como um espaço reservado a uma elite.

²² Michel Foucault, “Fantasia of the Library” in *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca: Cornell University Press, 1977, p.22-93 (cit in Crimp, 2000, p.50)

Donald Judd, desiludido com a forma como os museus expunham a arte contemporânea, criou ele próprio um espaço – Chinati Foundation, Marfa, Texas – em que pode expor de forma mais extensiva as suas obras, defendendo a ideia de que um museu pode também ser um espaço de prolongada concentração e contemplação.

No entanto, não podemos ver a mudança no museu de um ponto de vista unidireccional, em que a obra de arte segue à frente e obriga o museu à mudança. Tudo se passa como num movimento circular onde museus e obras se influenciam um ao outro, numa relação de interdependência. O próprio museu, apercebendo-se da importância desta troca epistemológica com os artistas, começa a propor exposições cuja temática essencial é a troca entre ambos, sendo de destacar *The Museum as Muse*²³, que teve lugar em Nova Iorque, no Museum of Modern Art.

A forma como o museu apresenta as suas exposições pode ou não perpetuar o modo de ler a história como uma sequência de diapositivos. Serota, director da Tate Modern à altura da sua inauguração e responsável pela apresentação temática da sua colecção, na sua radiografia aos museus contemporâneos – *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art* –, apresenta três importantes desenvolvimentos associados à evolução da arte moderna neste século:

“[...] firstly, a change in the relationship between the work of art and the space in which is shown; secondly, the transfer by some artists of their place of work from the seclusion of the private studio to the public arena of the museum; and finally, an ever greater awareness by artists of the museum itself. Each of these factors has contributed to a shift in the balance of the relationship between artist and curator.” (Serota, 1996, p.20)

Para a apresentação da arte contemporânea, a noção de descontinuidade tornou-se indispensável, o que fez surgir novas necessidades quanto à organização do espaço. Embora possamos considerar que uma montagem histórica possa ser de mais fácil

²³ A exposição tinha como propósito examinar a maneira como os artistas vêem o museu e a maneira como este os influenciou. Glenn D. Lowry escreve na apresentação: “(...) this exhibition is about the rich, varied, and complex relationship that exists between artists and museums. It argues that during the twentieth century, if not before, the museum ceased to be simply a repository of objects and became, instead, an independent locus of artistic inspiration and activity. In this guise the museum is no longer the home of the muses nor a center of learning or spiritual discovery, but a muse itself.” (McShine, 1999, p.8)

leitura do ponto de vista do visitante, uma vez que legitima a presença do objecto no museu, no caso em que o referido objecto não tem passado histórico, a exposição e o discurso nela veiculado, não lhe podem conceder uma prioridade histórica. Resistindo à organização espacial, a apresentação da arte contemporânea apresenta-se sob a forma de hipertexto, na medida em que supera as limitações da linearidade. A “lógica da ordem” de que Preziosi falava é cada vez mais difícil de ser preconizada no museu de arte contemporânea: as diferenças, os conflitos e as instabilidades parecem emergir de todos os lados e principalmente do próprio objecto artístico. Nesta situação o museu vê-se obrigado a pôr em questão as definições convenientes à história da arte, porque perante a arte contemporânea ela torna-se uma disciplina fragmentada.

O surgimento do modelo ahistórico e a sua introdução no museu de arte contemporânea não pode ser visto isoladamente das teorias anacrónicas e antropológicas da arte, da noção de descontinuidade de Foucault²⁴, da concepção moderna de tempo de Lyotard²⁵, do surgimento da história das imagens ou das críticas dos artistas à própria instituição. Mais que nenhuma outra instituição cultural o museu soube incorporar, representar e levar à prática as novas formas de leitura de imagens que se impunham, embora não tivesse evitado que os seus alicerces abanassem com leituras que vaticinavam a sua morte. Consideramos, por isso, inevitável a introdução da ahistoricidade como modelo curatorial no seio do museu de arte contemporânea, embora cada vez mais este modelo necessite – também ele - de ser revisto, uma vez que pode cair no erro de tornar ilegível a exposição e a arte.

I. 4. Curadores e historiadores de arte

Perante as mudanças no interior do museu e os desafios que outros espaços – bienais, feiras de arte – foram colocando à arte contemporânea, foram surgindo novas

²⁴ Para o autor existem “duas grandes descontinuidades na episteme da cultura ocidental: a que inaugural a idade clássica (pelos meados do século XVII) e a que, no início do século XIX, assinala o limiar da própria modernidade. [...] Por muito forte que seja a impressão que temos de um movimento quase ininterrupto da ratio europeia desde a Renascença até aos nossos dias, [...] a verdade é que toda esta quase continuidade ao nível das ideias e dos temas não é, por certo, mais do que um efeito de superfície.” (Foucault, 1999, p.53-54)

²⁵ “For Lyotard, the postmodern marks a temporal aporia – a gap in the thinking of time which is constitutive of the modernist concept of time as succession or progress. This temporal aporia is characterized by Lyotard as the time of the “event” which functions figurally for the modernist discourses of epistemology, historiography, politics and art.” (Readings, 1991, p.40)

profissões a ela ligadas, como é o caso dos curadores. A dada altura começaram a destacar-se alguns nomes de determinados comissários de exposição, como por exemplo Alfred Barr, primeiro director do MoMA (de 1929 a 1943). Isto deve-se ao facto de o objecto artístico da contemporaneidade estar aberto a leituras diversas. Estes homens não sendo (sempre) historiadores de arte – muitos provêm de áreas como linguística ou filosofia – acabam, através das suas propostas expositivas e de leitura das obras, por interferir no discurso da mesma. Esta nova profissão muda o museu, a forma como olhamos para a arte contemporânea e também o modo como a própria arte se relaciona com o museu e com o público. O museu é “encerrado” neste ciclo, onde se torna difícil perceber quem vai à frente. O “fazedor de exposições” passa a ser visto como um autor e por isso também, alvo de críticas porque outras leituras serão sempre possíveis, uma vez que o objecto artístico da contemporaneidade se presta a diversos tipos de leitura.

A própria palavra “curador”, embora esteja directamente relacionada com a pessoa que cuida das obras de arte²⁶, pode também relacionar-se com o substantivo “cura” como “o que está encarregado do cuidado ou cura de almas”²⁷, neste sentido a profissão pode ser vista como a de um intermediário entre dois planos distintos, aquele que faz com que a obra se torne real aos olhos do espectador e permita a comunicação entre ambos. Se a palavra inglesa “curator” poderia ser traduzida para “conservador”, quando falamos em termos de carreiras museológicas, foi a arte contemporânea a principal responsável pelo alargamento de campo, para passar a ser, mais do que aquele que cuida, o que selecciona e interpreta a obra de arte. Para além do desenho da exposição, o curador pode ter a seu cargo a escrita dos textos de exposição, o ensaio para publicar no catálogo, a angariação de verbas e patrocínios, etc... O aparecimento deste campo profissional parece indicar que a obra de arte necessita de ajuda externa para poder ser “comunicada”, o que torna paradoxal a relação com a autonomia da obra de arte:

“The artwork needs external help, it needs an exhibition and curator to become visible. The medicine that makes the sick image appear healthy – makes the image literally appear, and do so in the best light – is the exhibition. In this respect, since

²⁶ Se aceitarmos a designação inglesa de “curator”: “a person whose Job is to be in charge of the objects or Works of art in a museum or gallery” (Oxford Advanced Learner’s Dictionary, Sally Wehmeier (ed), Oxford University Press, 2000)

²⁷ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto editora, J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, 8ª edição revista e actualizada, 1999.

iconophilia is dependent on the image appear healthy and strong, the curatorial practice is, to a certain degree, the servant of iconophilia.” (Groys, 2008, p. 46)

Das três profissões que giram em torno da esfera artística – curadores, artistas e historiadores de arte – parecem existir mais semelhanças entre os curadores e os artistas, principalmente com as mudanças que Szeemann introduziu no campo.

Tanto os artistas como os curadores podem ser considerados – no campo da arte contemporânea – como produtores: os primeiros de uma forma directa (construindo efectivamente o objecto) e os segundos de forma indirecta (inserindo-o através das exposições por si comissariadas na esfera artística). Mas também aos historiadores de arte cabe a função de “construção” do objecto artístico, nesse sentido, tal como os curadores, eles criam “ficções” acerca do mesmo, podendo apresentar-se como discursores no sentido em que criam os objectos dos quais falam.

Tanto os historiadores como os curadores têm como propósito a construção de pontes entre o objecto artístico e o público. Mas enquanto um curador tem como campo de trabalho a exposição – e apenas ela – o historiador de arte pode recorrer a monumentos, museus, ateliers, sítios e documentos. Os historiadores de arte apresentam-se como uma categoria profissional mais fechada, em que é necessário fazer determinado percurso académico e corresponder a determinados requisitos, a curadoria pode não ser considerada uma categoria profissional, em sentido estrito: pode-se ser curador apenas numa exposição, em ter a pretensão de o fazer mais vezes – basta pensar no caso de Peter Greenway²⁸, cineasta de profissão, de Lyotard²⁹, filósofo ou, mais recentemente, de Humberto Eco³⁰.

A partir do momento em que algumas das obras passaram a ser executadas para o espaço do museu, da galeria ou da exposição, as relações artista-obra-curador mudaram significativamente:

“No longer can the curator be seen as the dispassionate judge of quality, who visits the studio or private collection to select works and to assemble a body of material which will be presented to the public in the museum. Instead the curator is a

²⁸ Comissariou, em 1991, *The Physical Self*, no Museu Boymans van Beuningen, Roterdão.

²⁹ Comissário da exposição *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

³⁰ O historiador será o próximo curador convidado do Museu do Louvre, apresentando uma exposição intitulada “The Infinity of Lists”. (Albornoz, 2009)

collaborator, often engaging with the artist to accomplish the work.” (Serota, 1996, p.36)

Nathalie Heinich e Michael Pollack (2006) comparam a posição do curador a um *auteur*, tal como é visto no cinema, ou seja, o realizador de cinema viu a sua função comparada, a nível criativo, à de um pintor, escritor ou compositor³¹. No seu ponto de vista há que distinguir o curador/conservador do curador/comissário de exposições³², sendo que, no primeiro caso falamos de tarefas como salvaguarda, análise, apresentação e aquisição de obras. O facto de terem aparecido várias formas de exposição - monográficas, históricas, geográficas ou temáticas – reforçou o papel e especificidade da função do curador como “*fazedor de exposições*”. Neste sentido ele não só está encarregue da logística de pôr em cena a exposição – seleccionar, obter e instalar as obras de arte – como deve determinar a moldura conceptual por trás da mostra. Ao comparar o papel do curador com o de *auteur*, introduz-se uma dose de subjectividade inerente:

“As any position in the world of the arts, that of the auteur is not defined by institutional or legal properties, as is the case for a specific post; neither is it defined by functional properties (accomplishing this or that task). Rather, it is defined by a certain “symbolic” property, the recognition that an individual holds this particular quality.” (ibidem, p.238/239)

I. 5. O Museu do Chiado e a arte em Portugal

Em 1911, um decreto-lei de 26 de Março criava o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), fruto da divisão do anterior Museu de Belas-Artes no Museu Nacional de Arte Antiga e naquela instituição. Instalado, inicialmente a título provisório no antigo Convento de São Francisco, ficou então sob a dependência da Academia de Belas Artes que funcionava no mesmo edifício. Assim se pretendia que também cumprisse uma das suas principais funções: servir de local onde os estudantes da referida Academia pudessem ir “copiar” as obras dos artistas representados.

³¹ “*We are familiar with the notion of the auteur in the cinema – a product of French criticism since the fifties – to promote and elevate the director’s role to a level comparable, in a creative sense, to that enjoyed by a painter, writer or composer*” (Heinich e Pollak, 2006, p.240)

³² No inglês a expressão “curator” é utilizada nos dois sentidos.

A história do Museu foi atribulada, por um lado devido à escassez do espaço, por outro devido aos gostos dos tempos e à personalidade vincada de alguns dos directores que usavam a instituição para pôr em prática gostos pessoais, nem sempre os mais adequados. Columbano Bordalo Pinheiro, manteve-se à frente da instituição de 1914 a 1927, marcando-a com a “*celebração fechada de uma estética: a de um naturalismo e de um academismo ahistórico que não aceitava os reptos da modernidade proclamada no vizinho território inimigo da Brasileira do Chiado*” (Silva, 1994, p.13-14) Ora, logo no seu segundo director (o primeiro foi o pintor Carlos Reis), e apenas um ano depois de ter sido fundado, o Museu revelava a sua incapacidade de acompanhar os mais recentes desenvolvimentos da esfera artística nacional, remetendo-se para um papel essencialmente histórico e fechado no passado. Adriano de Sousa Lopes, seguiu-se a Columbano e foi mesmo nomeado pelo próprio, tendo inaugurado a Sala Columbano. Mas foi também durante a sua direcção que os modernistas deram entrada no Museu, nomeadamente através das Exposições de arte moderna do SPN. Diogo de Macedo (que assumiu a direcção de 1944 a 1959) continuou com uma política a par e passo com a produção sua contemporânea e, modernizando os espaços do Museu, abriu pela primeira vez um espaço para exposições rotativas assim como um núcleo dedicado aos modernistas, que passaram a estar permanentemente expostos. Os avanços conseguidos com Diogo de Macedo logo foram postos de parte nos anos que se seguiram.

Sob a direcção de Eduardo Malta e posteriormente de sua mulher, Dulce Malta, o museu sofreu um retrocesso na sua relação com as práticas artísticas contemporâneas, afastando as gerações modernistas, deixando de parte a investigação histórica e criando uma sala dedicada à sua própria obra. O *Catálogo do Museu*, publicado sob a direcção de Dulce Malta, foi mesmo apreendido pela censura por ser demasiado reaccionário e abertamente nazi (Silva, 1994). A posterior direcção de Maria de Lourdes Bártholo (ano 70) não conseguiu devolver ao museu a sua actividade e a progressiva degradação das reservas e colecções levaram ao seu encerramento em 1987. Em 1988, como o incêndio no Chiado, retiraram-se dali as colecções como medida cautelar, sendo então decidido pela Secretaria de Estado da Cultura que não voltassem enquanto não se repensasse o destino dado às instalações da Rua Serpa Pinto.

Criou-se, em parceria com o estado francês, a *Association pour le Chiado*, e o projecto de Jean Michel Wilmotte para a renovação do museu foi oferecido pela França,

sendo que Portugal se comprometia a executar o projecto e a reinstalar as colecções. A partir desta altura e sob a direcção de Raquel Henriques da Silva, o museu adquiriu a designação de Museu do Chiado, e optou-se por não o tornar apenas uma colecção de arte oitocentista:

“Se o fizesse, seria injusta para com as direcções passadas que, de modo conturbado embora, foram adquirindo obras antológicas do primeiro modernismo português em que se destacam os núcleos consistentes de Eduardo Viana, Mário Eloy e Francisco Franco e peças excepcionais de Amadeo, Almada, Canto da Maya, Botelho, Soares ou Dordio. Seria injusta também, e particularmente, em relação às potencialidades da colecção que, como agora é apresentada, permite percorrer, com consistência histórica e estética, um século de arte portuguesa de 1840 a 1940 dando a ver, com peculiar eficácia didáctica, o difícil processo da modernidade plástica em Portugal.” (Silva, 1994, p.21)

De 1994 a 1998 o programa do Museu dirigiu-se principalmente à exposição e estudo das suas colecções. Sob a direcção de Raquel Henriques da Silva o Museu consegue, finalmente, conciliar o papel que deverá ter junto da história com o da produção artística contemporânea. Se é verdade que a exposição permanente mostrava obras que iam desde o Romantismo apenas até aos anos 50, também foi feito um esforço para inserir no museu artistas recentes através de projectos e exposições temporárias em espaços dedicados ao efeito, sem no entanto interferir com o valor da mostra da colecção.

Em 1998, Pedro Lapa assume a direcção, que manteve até 2009, apostando principalmente em dois eixos distintos: divulgação da arte portuguesa e exposições de carácter internacional. O equilíbrio conseguido pela anterior colecção foi no entanto quebrado e o Museu, passou a funcionar mais em volta de exposições temporárias, tanto de artistas nacionais como estrangeiros, colocando de parte a colecção representativa de um século de arte portuguesa que deixou assim de estar acessível ao público.

Perante estas diferentes perspectivas dos seus directores e dos avanços e recuos da instituição face às suas aquisições e mesmo modelos expositivos, facilmente chegamos à conclusão que a arte e os artistas portugueses souberam sobreviver à ausência de uma política continuada que apoiasse e mostrasse os seus trabalhos: a arte contemporânea portuguesa aprendeu a viver sem o seu museu. Assim, o papel de divulgação e estudo esteve relegado a outras instituições que entretanto foram surgindo, como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu de Serralves.

Actualmente, a colecção do Museu do Chiado recua a meados do século XIX e estende-se até às mais recentes criações do século XXI. O museu cumpre a sua função de Museu Nacional ao ter no seu espólio obras representativas de artistas incontornáveis do panorama nacional. Qualquer estudo de História de Arte que pretenda tratar os últimos dois séculos de arte no nosso país não pode deixar de lado esta instituição, não só pela colecção mas também pelas exposições e investigação que tem feito em torno de nomes como Columbano Bordalo Pinheiro, Miguel Ângelo Lupi, Joaquim Rodrigo ou Ângela Ferreira. As aquisições são muitas vezes reflexos das políticas de directores como se pode verificar com Eduardo Malta, mas embora possa contar com nomes menos significativos e muitas vezes tenha tido dificuldade em acompanhar a produção contemporânea encontramos hoje perante uma colecção coesa e representativa do desenvolvimento artístico nacional.

Mas não é só a política de aquisições que revela o posicionamento do museu face à arte e à história, a programação de exposições e o modo como as desenvolve demonstra também que mensagens pretende transmitir face às obras que acolhe, como iremos ver nos seguintes capítulos.

II. CONFLITOS E NEGOCIAÇÕES: A COLECÇÃO DO MUSEU E A PROGRAMAÇÃO

“Quel est le temps et l’espace de la contemporanéité dont peut rendre compte le Musée national d’art moderne ? Quelle histoire peut-il proposer et avec quels moyens? »

Jean-Marc Poinot, « L’art Contemporain et le Musée. La fabrique de l’histoire », 1992, p.27

De que forma é que um museu pode fabricar – para usar a expressão de Jean-Marc Poinot – a história? Que memórias são induzidas ao visitante para que ele de novo as reutilize? Que papel têm no museu as exposições temporárias e de que forma se relacionam com um programa mais alargado? São estas as questões introdutórias que iremos tentar responder em relação ao Museu do Chiado, debruçando-nos sobre o que tem sido a sua programação³³, especialmente nos últimos dez anos.

Qualquer museu tem um lugar no tecido cultural do país e mais directamente no do lugar em que está instalado. A programação por ele apresentada terá necessariamente consequências nestes contextos presentes e futuros, sobretudo no que diz respeito à formação e novos públicos e produtores (artistas, críticos, comissários). Por outro lado, a programação pode, ao mesmo tempo, condicionar e contaminar a actividade de outras instituições congéneres. Devemos então entender a programação como uma das formas que o museu tem de exercer o seu poder, entendido não no sentido pejorativo do termo, mas como uma forma inegável de influência junto dos seus públicos.

Consideramos que a programação é uma forma de desenhar fronteiras em torno das disciplinas, enquadrando o público e limitando (de forma positiva, porque necessária) essa mesma disciplina. Não podemos, no entanto, deixar de referir que qualquer programa se encontra dependente de factores externos: por exemplo por razões de orçamento, espaço disponível no museu ou mesmo exigência das tutelas.

³³ O sentido que utilizamos para “programação” afasta-se do que normalmente é utilizado em museologia, quando a “programação” se encontra ao serviço de um melhor projecto de museu a nível arquitectónico: *“Le Comité [International de l’Icom] considère en effet la programmation comme l’outil essentiel qui de réaliser des bâtiments mieux adaptés pour les musées et d’améliorer les fonctions muséales. »* (Kaks, 1979, p.73). Aqui entendemos programação como o plano contínuo do museu, incidindo especialmente no calendário de exposições temporárias, mas passando também pela política de edições. Trata-se portanto do lado do museu mais visível ao público, deixando num plano mais interno a política de aquisições, questões de conservação e outras funções museológicas.

Se até aqui temos utilizado a expressão “museu” como a entidade que define a programação, cabe agora identificar quem, dentro da instituição, é o principal responsável por essa política. A figura do director tem aqui um papel que não podemos deixar de referir: embora o possamos ver como intermediário entre o público e a própria comunidade científica e artística, é ele quem decide a programação do museu, em concordância com a tutela e com a equipa. Por essa razão decidimos aqui dividir a análise em dois períodos distintos: o primeiro, de 1994 a 1997, sob a direcção de Raquel Henriques da Silva, e o segundo a partir de 1997, sob a direcção de Pedro Lapa. No entanto, este segundo período merece uma atenção mais detalhada porque é nele que se insere o desenvolvimento da dissertação.

II. 1. A missão do Museu

Entendemos por missão de um museu o conjunto de linhas estratégicas em torno das quais a instituição desenhará a programação de forma periódica (anual ou bianualmente), assim como o posicionamento relativo às políticas de aquisição, à colecção, ao contacto com os públicos, parcerias com outras instituições, entre outros factores. É a partir da sua missão e da forma como a instituição é entendida por si própria que o museu deve determinar as exposições: cada uma delas deverá ser um elo de um programa contínuo o qual, por sua vez, funcionará como o contexto que deve determinar a aceitação ou rejeição da mostra em causa.

A missão do MNAC disponível na página de internet do museu³⁴ (anexo A), é precedida pela “Vocação”, que afirma a instituição como uma *“referência obrigatória para o conhecimento e fruição da arte portuguesa a partir da segunda metade do século XIX”*, numa alusão à colecção. Focando-se também na *“qualidade de programação e de serviço público”* é exigida *“uma equipa de excepção, actualizada e esclarecida”*. Já a missão, partindo do texto anterior, foca-se em diversos pontos que

³⁴ O texto que aqui tratamos foi acedido a 7 de Junho de 2009 e terá sido redigido no ano de 2008, mas a mesma página acedida a 30 de Novembro de 2009, apresentava o seguinte texto: *“Vocação: Ser um museu de referência no panorama da arte moderna e contemporânea. Missão: Coleccionar, conservar e apresentar um acervo público de arte portuguesa de 1850 até à actualidade, bem como estimular o seu conhecimento fruição e confronto com práticas artísticas de outras nacionalidades.”*

devem constituir a actividade do Museu. No que aos públicos diz respeito, o Museu deverá “*estimular o aprofundamento do conhecimento e a fruição da arte contemporânea*”, assumindo-se como “*legítimo mandatário de uma política nacional*” neste domínio. A constituição de colecções é encarada como uma prioridade e a salvaguarda das mesmas é tratada em simultâneo com a investigação, assumindo-se a necessidade de parcerias institucionais em que podem também caber a produção de obras de arte. A programação temporária é vista com os seguintes objectivos: “*permanente actualização do conhecimento sobre os acervos do museu, (...) confronto com a produção artística internacional*”; promover “*o diálogo entre o artístico e o experimental*”; estimular “*o debate sobre a arte contemporânea em contexto nacional e internacional*”. A divulgação não é um item esquecido, especialmente no que à arte portuguesa diz respeito, pretendendo-se “*promover o fácil acesso, por diferentes públicos, à informação produzida, diversificando formas e suportes.*” Os últimos pontos deixam espaço para a afirmação institucional do museu, o desenvolvimento de programas educativos e científicos, de parcerias institucionais e a disponibilização ao público de serviços de arquivo e da biblioteca de arte.

Trata-se de uma missão muito abrangente, com objectivos diversos e muito específicos, abrangendo as diversas áreas de actuação do museu. Embora se refira à “*constituição de acervos de arte contemporânea*” e “*à salvaguarda das colecções*” e do seu alargamento, nomeadamente “*através da produção e co-produção de obras de arte e de publicações de referência*”, nunca se fala na exposição a título permanente da referida colecção de arte portuguesa, ao contrário do que acontece na relevância dada à programação temporária.

Para além disso, existem contradições e aspectos menos fortes em todo o texto. Por exemplo, no ponto em que se pretende garantir a salvaguarda das colecções, é referido que a mesma pode ser feita “*através da produção e co-produção de obras de arte*”, o que parecem ser dois objectivos programáticos totalmente distintos. Ainda no texto que se refere à “*vocação*” é dito que “*a exposição permanente é periodicamente renovada, em função de um trabalho de investigação histórica e crítica*”, mas desde há algum tempo para cá, a exposição permanente foi desmontada, pelo que a afirmação se contradiz com a programação, que tem sido toda ela de carácter temporário.

Existindo pontos que dizem respeito à sua função como Museu Nacional, alguns dos itens desta missão poderiam pertencer a um centro cultural, no sentido em que este é

também depositário de colecções diversas, mas não assume um compromisso em relação à exposição permanente das mesmas. Há portanto uma valorização do temporário face ao permanente. O desejo de mostrar sempre o novo, parece fazer parte de um determinado tipo de programação, mesmo que isso ponha num plano secundário algumas das funções primordiais do museu, como o compromisso de divulgar a colecção.

II. 2. A importância da exposição

Quando um museu escolhe o que expõe, e de que modo expõe, está a construir um discurso, não só sobre a obra, mas também sobre a temática que a exposição propõe. Nunca nada é mostrado eternamente e em contínuo, os objectos entram num ciclo em que só temporariamente (às vezes nem isso) aparecem aos olhos dos visitantes. O museu tem de decidir, constantemente, “entra o que guarda e o que mostra” (Brito, 2005), dando às obras um novo sentido que vai para além das paredes da instituição e que também está relacionada com contextos exteriores e até mesmo o olhar de cada visitante sobre o mesmo. Mesmo o que não se mostra, o que se omite, revela algo sobre o passado: é o que Freud chama de “reprimido”, o que não é dito ou o mecanismo cultural que trabalha para excluir ou reprimir algo. Uma exposição, tal como uma obra de arte, pode ser analisada do ponto de vista das suas representações conscientes ou inconscientes (Staniszewsky, 1998). O menos visível, o inconsciente, pode ser entendido como uma manifestação das limitações históricas e códigos sociais.

A exposição temporária, dentro e fora do museu, tornou-se o meio principal para a distribuição e recepção da arte e a agência principal nos debates e críticas sobre artes visuais. As exposições deixam rastros em discursos tão diversos como a história da arte contemporânea, criticismos académicos e jornalísticos, formas de antropologia cultural, assim como nos interesses activos dos coleccionadores. Uma boa exposição nunca é a última palavra sobre um assunto, ela é uma interpretação dos trabalhos seleccionados, que lhes acrescenta algo através da sua organização e instalação, pode ser vista de variadíssimas perspectivas e isso vai acontecer mais tarde ou mais cedo para o benefício de possíveis entendimentos da arte em questão. As boas exposições têm um ponto de vista definido, mas não definitivo que convida a sérias análises e críticas, não só da arte

mas dos pesos e medidas particulares usados na sua avaliação pelo comissário da exposição.

A cultura de exposição³⁵ - as ideias, símbolos e valores que influenciam a prática de expor - gera um certo tipo de produções visuais, aquilo que nós qualificamos como arte contemporânea. Num processo circular a arte é essencialmente legitimada pelo discurso, e este validado através da exposição. Na lógica deste processo circular o museu é o lugar onde a instituição se repensa a ela mesma na sua relação com o público e a arte contemporânea não pode existir sem o suporte das práticas discursivas, por isso a exposição torna-se a prática artística que mais legitima o sistema de arte. Para Bernier (2002) é evidente que o discurso sobre a arte passou de operações discursivas ligadas à relação com a obra de arte, a operações ligadas à sua própria definição e musealização. Então, o discurso da arte contemporânea e o discurso do museu influenciam-se mutuamente, funcionando como um circuito predominantemente fechado para criar um sistema da arte. A instituição museológica posiciona-se presentemente como uma instância discursiva indispensável para determinar os critérios de distinção entre o que é arte e o que não é.

II. 3. Da reabertura do Museu a 1997

Quando, em 1994, o Museu Nacional de Arte Contemporânea reabriu, optou-se por denominá-lo Museu do Chiado. Essa escolha tinha por trás duas razões fundamentais: por um lado, pretendia-se reforçar a sua localização numa zona central da cidade de Lisboa – que se tentava revitalizar após o incêndio de 1988 -, por outro, as peças que compunham a sua colecção não apresentavam um espólio significativo da segunda metade do século XX português, o que impedia que se utilizasse com segurança o nome de Museu de Arte Contemporânea.

Em 1994, sob a direcção de Raquel Henriques da Silva, optou-se por expor a colecção de forma permanente e por ligar a sua imagem à zona do Chiado que começava agora a dar os primeiros passos na fase pós-incêndio:

³⁵ Irit Rogoff e Daniel J. Sherman distinguem “cultura exposta” de “cultura de exposição”: “[...] *exhibited culture, what museums and others put on display, and (...) exhibition culture, the ideas, values and symbols that pervade and shape the practice of exhibiting*” (1994, p.ix)

“Oitenta e três anos após a sua fundação, o MNAC renasce pois como espaço museal moderno e com o novo nome de Museu do Chiado. Nesta mudança de designação, assume que não é de facto Museu Nacional de Arte Contemporânea que não poderia ser dado o desacerto e inultrapassáveis lacunas das suas colecções a partir de 1950 e também as insuficiências dos seus espaços. Assume por outro lado, mais positivamente, a sua ligação histórica e simbólica a um “sítio” prestigiado da cidade onde as tertúlias da modernidade, e antes delas as gerações naturalistas do café Leão d’Ouro, viveram ou sobreviveram. Assume também um desejo: que a sua intrusão física com a Faculdade de Belas-Artes lhe permita desempenhar um activo papel junto de públicos estudantis e contribuir para a dignificação de um lugar urbano que todos os cidadãos empenhados esperam tornar-se, na sequência da reconstrução do Chiado, um qualificado espaço de cultura e de memória activamente envolvida com o presente.” (Silva, 1994, p. 21)

A exposição então apresentada denominava-se *Arte Portuguesa 1850-1950* e desenvolvia-se ao longo do museu, deixando livres alguns espaços para exposições temporárias – a então chamada *Sala dos Fornos* e a *Galeria do Bar* - que se poderiam dividir em duas linhas de trabalho:

“[...] uma em articulação directa com os acervos do Museu, com carácter de inventariação e divulgação da arte portuguesa dos séculos XIX-XX, em enfoques monográficos ou temáticos; outra procurará apresentar situações de contemporaneidade historicamente significativas, de acordo com propostas ou solicitações de artistas em actividade.” (Museu do Chiado, s.d.)

Em 1994, a colecção do Museu começava por ser apresentada logo no átrio de entrada com obras de escultura portuguesa dos séculos XIX e XX de onde se passava, após a escadaria, a uma sala com escultura e desenho francês. A partir daqui o visitante tinha acesso ou à Sala dos Fornos ou, através de um passadiço onde se encontravam algumas “marcações da colecção permanente”, à sala do Romantismo/Pré-Naturalismo. Era efectivamente aqui que se iniciava um percurso pelos movimentos marcantes da arte portuguesa nos 100 anos que se pretendiam apresentar e que, para além do já referido Romantismo/Pré-Naturalismo, eram o Naturalismo, os Academismos, o Pré-Modernismo e o Modernismo. Duas salas, no entanto, apresentavam-se de forma diferente: a obra de Columbano Bordalo Pinheiro era mostrada numa sala a ele dedicada e, no fim do percurso, poderíamos encontrar uma sala destinada às Gerações dos anos 40-50, em que as propostas artísticas já não caberiam propriamente dentro de uma denominação estilística.

Essa montagem (Anexo B) seguia um modelo de exposição por movimentos artísticos que havia sido iniciado em 1920, com Alfred Barr no MoMa, valorizando as obras no contexto temporal em que foram produzidas e apresentando um percurso cronológico, dividido pelos grandes momentos artísticos das épocas que se pretendia apresentar. Tratava-se de uma arrumação coerente e didáctica deste período da arte portuguesa, de acordo com a função de um museu nacional de arte contemporânea.

Desde sempre esta exposição permanente foi sendo desmontada, acusando o insuficiente espaço para mostras cujo conteúdo não pertencia à colecção do museu. Logo em 1994, meses após a abertura, apresentou-se a *Colecção Manuel de Brito* e dois anos depois, a *Colecção Mário Soares* (22 de Fevereiro a 21 de Abril de 1996); mas também exposições monográficas dedicadas a artistas portugueses como, *Para o estudo da melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis: Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (30 de Abril a 30 de Junho, 1996) e *Mário Eloy. Exposição retrospectiva* (12 de Julho – 29 de Setembro 1996). Durante esta primeira direcção do Museu (1993-1997), a substituição regular de parte da colecção permanente por exposições temporárias tinha o objectivo estratégico de forçar as tutelas a pensarem na indispensável ampliação do museu, anunciada por diversas vezes³⁶ mas também por se considerar que a importância das exposições temporárias reforçavam funções do museu, em relação aos públicos e à equipa e por isso, justificavam o sacrifício regular da exposição permanente.

Mas, é a partir da apresentação da *Colecção José Augusto-França* (20 de Março a 29 de Junho 1997) que o equilíbrio entre a exposição da colecção do Museu, com um carácter permanente (no sentido em que estaria exposta a maior parte do ano) se começa a quebrar, entrando definitivamente em conflito com a apresentação quer de outras propostas de arte portuguesa, quer com as exposições de destacada importância a nível

³⁶ Esta posição era claramente assumida no catálogo dedicado à colecção de Manuel de Brito: “Registe-se finalmente o significado que esta exposição tem também em relação ao museu que a recebe e que para isso desmontou na totalidade a sua exposição permanente, afastando assim do contacto com o público a importante colecção do século XIX já que, em relação ao século XX, a presente mostra o cobre mais exaustivamente do que as limitadas possibilidades do seu acervo.

O que temporariamente se perde, em termos de percepção de uma arqueologia da modernidade ou das sobrevivências nela de uma atitude oitocentista, espera-se que se ganhe no confronto, ainda que lacunar, entre a primeira e a segunda metade do século XX, atravessado de algumas marcações de longa duração que podem sugerir que, no final do século, a celebrada questão da ausência de duração cultural na vida artística nacional está definitivamente ultrapassada. E que a História não se tece apenas de vanguardas mas de lentas transmutações, retomas e derivas cujos sentidos são analisáveis.

Dá-se assim continuidade às linhas programáticas enunciadas para este Museu, quando da sua inauguração. Sem questionar a gestão do acervo histórico que lhe está confiado, pretende-se aprofundá-lo numa indispensável articulação com dinâmicas da contemporaneidade, de acordo com a máxima consabida de que a metáfora é do presente para o passado que se determina e inventa.” (Silva, 1994a, p. 15-17)

internacional. Assim, apenas três meses depois de desmontada a exposição da colecção de José Augusto-França, inaugurou-se *Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972* (28 Outubro 1997 – 1 de Fevereiro 1998) e, a partir daí, o Museu foi sendo sucessivamente ocupado com outras mostras, deixando a colecção relegada para outro tipo de exposições de carácter mais rotativo e esporádico.

Para além da apresentação destas exposições, podemos considerar mais três linhas de exposições temporárias: a que daria espaço a exposições coordenadas pelo arquivo de fotografia do IPM, uma outra dedicada a propostas internacionais e ainda a jovens artistas nacionais. A primeira das quais, não teve continuidade, contando apenas com as exposições *Frederick William Flower, San Payo: retratos fotográficos* e *Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador*. As exposições de artistas mais recentes eram então comissariadas por Pedro Lapa, como pode ser visto na tabela de exposições (Apêndice A). A Galeria do Bar foi sendo intervencionada por vários artistas que partiam da exploração de peças integrantes do acervo do museu para a construção de novas obras: casos de Rui Serra, Carlos Figueiredo, Patrícia Garrido, Ângela Ferreira, Rosa Almeida, Miguel Ângelo Rocha. Para cada uma destas exposições era editado um pequeno catálogo com textos do comissário e imagens das obras.

Ao mesmo tempo, apostava-se numa linha de investigação acerca das obras de artistas portugueses, cujos catálogos são ainda uma boa fonte de referência e que foram os primeiros com estudos mais abrangentes sobre as obras de Jorge Vieira, Mário Eloy e Nikias Skapinakis. Tratava-se de exposições de grande relevância no contexto da investigação sobre estas obras, até então alvo de alguns estudos mas que só nessa altura se consolidaram e mostraram ao público. Os catálogos têm de facto uma importância enorme porque mostram toda uma investigação que esteve por trás das exposições, ao mesmo tempo que permitem a continuidade de estudos sobre os mesmos artistas.

No ano de 1997 foi ainda apresentada a exposição *Picasso e o Mosqueteiro*, que até ao presente foi a mais visitada de todas (29415 visitantes). Mas foi o ano de 1998 que superou, até ao presente, o número de entradas no Museu, o que se deveu à junção de visitantes da já referida exposição (que esteve patente até 1 de Fevereiro de 1998) com a de *De Picasso a Dali*, que no total somou 22 080 entradas. Tratava-se de exposições capazes de atrair muito público devido aos artistas que apresentavam e também por, à altura, Lisboa ainda não estar dotada de muito mais instituições ligadas à

arte contemporânea que fizessem sombra ao Museu. Podemos então dizer que este ano de transição de direcções foi o período áureo do MNAC.

Algumas destas linhas mantiveram-se para o futuro, mas o equilíbrio entre a exposição permanente da colecção e as mostras temporárias foi definitivamente quebrado.

II. 4. A partir de 1998: novas linhas de programação.

Entre a continuidade e a ruptura.

Quando, em Outubro de 1997, Raquel Henriques da Silva transitou para a direcção do Instituto Português de Museus, Pedro Lapa, que já então integrava a equipa, ficou à frente do Museu. Conhecedor da colecção e comissário de anteriores exposições, nem por isso deixava de ter uma visão crítica da história passada do museu, ciente das lacunas da colecção, o que seria aliás o entendimento geral de toda a equipa desde 1994:

“Estamos assim perante 100 anos de artes plásticas agrupadas por um gosto demasiado oficioso e interveniente, que não só terá determinado as aquisições deste museu, como o próprio horizonte de produção dos artistas, comprometendo assim no século XX, principalmente, a irrupção do modernismo de que os primeiros anos foram uma promessa.” (Lapa, 1994, p.26)

O futuro director assume a importância do MNAC no seio da comunidade artística e no desenvolvimento produtivo e estético da mesma. Quando assumiu a direcção do Museu, as alterações que Pedro Lapa fez em termos de política de programação espelham-se numa questão de identidade do museu, assumida quando Pedro Lapa discorda da designação “Museu do Chiado”, adoptada em 1994, referindo que se trata de uma “*ambígua e tímida designação de Museu do Chiado*” (Lapa, 2008, p.192).

A designação do museu tem, desde 1994, oscilado entre dois nomes: *Museu Nacional de Arte Contemporânea* e *Museu do Chiado*. O primeiro foi o adoptado aquando da sua criação em 1911 mas, a seguir à reabertura do museu em 1994, optou-se pela designação *Museu do Chiado*, mais relacionada com o posicionamento do edifício numa zona histórica da capital, embora isso não tivesse quaisquer implicações a nível orgânico e de gestão, uma vez que se mantiveram todas as componentes de Museu

Nacional, em termos de quadro, orçamento e dinâmica. Para além disso, a existência de uma designação pós-incêndio, decisão comum do Museu e do Instituto Português de Museus, nunca chegou a ser formalmente substituída, em termos administrativos.

Quando Pedro Lapa começa a redireccionar a programação, optando por intercalar exposições que mostrassem o acervo do museu, com outras temporárias de carácter internacional e artistas ainda vivos, como o caso de William Kentridge ou Gerard Richter, a designação de Museu Nacional de Arte Contemporânea voltou a ganhar mais destaque, o que aconteceu de forma gradual³⁷ e mais visível no ano de 2007.

A escolha ou indecisão acerca da designação do Museu não é um assunto menor e tem implicações mesmo a nível político. Um museu nacional de arte contemporânea tem a função de salvaguardar não só a arte que se faz actualmente ou nas últimas décadas, mas também de apontar caminhos para o futuro, dar oportunidades a novos artistas emergentes, educar no sentido de sensibilizar o público para a arte contemporânea. Frente a estas obrigações, o Museu deveria ter meios financeiros, recursos humanos e infra-estruturas que lhe permitissem desenvolver uma programação consonante à função. Por isso, ao retomar o nome de Museu Nacional de Arte Contemporânea, está ao mesmo tempo a reivindicar certo tipo de meios que posicionem o museu num plano central da arte contemporânea, frente a instituições como o museu da Fundação Serralves ou o Museu Berardo, que contam com muito menos dificuldades, enquanto não se conseguem resolver as lacunas e falta de meios de um Museu responsável pela representação artística contemporânea:

“Não existe hoje nenhum país da EU ou da América do Norte cujo Estado não possua um museu nacional de arte contemporânea com a função atribuída ao MNAC-MC ou seja, fazer o acompanhamento patrimonial dos desenvolvimentos da contemporaneidade no seu país e na maior parte dos casos também de forma ampliada e confrontada com outras nacionalidades. Não existe hoje um museu onde um visitante nacional ou estrangeiro, um estudante ou um especialista possa encontrar exposto o desenvolvimento e as complexidades próprias do panorama artístico nacional. É esta a missão do Museu Nacional de Arte Contemporânea –

³⁷ Em 1999, no programa de Fevereiro a Abril a designação utilizada é apenas Museu do Chiado, tal com em 2002 com a exposição *Novas Aquisições e Doações*. Em 2005 (exposição da artista portuguesa Júlia Ventura) e 2006 (*O Olhar Fauve*), *Museu do Chiado* aparece ainda em destaque mas já com *Museu Nacional de Arte Contemporânea* por baixo. Já nas últimas exposições de 2007, *Anos 60 Momentos Transformadores* e *Colecção Centre Pompidou no Museu do Chiado*, destaca-se a designação de *Museu Nacional de Arte Contemporânea* secundada por *Museu do Chiado*, conforme pode ser visto no material de divulgação destas exposições em Anexo C.

Museu do Chiado adiada desde sempre e por uns tempos delegada à Fundação Calouste Gulbenkian, à falta de soluções políticas, mas bastou que esta procedesse a alterações para que o problema se revelasse de novo.” (Lapa, 2008, pp.192-193)

Se é verdade que, já desde 1994, o programa de exposições temporárias obrigou, por vezes, ao sacrifício da permanente, a partir de 1998 foi-se cada vez mais optando por um outro tipo de programação, aberta a novas propostas nacionais e a grandes nomes da arte internacional³⁸. A escolha a adoptar terá outro tipo de implicações: enquanto uma mostra de carácter permanente legitima o museu como uma instituição central no entendimento da arte portuguesa dos séculos XIX e XX, uma programação de carácter mais temporário – com exposições que apresentam novos artistas, ou que constantemente propõem novas leituras do panorama artístico – posiciona o Museu numa posição de construtor de futuro. Afasta-se assim de um espaço que propõe uma História da Arte maioritariamente construída e aceite para uma instituição que pretende apontar caminhos, criar discursos, legitimar práticas artísticas. No entanto, já desde a reabertura, o Museu tem tido um papel prospectivo no que diz respeito à colecção e ao estudo da mesma e tem sido responsável e continua a ser, pela revisão e aprofundamento da história que estava cristalizada, com as exposições de Mário Eloy, Cristino da Silva, Miguel Ângelo Lupi, António Pedro, Vespeira, Surrealismo, e também com as exposições da colecção Manuel de Brito, Mário Soares, José Augusto França, etc. Com a direcção de Pedro Lapa a programação foi-se virando para a contemporaneidade, preocupando-se menos com o reforço da colecção até 1950 e privilegiando a arte contemporânea posterior a 1970, afastando-se da história em proveito da crítica³⁹.

As exposições de carácter internacional aconteciam já desde 1994 e as primeiras foram responsáveis por um aumento significativo do número de visitantes. Com a direcção de Pedro Lapa o horizonte cronológico dos artistas apresentados passou a ser outro, o que levou ao afastamento do público⁴⁰. Mais sucesso teve a exposição *O Olhar Fauve* (com 24 076 visitantes) que apresentou nomes conhecidos da arte contemporânea

³⁸ As diversas linhas de programação ocupavam a nível de tempo as seguintes percentagens: exposições de artistas e movimentos nacionais, 42%; exposições da colecção do Museu, 32%; exposições de artistas e movimentos estrangeiros, 26% (Gráfico 1, Apêndice B).

³⁹ Desde 1998, a maioria das exposições apresentam artistas e movimentos posteriores aos anos 70, representando 59% do total de mostras até ao ano de 2008 (excluindo as exposições da colecção do Museu que abrangem um horizonte cronológico muito grande). (Gráfico 2, Apêndice B)

⁴⁰ Por exemplo as exposições de William Kentridge ou de James Coleman tiveram respectivamente, 8135 e 6816 visitantes (Gráfico 3, Apêndice B).

internacional, com destaque para o de Matisse. De certa forma, podemos dizer que há um desfasamento do público em relação à arte que é produzida na contemporaneidade, como se houvesse necessidade de um intervalo de tempo que permita a assimilação de novas linguagens⁴¹. O projecto *Interferências* foi também uma forma de divulgação de alguns nomes internacionais como Jimmie Durham, Henrik Plenge Jakobsen, Stan Douglas, Gillien Wearing ou Rosângela Rennó.

A partir do ano de 2003, Pedro Lapa começa a dar mais destaque a uma linha de programação já anteriormente esboçada com os projectos da *Galeria do Bar* e *Interferências*. Nesta altura, uma grande parte do museu, ou mesmo o museu inteiro, passa a ser ocupado por mostras de artistas bastante novos como aconteceu com João Onofre⁴², Pedro Paiva e João Maria Gusmão⁴³. Estas exposições acarretavam um maior esforço de divulgação⁴⁴ e também eram alvo de um catálogo mais completo, muitas vezes acabando por lançar estes artistas no panorama artístico nacional, o que não deixa de ter implicações a nível de mercado. Como já acontecia desde o ciclo da Galeria do Bar, a produção específica de obras levava a que algumas delas fossem oferecidas ao Museu pelos artistas, contribuindo assim para o enriquecimento da colecção. Podemos também considerar uma geração anterior de artistas, como Ângela Ferreira e Alexandre Estrela, que necessitavam ainda de um impulso de divulgação na sua obra. Embora um museu nacional de arte contemporânea deva apoiar os artistas nacionais e a produção mais recente, neste caso, o reforço desta linha programática torna-se discutível uma vez que, por um lado, obriga ao sacrifício da exposição permanente e por outro, o número de visitantes destas exposições é bastante reduzido (ver gráfico 4, Apêndice B).

⁴¹ No entanto não podemos deixar de referir que existem excepções a esta regra, como é o caso das exposições de Paula Rego no Centro Cultural de Belém (62 mil visitantes em 1997) e em Serralves (157 443 mil visitantes, no ano de 2004)

⁴² Artista nascido em 1976, cujo percurso se começou a consolidar a partir de 2001, com exposições individuais em duas galerias de Nova Iorque e na Toni Tàpies de Barcelona. A apresentação de sete trabalhos no Museu do Chiado permitiu um melhor entendimento e consolidação do seu percurso.

⁴³ Dois artistas, nascidos em 1977 e em 1979, que na altura ainda estavam numa fase muito inicial da sua carreira, na qual se destacavam as exposições apresentadas na Galeria Zé dos Bois, e o Prémio EDP Novos Artistas em 2004. Posteriormente viram a qualidade do seu trabalho ser reconhecida, através da sua participação na Bienal de Veneza de 2009, onde representaram Portugal.

⁴⁴ Todas as exposições apresentadas foram alvo de um catálogo ou pequeno jornal de exposição (no caso de *Interferências*), o que mostra a sua importância na programação geral da instituição e um esforço no sentido da divulgação destes trabalhos. Na mesma linha eram distribuídos à imprensa completos dossiers com um pequeno texto do comissário, obras expostas e currículos dos artistas, enquanto no local da exposição estavam disponíveis folhas de sala em português e inglês que introduziam o visitante às obras apresentadas.

No que diz respeito às exposições que tinham por trás um grande carácter de investigação, consideramos que os catálogos produzidos são de extrema importância uma vez que condensam e dão a conhecer toda a investigação feita para a exposição. Aqui, o catálogo não funciona apenas como um prolongamento ou apêndice da exposição, antes pelo contrário assume-se como autónomo e válido por si mesmo, dada a qualidade da investigação publicada. Deste ponto de vista, trata-se de um verdadeiro caso de partilha de conhecimento que muitas vezes não tem lugar visível numa exposição em que o trabalho de estudo não é publicado. O catálogo sobrevive à exposição, muito limitada no tempo e com menos capacidade de circulação no espaço. A investigação tem sido um ponto forte na programação do Museu, também desde a sua reabertura⁴⁵.

Da análise do número de visitantes para este tipo de exposição (gráfico 5, Apêndice B) destaca-se de forma muito óbvia a exposição dedicada à obra de Columbano Bordalo Pinheiro, comissariada por Pedro Lapa⁴⁶. De certa forma, isto pode compreender-se não só pela reconhecida qualidade da mostra, mas também pela afeição do público para a compreensão da obra deste artista, que é um dos mais considerados do século XIX, por parte da história da arte. *Surrealismo em Portugal 1934-1952* apresentou também um número considerado de visitantes. Esta exposição, comissariada por María Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado e co-produzida pelo MEIAC de Badajoz, onde foi primeiro apresentada, ocupou o museu todo e contribuiu para ampliar um importante sector da colecção permanente que passou a ter um relevante núcleo surrealista. Das exposições monográficas destaca-se a dedicada a Joaquim Rodrigo (com um número de entradas muito semelhante às de Veloso Salgado ou Mário Eloy), comissariada por Pedro Lapa e cujo catálogo *raisonné* apresenta um trabalho de investigação muito importante para a compreensão da obra do artista.

A aposta nas três anteriores linhas de programação deixa pouco espaço e tempo para a apresentação da colecção, por isso optou-se por não a ter exposta de forma permanente, mas sim em núcleos rotativos e temáticos, apresentados de forma temporária. Se, por um lado, isso possibilita ao museu poder utilizar todo o espaço

⁴⁵ Podemos verificar, no que diz respeito à política editorial do Museu podemos verificar que 66% dos catálogos são dedicados a artistas e movimentos portugueses (Gráfico 6, Apêndice B e Apêndice C)

⁴⁶ A exposição valeu ao comissário o prémio do Grémio Literário de 2007, entregue pelas mãos de José Augusto-França, “pela selecção e encenação das obras expostas e pela investigação documentada do catálogo, com menção da colaboração de Maria d’ Aires Silveira.” (http://www.gremioliterario.pt/premio_2007.php)

disponível para mostras maiores, por outro, mostra a extrema fragilidade de uma programação que secundariza a colecção do ponto de vista expositivo: como não a tem permanentemente exposta não permite um acréscimo de valor da mesma, no sentido em que não cria uma memória da colecção e do museu, assim como não cria uma identidade da instituição. Quando há exposições de carácter mais internacional a colecção é apresentada prolongando os conceitos presentes na primeira⁴⁷, o que neste caso é de louvar porque mostra um esforço para encontrar pontes entre a arte portuguesa e o que era feito lá fora, ao mesmo tempo que “obriga” o visitante a conhecer um pouco mais da colecção, mas também mostra que a programação acaba por acontecer ao sabor de uma outra linha prioritária de exposições.

Diversas vozes se têm levantado contra o facto de a colecção não estar permanentemente exposta, entre as quais podemos destacar a de João Pinharanda (2003) quando afirma: *“Sinto-me [...] no direito de me sentir incomodado – também como historiador e como professor – com a quase permanente ausência expositiva da insubstituível colecção oitocentista e modernista que o museu tem à guarda.”* Trata-se de uma crítica legítima porque se tornou difícil ver arte oitocentista e os nomes marcantes da arte portuguesa do século XIX, falhando o museu nesta sua tarefa em relação à colecção, optando por uma urgência do novo e do temporário, o que não deixa de ser uma opção programática autoral. Este facto acaba também por afastar muitos visitantes, nomeadamente escolas, por não saberem antecipadamente qual a programação do Museu e por não poderem dispor da exposição permanente, quase sempre apenas acessível durante o Verão. Como veremos adiante, as exposições da colecção acabam por assumir a forma de uma mostra temporária, organizando as obras por núcleos que põem de lado a cronologia e os movimentos artísticos.

II. 5. Os públicos e as críticas

O exercício que aqui tentamos fazer é o de perceber como é que os fluxos de público funcionam e a que conclusões podemos chegar relacionando as questões

⁴⁷ Por exemplo coincidiram as seguintes exposições: *Colecção do Museu do Chiado-MNAC. Um Percorso pelos Séculos XIX e XX da Arte Portuguesa com Oteiza. Operação H* (Janeiro a Abril de 2004) ou *O Olhar Fauve com A Cor como Experiência* (Janeiro a Março de 2006). Também na exposição *Revolução Cinética* (2008) foram inseridas obras de artistas portugueses como Nadir Afonso; Eduardo Nery, António Pedro, Artur Rosa e René Bertholo.

programáticas com o número de visitantes. É significativa a descida de entradas no Museu a partir do ano de 2001 (Gráfico 8, Apêndice B), que só voltou a aumentar em 2006 e 2007 com os números de visitantes das exposições *O Olhar Fauve* (24 076 entradas) e *Columbano Bordalo Pinheiro, 1874-1900* (26 024 entradas), para logo descer bruscamente no ano a seguir, em que nem a exposição *Revolução Cinética* obteve o sucesso merecido junto do público, contando apenas com 11 610 visitantes. Não nos parece portanto que a crescente falta de verbas a que o Museu tem sido submetido (como aliás todos os museus sob tutela do IMC) seja justificativa desta brusca diminuição, mas o facto de os orçamentos apenas serem disponibilizados no início de cada ano (ver entrevista ao director do Museu, Apêndice H) podem impossibilitar uma estratégia de programação a longo prazo que consiga fazer um balanço necessário entre as exposições que irão atrair mais público e aquelas que se destinam a uma minoria especializada.

Se é óbvio que certas exposições têm um impacto muito grande junto do público, fazendo aumentar exponencialmente o número de entradas no Museu, também é um facto que os fluxos de visitantes se mantêm semelhantes ao longo dos vários anos, ou seja: existem meses em que há sempre um incremento e outros em que os níveis se mantêm mais baixos, sendo apenas este ciclo alterado por algumas exposições que apresentam um fluxo maior (caso de Man Ray nos finais de 2000). Os meses de Maio e Agosto aparecem sempre com um crescimento significativo enquanto o princípio e o fim do ano civil apresentam, na maior parte dos casos, números bastantes baixos (Gráfico 9, Apêndice B). Estes números ficam a dever-se em grande parte aos fluxos de turistas que nestas alturas ocorrem à cidade de Lisboa⁴⁸ e que não são exclusivos do Museu do Chiado: a evolução mensal de visitantes dos museus do IMC no ano de 2008, mostra precisamente um incremento muito grande nos meses de Maio e Agosto (Gráfico 10, Apêndice B).

Estes dados ajudam-nos a perceber algumas tendências programáticas adoptadas, como o facto de as exposições dedicadas à colecção serem quase sempre no Verão, assumindo-se por isso a sua divulgação – e da arte portuguesa - junto de um público

⁴⁸ Utilizando o número de visitantes dos anos referidos em gráfico observamos alguns meses em que o número de visitantes estrangeiros ultrapassa os nacionais, nomeadamente no ano de 2000 em Abril (1638 estrangeiros contra 931 nacionais), em Julho (1887 contra 1427), Agosto (3135 contra 1456) e Setembro (1490 contra 1276); em 2004, também em Abril (1091 contra 1025), Julho (1287 contra 1235) e Agosto (2452 contra 2020); em 2008, Julho (1646 contra 602), Agosto (2480 contra 881) e Setembro (1183 contra 785).

internacional, ao mesmo tempo que para a chamada “rentrée” (Setembro, Outubro) ficam exposições em que o Museu aposta mais, seja a nível orçamental ou de investigação (*Man Ray, Julião Sarmento, Ângela Ferreira, James Coleman* ou *William Kentridge*), o que exclui as necessidades dos serviços educativos, privados da colecção durante os períodos lectivos.

A menorização da colecção⁴⁹ face às outras facetas programáticas do Museu, não ajuda à definição de uma identidade própria requerida para uma instituição que se quer representativa do panorama nacional, ao mesmo tempo que a aproxima das suas congéneres lisboetas com uma programação temporária dinâmica e com uma grande capacidade de atracção de públicos, quer pela localização ou pelo espaço disponível para apresentação de várias mostras em simultâneo. Este factor, assim como a ausência de um local onde o público possa aceder permanentemente às obras principais do século XIX e XX português, fazem com que vozes críticas se levantem contra a programação do Museu. O que parece estar em causa é a diferenciação entre o que é esperado que seja um museu nacional de arte contemporânea e um centro cultural. Ao relegar a colecção para um segundo plano na programação de exposições do museu, ele pode começar a confundir-se com o que normalmente se espera de um centro cultural. O museu, tal como é entendido, é uma instituição que gira e se programa em torno da colecção que alberga; enquanto um centro cultural é uma local onde acontecem exposições temporárias e, mesmo que exista uma colecção, a estratégia institucional não é a de um museu.

O facto de a colecção ter ficado para um segundo plano, no que diz respeito à programação geral e ao enfoque dado às outras exposições temporárias, levantou algumas vozes de personalidades relacionadas com o mundo da arte contemporânea, como Alexandre Pomar, que assume um teor quase pessoal de crítica ao director da instituição:

“No Chiado, o museu definido pelo organismo da tutela foi desvirtuado no seu programa por um director deixado em roda livre, esvaziando-se as galerias para promoções variadas e aplicando-se critérios de montagem próprios de um design novo-rico, depois de fazer desaparecer a compartimentação do espaço que um arquitecto especialista francês julgara conveniente para obviar à escassez de

⁴⁹ A constante falta de afluência de público a estas exposições temporárias da colecção denota que não houve uma preocupação de tornar a colecção mais visitável, exceptuando a mostra *A Cor como Experiência*, que aconteceu em simultâneo com *O Olhar Fauve* (Gráfico 7, Apêndice B).

superfícies (sabemos mais disso cá na província). Para impor certos presentes é preciso maltratar a história, apagar o passado.” (Pomar, 2007)

Rui Sanches é também outro dos críticos à programação do museu, escrevendo no jornal Público de 29 de Novembro de 2007, num artigo denominado “Da importância da memória”:

“O Museu do Chiado, que, em 1994, tinha como vocação mostrar a produção entre 1850 e o princípio do século XX [...] deixou de cumprir esse desígnio, optando por se transformar num "centro" de arte contemporânea”, defendendo que as exposições aí apresentadas “para além dos seus méritos intrínsecos, deveriam estar noutra local”. (Sanches, 2007)

A colecção é um valor único do Museu e não há na Europa museus centrais com colecções relevantes que decidam não a expor, encontrando-se o Museu do Chiado isolado neste tipo de proposta em que a comunidade parece não se rever, ao avaliar pelas críticas apontadas. Ainda assim, é certo que não existe um esforço de ter permanentemente alguns núcleos da colecção expostos, ainda que diminutos e deixar locais como a sala polivalente (piso 0), a zona de passagem entre escadas (piso 1) ou a anteriormente chamada *Sala dos Fornos* (piso 2) para exposições temporárias de dimensão mais pequena.⁵⁰

Na impossibilidade de analisar detalhadamente cada uma das exposições que referimos, porque o objectivo da presente dissertação não comporta a análise de todas as exposições, mas sim de alguns exemplos que poderão servir de modelos, passamos à análise de três exposições que consideramos serem pertinentes nas questões que nos propusemos estudar, nomeadamente: o espaço e o discurso do Museu como meios de construção da disciplina da História da Arte. Assim, julgamos terem maior pertinência as exposições *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado, Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004 e Outras Ficções*.

⁵⁰ Que não deixam de ser exposições de qualidade, que têm sido uma marca no Museu, bastando para isso – e a título de exemplo - citar o caso de *Small Boats* de Isac Julien, que teve lugar na Sala dos Fornos (Outubro de 2008 a Fevereiro de 2009).

III. “USAR COM PRECAUÇÃO”: O ESPAÇO DA ARTE NA EXPOSIÇÃO

“If books were subject to the same laws and regulations as pharmaceutical products, the dust jacket of every copy would have to bear the label “Use with care” – or as it used to say on old medicine containers: CAUTIUS”

Erwin Panofsky, *Idea*, 1959

A frase de Panofsky que citamos foi utilizada em 1990 por Georges Didi-Huberman, no seu livro *Confronting images* (Didi-Huberman, 2005) e é a partir dela que iniciamos o capítulo dedicado ao espaço na exposição.

A precaução referida em relação ao livro coloca este objecto numa posição ambígua: ele é útil e, no entanto, perigoso. É necessário olhá-lo com desconfiança e manter a distância suficiente para que seja possível a crítica. Para Didi-Huberman esta frase espelha o que Panovsky sentiria – ainda que inconscientemente - em relação à iconologia, o método de leitura de imagens que ele próprio tinha criado: a ser usado, mas com cuidado. O autor de *Confronting Images* escolhe esta frase na intenção de estender a perigosidade do livro à leitura de imagens e portanto, à História da Arte: “Use with care”. Didi-Huberman tem sido crítico quanto à forma como funciona a disciplina, propondo outros modos de aproximação à imagem que vão para além do fechamento do método da iconologia. Será possível estender as críticas que Didi-Huberman faz à disciplina da história da arte às exposições? Se elas dão a ver e a ler determinadas obras de arte, não poderíamos dizer que são ainda mais “perigosas” que os livros? E, em relação à história da arte, que posição ocupam estes espaços em que nos encontramos frente às obras muitas vezes sem intermediário? Deveriam os museus ter escrito à entrada *CAUTIUS*?

As analogias entre a escrita e os museus não são raras, Mieke Bal, por exemplo, diz-nos que andar por um museu é como ler um livro⁵¹. Se, por um lado, isso pode ser verdade - ao percorrer um museu, um visitante constrói a sua própria narrativa, como se de um livro se tratasse – por outro, não tem em conta as diferenças fundamentais entre uma exposição e um livro. Visitar uma exposição implica movimento e, embora esse

⁵¹ “Walking through a museum is like reading a book” (Bal, 1996, p. 4)

movimento seja fortemente condicionado pelo percurso pré-estabelecido, a atenção que o visitante vai dando a cada uma das obras é muitas vezes mais aleatória do que qualquer comissário de exposição poderia imaginar (e desejar). Depois, e ainda em comparação com o acto de ler um livro, há um grau de liberdade muito maior numa exposição porque o visitante pode conscientemente seleccionar o que quer ver, deter-se uns minutos perante uma obra e não reparar sequer que outra existe. Estes movimentos dos visitantes, conscientes, estudados ou aleatórios, tornam a exposição um campo minado e o exercício da curadoria um risco diverso. No entanto, isso não significa que o espaço da exposição não possa ser “lido” como se de um discurso se tratasse. Para autores como Mieke Bal⁵², Rosalind Krauss⁵³, Brian O’Doherty⁵⁴, Carol Duncan⁵⁵ o espaço do museu é um espaço discursivo: a arquitectura dos circuitos e a maneira como posiciona certos objectos é uma forma de discurso que faz apelo a determinados conhecimentos em detrimento de outros. O facto de expor constitui ele mesmo o discurso do museu e esse discurso implica um conjunto de hábitos com significado semióticos e epistemológicos. O museu, pela própria organização espacial, determina as categorias de periodização, de estilo e o estatuto de autoridade de certos objectos.

Também para Bruce Ferguson as exposições são narrativas que usam objectos artísticos como elementos de histórias institucionalizadas que são promovidas para uma audiência, são um “discurso material”. Desta forma, funcionam como um encontro visível entre o público que as recebe e reconhece a sua importância e projecção. Pela visibilidade que obtêm, as exposições de arte são intrínsecas e necessárias a qualquer entendimento da arte, por isso o autor vê-as como uma rede comunicativa de significados, um *medium*:

“Exhibitions can be understood then as the medium of contemporary art in the sense of being its main agency of communication – the body and voice which an

⁵² Mieke Bal vê a exposição como uma forma de argumentação e como um acto de produção de significado. O discurso em torno dos quais os museus se desenvolvem, e que constitui a sua função primeira, é a exposição. (Bal, 1996).

⁵³ Em “The cultural logic of the late capitalist museum”, Rosalind Krauss (1990) defende que a arte minimalista implica uma relação que se estabelece entre o objecto e o espectador, englobando o espaço envolvente e o campo de visão integrado na obra. Tanto o sujeito como o objecto tornam-se assim parte integrante da obra, como elementos que variam segundo a sua posição no espaço.

⁵⁴ Com o pós-modernismo, o espaço da galeria junta-se ao plano da pintura como unidade de discurso, como refere o autor (O’Doherty, 1999: 39)

⁵⁵ Em *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Duncan defende que os museus de arte públicos constroem e comunicam significados: “I see the totality of the museum as a stage setting that prompts visitors to enact a performance of some kind, whether or not actual visitors would describe it as such.” (Duncan, 1995, p.2).

authoritative character emerges! Exhibitions are the central speaking subjects in the standard stories about art which institutions and curators often tell to themselves and to us.” (Ferguson, 1996, p.176)

Para o autor a exposição funciona como um sistema estratégico que organiza as suas representações de modo a tirar partido de tudo o que está envolvido, desde as exclusões artísticas, à arquitectura, às tabelas, às cores das paredes e até à iluminação.

Por sua vez, Mieke Bal (1996) diz-nos que o que é tornado público numa exposição envolve os mais profundos pontos de vista e as crenças de um sujeito. A exposição também é um argumento, ao tornar públicos os seus pontos de vista, o sujeito expõe-se tanto como o objecto e por isso a exposição é um acto de produção de significados. No seu estudo a autora pretende examinar as ambiguidades envolvidas no processo da exposição: “(...) *in gestures that point to things and seem to say: “Look!” – often implying: “That’s how it is.”* (Bal, 1996, p.2). Este aspecto “Look!” envolve a disponibilidade visual do objecto exposto, enquanto que “*That’s how it is*” abrange a autoridade da pessoa que sabe. Expor conecta estes dois aspectos, o que pode criar discrepâncias entre o objecto apresentado e as afirmações que sobre ele se fazem.

Uma exposição é um ponto de vista sobre um assunto, uma hipótese que é testada num espaço físico. Esta hipótese parte sempre de uma teoria que será levada à prática não só em palavras (os textos, o catálogo) mas sobretudo nas relações que as obras estabelecem umas com as outras e com o espaço do museu, na forma como estão expostas. O que aproxima o trabalho do comissário do do historiador de arte? A coerência da proposta? A investigação que existe por trás de cada exposição e que portanto a legitima? Em que pontos se cruzam a história da arte, elaborada num meio académico, e a teoria produzida e defendida num museu? Será o museu o local por excelência onde qualquer teoria sobre a arte (histórica ou não) deva nascer? São estas as propostas que pretendemos analisar através do estudo das exposições do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Numa primeira fase analisaremos as exposições a nível espacial: que percurso é proposto ao visitante que faça para que, ao seguir a teoria proposta pelo comissário, fique com a sua própria visão do tema proposto. Olhando mais de perto alguns dos núcleos e comparando-os entre as exposições estudadas veremos que tipo de histórias são propostas acerca das obras e de que modo é que elas se afastam ou aproximam daquilo que a história da arte portuguesa tem produzido acerca das mesmas. O

comportamento dos visitantes também será tido em conta, uma vez que só ele nos pode dar a ideia de como as pessoas interagem com as obras no espaço do museu. Falaremos também sobre outras exposições que seguem o mesmo tipo de abordagem que o museu do Chiado tem apresentado: quais as suas semelhanças e diferenças, a que tipo de críticas estão sujeitas. Por último, veremos como algumas obras, dependendo do contexto de exposição, adquirem leituras/significados completamente diversos.

III.1. Três exposições da colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

Inaugurada à entrada do Verão de 2002, mais precisamente a 19 de Junho, *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, pode ser considerada a primeira exposição temporária dedicada à colecção do Museu⁵⁶ depois da desmontagem definitiva daquela que o inaugurou, em 1994. O título demonstra que se pretende olhar para a arte portuguesa – através da sua representação na colecção do Museu - como um campo não homogêneo onde a oposição é uma constante. Pressupõe-se, logo à partida, uma “não-historicidade” no modo de apresentação, optando-se por uma postura de confronto que essa “diferença” e “conflito” indicam. A linearidade que serve de mote à organização historiográfica é recusada, a cronologia é posta de lado para dar lugar a conceitos que são transversais às preocupações artísticas de vários “movimentos” ou “períodos”. “*As aproximações estabelecidas através de semelhanças formais ou do estilo foram evitadas*”, diz-se no texto de apresentação da exposição (Museu do Chiado, 2002). O que indica que qualquer tipo de metodologia normalmente utilizada pela História da Arte “formalista”⁵⁷ é afastado, propondo-se “*construir*

⁵⁶ Não devemos esquecer que, no início do mesmo ano, tinha tido lugar a exposição “Novas doações e aquisições” que se pode considerar também uma exposição da colecção embora o próprio título indique as fronteiras da mesma em relação às obras do museu.

⁵⁷ A expressão que Pedro Lapa utiliza aqui - “*Este modelo poderá talvez mostrar como o formalismo, a poética vaga de uma substância ou a estilização se confinam a efeitos de superfície pouco operativos.*” (Lapa, 2002) – parece referir-se ao formalismo de Greenberg, segundo o qual o valor da arte estava localizado na sua forma e mais especificamente no *medium*: “ [...] *it is also from the medium, indeed from the form it takes in a particular work, that the spectator receives his or her aesthetic judgment. [...] As a methodology of art criticism, formalism means that form and subject matter are the only things one can talk about. It certainly doesn't mean that it values form for the sake of form. [...] Content is ineffable because it is a feeling and because feelings do not get communicated by talking about them. In a way, art critics cannot write about “art as art”; they can write about painting, sculpture, poetry or music, that is about the medium, and treat the medium as the only subject matter of art, even if the artist didn't.*” (Duve, 1996, p. 214)

algumas possibilidades para uma nova abordagem da história e conseqüentemente definir um outro entendimento de um museu de arte contemporânea.” (Museu do Chiado, 2002)

Já Meio século de arte portuguesa 1944-2004, patente de 13 de Julho a 13 de Outubro de 2004, posiciona-se com o objectivo de recuperar a designação *Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Tal como é referido no texto de apresentação, esta exposição pretendeu mostrar o trabalho que desde a reabertura se havia feito relativamente à colecção do museu e mais precisamente nas carências da mesma em relação à arte portuguesa, cujas décadas a partir dos anos 50 do século XX se encontravam mal representadas. Trata-se de uma exposição reivindicativa de um espaço para o museu: não só um espaço físico (que nunca lhe foi atribuído⁵⁸), mas principalmente de um espaço no panorama artístico nacional que as dificuldades financeiras tornam cada vez mais difícil: “[...] *o Museu do Chiado recupera com propriedade o seu nome e programa fundador que o designou como Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 1911, mas que as vicissitudes da história nacional do século XX viriam a comprometer.*”⁵⁹ (Museu do Chiado, 2004) Assim a recuperação do nome é uma reivindicação de carácter político para que novos meios sejam postos à disposição do museu, meios estes sem os quais não será possível que ele cumpra uma das suas funções primordiais: “*enquanto o seu edifício não for ampliado e a actual insuficiência de espaço perdurar, será sempre impossível exhibir com extensão qualquer das áreas cronológicas que constituem a única colecção de arte moderna e contemporânea que o Estado português possui, património de todos nós.*” (*ibidem*). Esta exposição funciona

⁵⁸ Em 1995 é assinado um protocolo que visa a ampliação do recém re-inaugurado Museu do Chiado para a Gare Marítima de Alcântara: “*A Gare Marítima de Alcântara irá ser utilizada como um espaço dedicado à arte contemporânea, de acordo com um protocolo assinado no dia 24 entre o Instituto Português de Museus e a Administração do Porto de Lisboa. A «Gare de Alcântara», nome a usar pelo novo «espaço», estará na dependência institucional do Museu de Chiado, dirigido por Raquel Henriques da Silva, prevendo-se que aí se apresentem exposições de grande dimensão, que têm obrigado à desmontagem da respectiva colecção permanente, e também iniciativas que prolonguem até à contemporaneidade o horizonte cronológico até agora definido para o Museu (1850-1950).*

Está ainda por definir o respectivo programa nas suas possíveis vertentes museológicas ou de centro de arte, mas encontra-se já em estudo o depósito de longo prazo da colecção da Fundação Luso-Americana e também de outros acervos. Para a inauguração do novo local prevê-se uma exposição de arte contemporânea nacional com base naquela e noutras colecções institucionais, comissariada por Delfim Sardo.” (POMAR, 1995, 3 de Junho)

⁵⁹ No entanto, há que referir que, à época em que o Museu foi fundado, o programa era expor artistas posteriores a 1850, para os primeiros directores – Carlos Reis e Columbano Bordalo Pinheiro – a contemporaneidade era a arte naturalista: “*As estruturas oitocentistas, particularmente as de teor naturalista, revelaram-se dominantes ainda que das mais diversificadas formas, por vezes latentes e acrónicas. Esta situação corresponde também a um gosto dominante orientador das aquisições do museu.*” (Lapa, 1994, p.23)

também como uma forma de agradecimento a todos os que, nesses dez anos, contribuíram para o aumento do espólio do museu, com doações ou depósitos. Na nota distribuída à imprensa em que são descritas as actividades a terem lugar nesta comemoração, é dito:

“A exposição é sobretudo uma homenagem ao trabalho colectivo e empenho dos artistas, dos colecionadores, das instituições públicas e privadas que colaboraram com o Museu do Chiado – MNAC ao longo destes 10 anos. Destacam-se a apresentação de obras pertencentes à Colecção de Arte da Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em depósito no Museu do Chiado – MNAC ao longo destes e a apresentação de duas novas obras, uma de Croft, doada pelos Amigos do Museu do Chiado, outra de Ângelo de Sousa, adquirida pelo museu.” (ibidem)

De facto, esta exposição pretendeu dar destaque às obras que foram sendo adquiridas, doadas ou depositadas nos últimos anos, sendo em muito menor número as primeiras devido à escassez de verbas. Muitas delas pertencem ao depósito Isabel Vaz Lopes, outras à colecção do Ar.Co, outras foram doadas pelos Amigos do Museu do Chiado ou são doações de artistas.

Em *Outras ficções. Colecção do museu – arte portuguesa de 1850 até à actualidade* (26 de Julho de 2008 a 15 de Março de 2009) apresentam-se também quatro núcleos dispostos no espaço de maneira semelhante à exposição anterior, mas com conceitos diferentes: *Lugar, Reversibilidade, Rebaixamento, Acontecimento*. Mais uma vez o mote que serve á organização da exposição repete-se:

“Esta exposição reúne um diversificado conjunto de obras da colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea que datam desde a segunda metade do século XIX até ao presente. Organizada em torno de quatro conceitos, Lugar, Reversibilidade, Rebaixamento, Acontecimento, as obras são relacionadas entre si de forma não cronológica, privilegiando a diferença e especificidade que cada uma propõe à rede discursiva do núcleo onde se insere. Pode assim acontecer que uma obra remota tenha maiores afinidades com uma contemporânea do que com as que se lhe sucedem imediata e cronologicamente. A escolha destes quatro conceitos partiu de uma hipótese sobre algumas linhas possíveis de interpretação relativas às práticas artísticas do nosso presente. Ao convocar tempos tão diferentes para recensear as obras em cada um destes conceitos produzem-se outros modos de construção fictícia no seu entendimento, que nada têm de irreal por oposição à realidade de uma leitura historicista, antes proporcionam pensar as ficções da prática artística como uma inteligibilidade própria.” (Museu do Chiado, 2009)

Cada uma destas exposições, inserida na programação do Museu de modo a acontecer no Verão, tem um maior número de visitantes estrangeiros, segundo os dados cruzados entre o número total de visitantes e o número de visitantes por mês⁶⁰ (Gráficos 11 e 12, Apêndice B).

III. 2. Coreografar o espaço: o visitante como *flanêur*?

No museu, o itinerário proposto pelo comissário das exposições vai ser percorrido pelos visitantes como forma de apropriação do espaço e diálogo com as obras e sempre de maneira diferente por cada um deles: ora mais lentamente e com mais atenção às obras e aos textos escritos, ora mais depressa e numa atitude que, à partida, pode parecer menos interessada. O percurso proposto pelos museus é de tal forma pensado e escolhido para comunicar o ponto de vista do comissário, que mesmo que o visitante o percorra de uma forma semelhante à que o *flanêur* percorre as ruas da cidade, as ideias propostas vão sobressair e tornar essa experiência educativa. Por isso, poderá fazer sentido adoptar a expressão proposta por Baudelaire na sua obra *O Pintor da Vida Moderna*:

“Para o flanêur perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido no mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O observador é um príncipe que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito.” (Baudelaire, 1993, p.18)

É precisamente este lado de “observador apaixonado” e sempre “incógnito” que nos parece também caracterizar o visitante do museu. No entanto, não podemos dizer que esta expressão corresponda em 100% ao público destas instituições: o *flanêur* “é aquele que se passeia ao acaso, sem destino nem finalidade, que vagueia por prazer, sem que tal atitude se relacione com o estar perdido ou com a angústia da errância.”

⁶⁰ Embora a exposição *Outras Ficções* se tenha prolongado até 15 de Março de 2009, os dados que aqui utilizamos são os que foram fornecidos pelo próprio Museu: até ao fim do ano de 2008.

(Cruz, 1993, p.62nota), e o visitante de uma exposição tem sempre como impulso uma finalidade e até mesmo uma necessidade cultural.⁶¹ Mas a forma como o movimento físico do passeante pode, de facto, tornar-se uma experiência educativa - ainda que isso se passe numa atitude descontraída - aplica-se também aos visitantes do museu, ou não fossem os percursos expositivos desenhados para tal.

Tony Bennet (1995), no seu estudo acerca da genealogia do museu, estuda uma série de outros espaços que poderão ter contribuído para a organização do mesmo, nomeadamente as feiras, as exposições internacionais, as bibliotecas e os parques públicos. Cada uma destas instituições encontra-se envolvida na prática que o autor chama de “showing and telling”: tanto de artefactos como de pessoas e de uma forma calculada para personificar e comunicar significados e valores culturais específicos. Um dos aspectos que as unem é o facto de ser o movimento físico dos visitantes que cria a experiência, sendo isso visto como um acto performativo. Nestes casos é o itinerário proposto – sempre pela instituição – que permite a comunicação da mensagem.⁶²

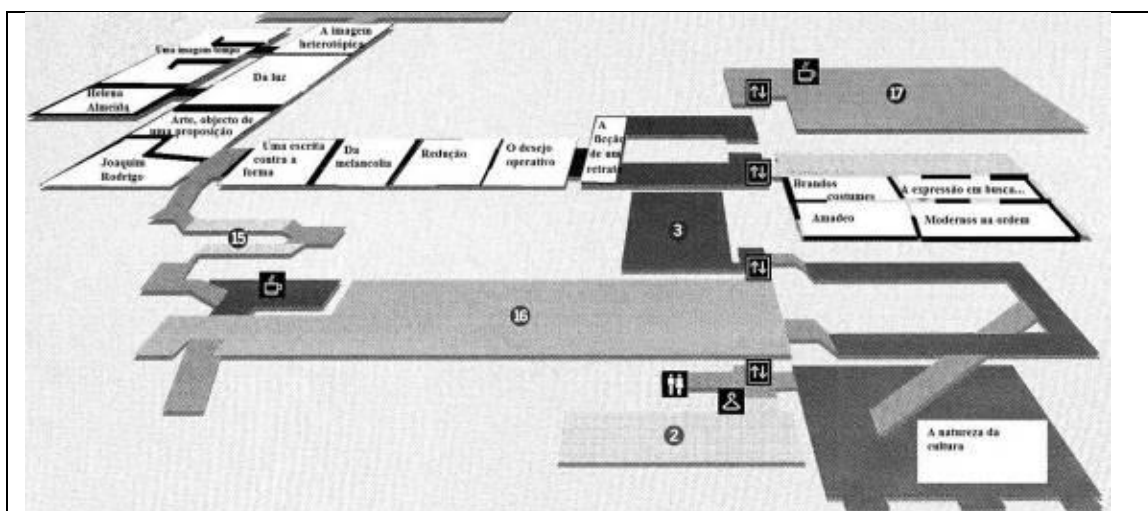
É, de facto, esse movimento, o único que permite a compreensão dos conceitos propostos e defendidos numa exposição. E repare-se que a visita ao museu é das únicas práticas culturais em que o espectador é também obrigado a esse acto performativo de interacção com o espaço: isso não acontece na leitura de um livro, quando se assiste a um filme, a uma peça de teatro, a um concerto ou bailado – todas estas actividades requerem um espectador fisicamente passivo, enquanto o museu lhe exige que os seus passos contribuam para a compreensão da exposição. Hall Foster (2001, p.X), vai precisamente buscar uma expressão que explicita isso mesmo: “parallax” é a noção que implica o aparente deslocamento de um objecto causado pelo movimento real do seu observador. Esta figura sublinha que os marcos em que encerramos o passado dependem das nossas posições no presente e que essas mesmas posições são definidas por esses marcos. Também no museu, a forma como encaramos cada uma das obras depende sempre dos movimentos anteriormente e posteriormente desenhados: nenhuma

⁶¹ Tal como nos indicam os estudos de públicos que estudam as motivações para uma visita ao museu (Bourdieu e Darbel, 1966)

⁶² “Finally, in their recognition of the fact that their visitors’ experiences are realized via their physical movement through an exhibitionary space, all three institutions have shared a concern to regulate the performative aspects of their visitors’ conduct. Overcoming mind/body dualities in treating their visitors as, essentially, “minds on legs”, each, in its different way, is a place for “organized walking” in which an intended message is communicated in the form a (more or less) directed itinerary” (Bennet, 1995, p.6)

obra em contexto expositivo está sozinha é no percurso que cada um dos visitantes faz que se pode entender. Por essa razão entendemos que a montagem de uma exposição pode ser pensada como uma coreografia, onde os movimentos dos visitantes são *à priori* o que serve de mote à organização das obras. É com base nos conceitos propostos que partimos para a análise dos percursos expositivos no Museu da Chiado.

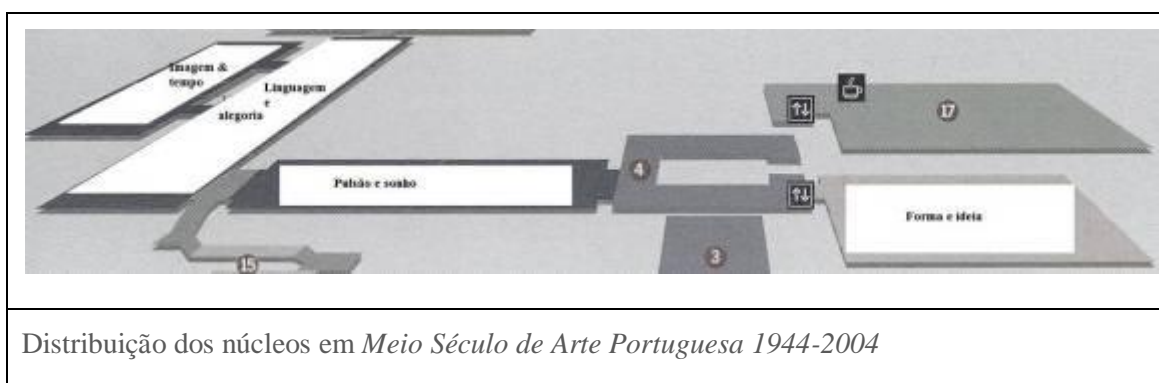
A exposição *Diferença e Conflito* (Apêndice D) ocupa todo o espaço do Museu, incluindo a zona de entrada. Dividida em 16 núcleos temáticos, aparentemente põe de lado a cronologia ou a sequência por movimentos. O espaço encontra-se subdividido com paredes construídas para o propósito, ou aproveitando as divisórias já existentes. Os núcleos distribuem-se de acordo com as características arquitectónicas do museu e por isso a exposição desenvolve-se em quatro zonas distintas e em três pisos. A primeira com um único núcleo: *A natureza da cultura* que, embora seja apresentado como o último núcleo da exposição, é o primeiro com que o visitante se depara. Já no piso 2, um segundo conjunto, apresenta cinco núcleos: *Brandos costumes*, *Amadeo de Souza-Cardozo, 1913*, *Modernos na Ordem* e *A expressão em busca de uma rima para a revolução*. Este conjunto de núcleos é o que mais se aproxima de uma ordem cronológica, apresentando obras da primeira metade do século XX que vão de *Clara* (1903) de José Malhoa a *Mulheres de pescadores* (1951) de Júlio Resende. Uma terceira fase da exposição apresenta quatro núcleos: *A ficção do retrato*, *O desejo operativo*, *Redução*, *Da melancolia*, *Uma escrita contra a forma*. Uma quarta fase apresenta *Joaquim Rodrigo, painting of a political decade*, *Arte, objecto de uma proposição*, *Da luz*, *Helena Almeida, A imagem heterotópica*, *Uma imagem tempo*.



Distribuição dos núcleos em *Diferença e Conflito*. O século XX nas colecções do Museu do Chiado

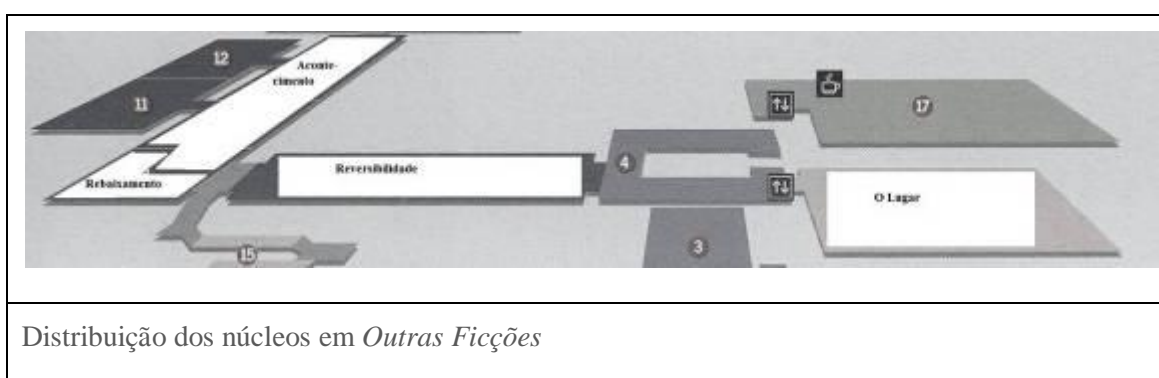
Nos primeiros núcleos o percurso é muito claro para o visitante. A entrada directa, à direita, leva-o a tomar contacto imediato com estas obras de *Brandos costumes* e, a partir daí, ter acesso à sala dedicada às obras de Amadeo do Souza-Cardoso que, por sua vez, abre passagem a *Modernos na ordem* o qual permite já a escolha de duas entradas possíveis para *A expressão em busca de uma rima para a revolução*. *A ficção de um retrato*, quarto núcleo da mostra, medeia não só a divisão entre a primeira metade do século XX e a segunda, como também duas concepções de exposição distintas: uma mais próxima da cronologia e outra apresentando conceitos que cruzam vários tempos. A partir de *Uma escrita contra a forma*, o percurso deixa de ser tão claro. Nesta sala a saída é feita através de uma divisão que permite ao visitante escolher entre o núcleo dedicado a Joaquim Rodrigo e o de *Arte, objecto de uma proposição*. O mesmo acontece com o grupo dedicado a Helena Almeida, que o visitante pode decidir só visitar no fim do percurso, quando se vê obrigado a percorrer de novo toda a exposição para sair dela.

Já em *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004* (Apêndice E), que teve lugar dois anos depois, o espaço do Museu configura-se de uma maneira completamente diferente. Em vez de 16 núcleos encontramos agora quatro: *Forma e Ideia*, *Pulsão e Sonho*, *Linguagem e Alegoria* e *Imagem e Tempo*. Neste caso, o visitante depara-se logo à entrada com o núcleo *Forma e Ideia*. Antes de entrar tem à sua frente o texto de apresentação, assim como a lista dos doadores das obras.



Embora tenham apenas passado dois anos entre estas duas mostras, as alterações no percurso e na construção dos núcleos vão ser decisivas e definitivas nas posteriores

montagens do museu, e até mesmo em *Outras ficções* (Apêndice F). Inaugurada em Julho de 2008, esta exposição foi o refazer de uma outra apresentada no início do mesmo ano: *Múltiplas direcções. Arte portuguesa de 1850 até à actualidade*⁶³. *Outras ficções* distingue-se das mostras anteriormente apontadas, primeiro porque não ocupa a totalidade do museu, encontrando-se as duas últimas salas encerradas⁶⁴, depois porque um dos núcleos, *O Lugar*, foi desmontado durante um período, para as exposições *Blues Quartet* de João Paulo Feliciano (inaugurada a 6 de Setembro) e *Western Union: Small Boats* de Isaac Julien (Outubro de 2008 a Fevereiro de 2009).



As mudanças na arquitectura interior do museu e as diferenças nas plantas das exposições denunciam alterações no modo de ver a função do mesmo. O espaço dividido e cenográfico que Jean Michelle Wilmotte havia desenhado é substituído por um museu com salas mais amplas: toda e qualquer divisória foi retirada. Isto aproxima o museu de uma concepção espacial diferente, mais próxima de um “white cube” (O’Doherty, 1999) ou de um laboratório. Esse aspecto cenográfico que estava presente no projecto de Wilmotte, como pode ser visto nas primeiras fotografias do museu, era criado por divisórias que, não cobrindo todo o espaço que ia de uma parede à outra, criavam ângulos de visão permitindo que o visitante fosse sendo surpreendido à medida que percorria a exposição. O percurso, mais sinuoso, obrigava a movimentações mais variadas. O espaço criado por Wilmotte encontrava-se longe do que designamos por “cubo branco”, respeitando e reaproveitando as estruturas ainda existentes do antigo Convento de São Francisco, como a abóbada de seis panos em tijolo, sobre o átrio de

⁶³ Aberta ao público de 18 de Janeiro a 17 de Fevereiro de 2008, esta exposição dividia-se também em quatro núcleos: *Percepção*, *Reversibilidade*, *Rebaixamento*, *Acontecimento*.

⁶⁴ A partir de Fevereiro de 2009, estas salas apresentavam a obra de Augusto Alves da Silva, *Estrada em Obras* (1997), uma projecção sincronizada em duas paredes opostas de 324 diapositivos.



Átrio de entrada



Sala dos Fornos

recepção, ou as que foram posteriormente construídas pelo negociante inglês Abraham Wheelhouse, caso dos fornos ainda visíveis no segundo piso. Existem ainda outros elementos que são mantidos: os espaços expositivos abrem-se elegantemente ao exterior, em pequenas brechas que dão sobre o jardim das esculturas e edifícios dianteiros ao museu. Também as zonas de passagem, como as portas, são acentuadas por molduras mais escuras que pontuam o espaço e ajudam a definir o percurso.

As alterações que aconteceram posteriormente a 2002 levaram a que o espaço compartimentado – que ia ao encontro de um programa que previa a sucessão de movimentos e de cronologia – desse lugar a espaços mais

amplos e contínuos, o que indica que o olhar sobre a obra de arte passou a ser outro. Enquanto na montagem inicial do museu as obras encontravam-se expostas em pequenos núcleos com as que no mesmo período tinham sido produzidas⁶⁵ e existiam ao longo da exposição alguns bancos onde o visitante podia descansar ou ficar a contemplar as obras por alguns instantes, pelo contrário, a montagem de *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004* apresenta espaços abertos, onde não existe qualquer interferência entre o observador e a obra.

⁶⁵ Os núcleos encontravam-se então divididos em: *Romantismo / Pré-Naturalismo, Naturalismo, Columbano Bordalo Pinheiro, Academismos, Pré.Modernismo, Modernismo e Gerações dos anos 40-50.*



Pode dizer-se que estas mudanças implicam uma relação com o espaço e com a obra de arte consideravelmente diferente. Nas fotografias das últimas exposições não há lugar para contemplação estática das obras (ou de uma obra em especial), o que se pretende é que o movimento crie essas leituras. O espaço torna-se cada vez mais vazio, mais claro, a luz torna-se mais branca e dispersa. As obras ganham mais espaço entre si, destacando-se da parede e pedindo a atenção do visitante. Das duas primeiras exposições para as duas últimas, para além das diferenças já apontadas, existe mais uma que também é reveladora da atitude face à forma de relacionamento museu/visitante: os bancos, que permitiam o mero descanso ou a observação mais contemplativa das obras, foram retirados. De certa forma este elemento humanizava o museu, no sentido em que se notava que este foi criado tendo em conta a presença humana, tornando-o acolhedor.

Pelo contrário, nos últimos casos, assistimos a um tipo de área asséptica, mais semelhante a um laboratório. Para Reesa Greenberg esta ausência de locais para o visitante se poder sentar é um indício de que as atitudes face ao espaço expositivo foram alteradas: de um local de contemplação e experiência estética para um local de e para trabalho.

“Eliminating seating, however, speaks of more than merely a changed spacial relationship between viewer and art. The absence of a place to sit transforms the gallery experience from one in which there is always a surrogate in situ for the viewer and the viewer’s relationship to what is on display to one where the viewer is absented entirely unless actually there. Without the invitation extended by seating to linger in an assignation with art, the encounter becomes pedestrian. Seating is conducive to the prolonged gaze, its absence encourages a passing glance.” (Greenberg, 2006, p.351)

Para Carol Duncan, quanto menos os objectos expostos e mais “limpo” o espaço, mais o museu se assemelha a um local sacralizado:

“Nowhere does the triumph of the aesthetic museum reveal itself more dramatically than in the history of art gallery design. Although fashions in wall colors, ceiling heights, lighting, and other details have over the years varied with changing museological trends, installation design has consistently and increasingly sought to isolate the objects might have. The wish for ever closer encounters with art have gradually made galleries more intimate, increased the amount of empty wall space between works, brought works nearer to eye level, and caused each work to be lit individually. Most art museums today keep their galleries uncluttered and, as much as possible, dispense educational information in anterooms or special kiosks at a tasteful remove from art itself. Clearly, the more “aesthetic” the installations – the fewer the objects and the emptier the surrounding walls – the more sacralized the museum space.” (Duncan, 1995, p.17)

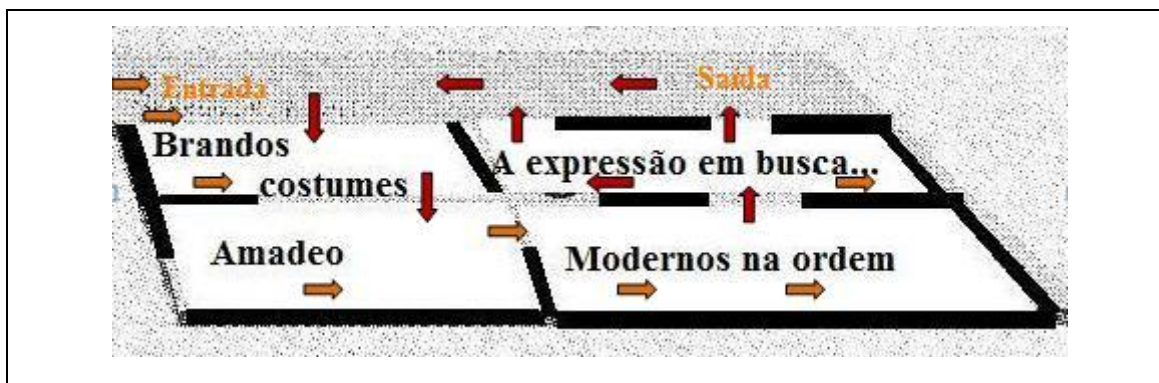
Estes espaços brancos, quase assépticos pedem um “olho sem corpo”, expressão utilizada por Brian O’Doherty: *“O Olho pode ser treinado de uma forma que o espectador não. É um órgão afinado e nobre, estética e socialmente superior ao espectador.”* (O’Doherty, 1999, p.41) Este olho não ocupa o espaço, percebe-o. Ele é o único que está autorizado a entrar no espaço asséptico da galeria. Trata-se de uma atitude que privilegia exclusivamente a visão e que organiza o espaço expositivo em função dela. O espectador *Olho* visita a exposição segundo convenções que confirmam que a sua identidade é uma ficção. Duas forças se encontram subentendidas neste conceito: a fragmentação e a ilusão do sujeito como entidade.

O próprio autor afirma, no entanto, que nem o *Olho* pode sobreviver sem o *Espectador*, nem o contrário. Também nestes espaços aparentemente assépticos é necessária a presença do espectador: embora todos os seus sentidos se encontrem anulados, é ainda necessário um corpo que avance no espaço - mas de preferência um corpo silencioso, sem necessidade de descanso. Embora o que O'Doherty propõe se possa considerar como uma metáfora – foi ele o próprio a dizer que, à altura em que escrevia, não existia nenhum espaço com as características definidas do “white cube”⁶⁶ – é um facto que muitos museus podem corresponder a alguns dos pontos propostos:

“The ideal gallery subtracts from the art work all clues that interfere with the fact that it is art... 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 pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. The art is free, as the saying used to go, “to take its own life”. (O'Doherty, 1999, p.15)

Mas mesmo o “ideal” cubo branco está longe de ser um local neutro, como diz Hollein em *To exhibit, to place, to deposit: “neutral space doesn't exist: there are only characteristic spaces of a different magnitude (and access to them), with which work of art enter into a dialogue – in reciprocal intensification”* (cit. in Grunenberg, 1999, p.44). A forma como as obras são dispostas, a quantidade de informação que se fornece ou não sobre elas, o tipo de percurso que se propõe e até o tema central da exposição, retiram ao espaço expositivo essa aparente neutralidade e é nestes pressupostos que baseamos a posterior análise das já referidas exposições.

Se na montagem inicial do museu era seguido o modelo de exposição por movimentos artísticos, nas primeiras salas de *Diferença e Conflito* acontecia o mesmo,



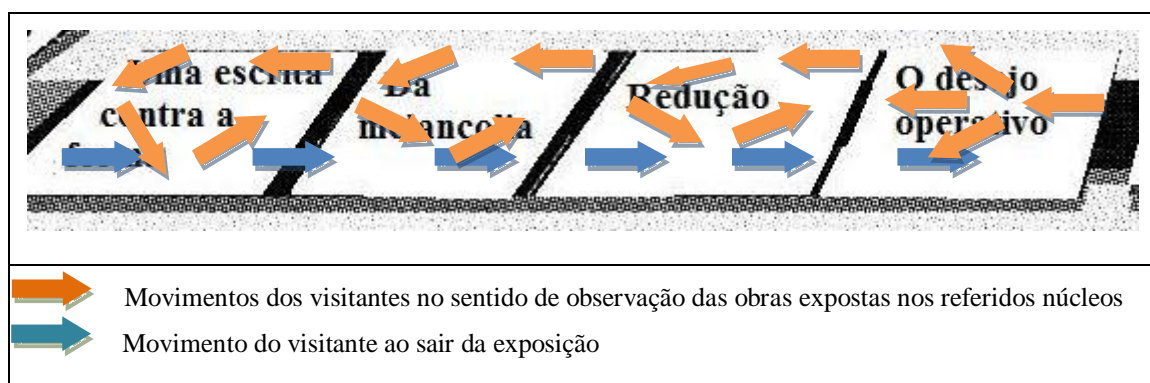
⁶⁶ Em entrevista a Sandy Nairne, Nova Iorque, Maio 1993 (Greenberg, 2006, p. 325)

	<p>Núcleo <i>Brandos Costumes</i>, exposição <i>Diferença e Conflito</i>, obras incluídas: Constantino Fernandes, <i>O Marinheiro</i> (1913); Carlos Reis, <i>Engomadeiras</i> (1915); José Malhoa, <i>Clara</i> (1903); João da Silva, <i>Campino</i> (1923)</p> <p>Núcleo <i>Amadeo de Souza-Cardoso, 1913</i>, obras incluídas: <i>Pintura cubista</i> (1913), <i>Composição Abstracta – Étude B</i> (1913), <i>Pintura</i> (1913), <i>Cabeça</i> (c. 1913-1915), <i>Cabeça</i> (c. 1913-1915), <i>Cabeça</i> (c. 1913-1915).</p>
<p>© Museu do Chiado</p>	<p>Núcleo <i>Modernos na Ordem</i>, exposição <i>Diferença e Conflito</i>, obras incluídas: Jorge Barradas, <i>Varinas</i> (1930); Eduardo Viana, <i>Pousada de ciganos</i> (c.1923); Carlos Botelho, <i>Lisboa e o Tejo, Domingo</i> (1935); Abel Manta, <i>Jogo de Damas</i> (1927); Dórdio Gomes, <i>Éguas de Manada</i> (1929); António Soares, <i>Retrato da Irmã do Artista</i> (1936); Mário Eloy, <i>Bailarico no Bairro</i> (c. 1936); Francisco Franco, <i>Busto de Polaca</i> (n. dat.)</p>
	<p>Núcleo <i>A expressão em busca de uma rima para a revolução</i>, exposição <i>Diferença e Conflito</i>, obras incluídas: Mário Eloy, <i>Menino e Varina</i> (1928); Abel Salazar, <i>No cais, Porto</i> (c. 1930); Manuel Filipe, <i>Os Segregados. Homenagem a Dostoievsky</i> (1944); Manuel Filipe, <i>Mercado de Trabalho: Alentejo</i> (1948); Júlio Resende, <i>Mulheres de pescadores</i> (1951); Júlio Pomar, <i>Gadanheiro</i> (1945); Bernardo Marques, <i>Sem título (Paragem)</i> (c.1930-32); Bernardo Marques, <i>Sem título (Grande Palpite)</i> (1931); Bernardo Marques, <i>A visita do senhorio</i> (c.1929-30); Bernardo Marques, <i>Sem título (Militares)</i> (c.1930)</p>
<p>© Museu do Chiado</p>	<p>© Museu do Chiado</p>

os próprios nomes dos núcleos remetiam para uma determinada época⁶⁷ e os conteúdos estavam dispostos dessa forma.

⁶⁷ Por exemplo *Brandos Costumes* é também o título de um filme de Alberto Seixas Santos, realizado em 1974, mas apenas exibido no ano seguinte, após a queda do Estado Novo. Segundo Matos-Cruz (2000), este filme retrata “*cenar da vida doméstica numa família da média burguesia, alternadas de “actualidades” sobre a ascensão, glória e queda do Estado Novo, traçando um paralelo entre a figura do pai tradicional e do ditador Salazar. Os conflitos e as frustrações das filhas (correspondendo a duas gerações) surgem representados dialecticamente nas suas relações com os progenitores, a avó e a criada. Estes acontecimentos da esfera privada são postos em confronto com os da história colectiva do*

Podemos considerar que, em *Diferença e Conflito*, o ordenamento dos núcleos em pequenas salas dispostas ao longo de um espaço maior obrigava o visitante a uma série de movimentos de vai-vem de forma a poder observar cada uma das obras expostas nos quatro lados da sala, antes de se poder deslocar ao núcleo seguinte. Tratava-se, neste caso de um percurso ritmado, uma vez que o tamanho dos núcleos é sensivelmente o mesmo. Não podemos porém esquecer que, dadas as características arquitectónicas do espaço, o visitante é sempre obrigado a voltar pelo mesmo local para sair do museu, o que obriga a um movimento de retorno desta vez mais contínuo.

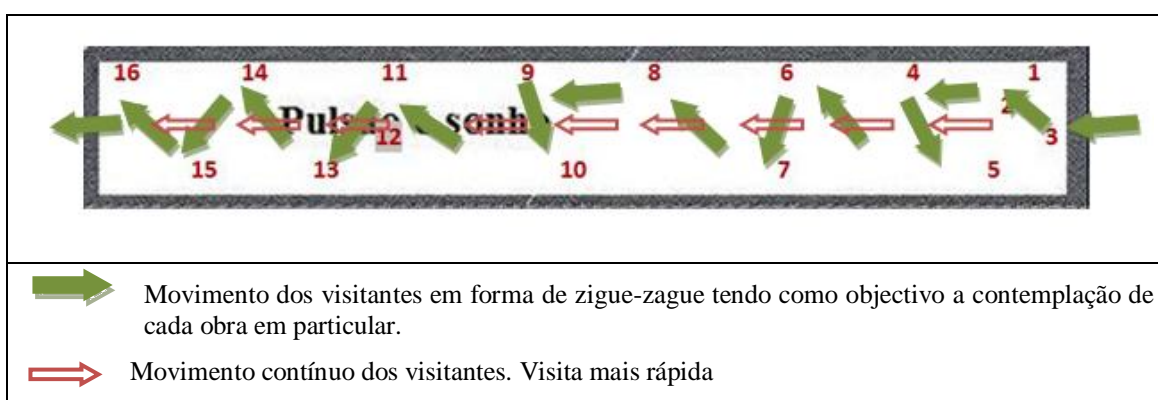


Nas exposições seguintes as questões de circulação vão ser totalmente diferentes. Aqui, retiradas as divisórias, encontramos um espaço amplo em que, em vez de quatro núcleos, apenas é apresentado um, as obras são expostas ao longo das paredes (exceptuando as obras de escultura) e podem todas ser vistas logo à entrada da sala. Uma das primeiras consequências deste modelo expositivo é que não permite a mostra de um tão grande número de trabalhos. Pelo contrário, aumentando o espaço pertencente a cada um dos núcleos, o número de obras expostas em cada um deles também vai aumentar fazendo com que o núcleo e o conceito para ele proposto ganhe maior relevo. Se, em *Diferença e Conflito*, se mostrava um século de arte portuguesa dividido em dezasseis núcleos, que se apresentavam como as linhas direccionais essenciais para o entendimento da arte produzida durante essa época, em *Meio Século de Arte Portuguesa*, surgem apenas quatro núcleos para o entendimento de sessenta anos de arte, o que pressupõe que os conceitos propostos são mais abrangentes do que os

país”. Também o núcleo dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso expõe um dos anos da sua obra, 1913. *Modernos na ordem* mostra uma geração de artistas a quem António Ferro “exigiu um “indispensável equilíbrio” fora da “loucura das formas” (Museu do Chiado, 2002, p.14). *A expressão em busca de uma rima para a revolução* retrata “uma arte de entendimento político [que] só se manifesta na década de 1940”. (Museu do Chiado, 2002, p.15)

anteriores (embora se repita o núcleo *Uma imagem-tempo*), porque neles cabem uma maior quantidade de obras. Para o visitante acaba também por ser mais fácil o percurso proposto, uma vez que pode fazê-lo em ziguezague ou percorrendo o perímetro da sala.

Entre as duas exposições apresentadas, não sendo significativas as alterações de percurso – o visitante tem de percorrer os mesmos espaços e pela mesma ordem -, existem diferenças significativas no ritmo que é exigido: primeiro, em pequenos núcleos em que vai seguindo o perímetro da sala; segundo, percorrendo espaços abertos em ziguezague ou continuamente.



Na generalidade o visitante não pode fazer qualquer escolha em relação ao percurso a seguir, salvo nos casos em que, por razões arquitectónicas o espaço se encontra dividido em dois (na exposição *Diferença e conflito*, o visitante poderá optar por visitar primeiro o núcleo dedicado a Joaquim Rodrigo ou *Arte, objecto de uma proposição*).

A Sala dos Fornos - tal como era chamada à data da reabertura do Museu - é no entanto uma excepção. Desenhada para ser uma sala de exposições temporárias ela necessita de intervenção na maior parte das vezes, de forma a poder aumentar a área de parede em que é possível expôr. Também aqui as alterações na forma da estrutura utilizada se assemelham às ocorridas nas restantes salas: cada vez mais o espaço é modificado de forma a poder ser percorrido de maneira mais contínua: se em *Diferença e Conflito*, se encontra dividido em quatro pequenos núcleos, em *Meio Século de Arte Portuguesa*, apresenta-se como um corredor em forma de “U”, em torno do qual se circula e em *Outras Ficções* como uma sala aberta que o espectador pode percorrer com um só olhar.

<p>Diagrama de um núcleo de exposição com 13 obras numeradas de 1 a 13b. O espaço é delimitado por paredes e inclui áreas rotuladas como "texto" e "entrada".</p>	<p>Núcleo <i>Forma e Ideia</i>, exposição <i>Meio Século de Arte Portuguesa</i>, obras incluídas: 1- Fernando Lanhas, <i>02-43-44 (O violino)</i> (1943-44); 2 – Fernando Lanhas, <i>C8-56</i> (1956); Fernando Lanhas, <i>Três seixos pintados P1-49</i> (1949), <i>P3-49</i> (1949), <i>P13-66</i> (1966); 4 – Joaquim Rodrigo, <i>C9</i> (1954); 5 – Joaquim Rodrigo, <i>C14</i> (1955); 6 – Jorge Pinheiro, <i>Homenagem a Amsterdão</i> (1966); 7 – Jorge Pinheiro, <i>Sem título</i> (1969); 8 – Pires Vieira, <i>Sem título</i> (1973-74/2001); 9 - Ângelo de Sousa (obra não identificada); 10 – Pedro Calapez, <i>Memória Involuntária</i> (1996); 11 – José Pedro Croft, <i>Sem título</i> (1995); 12 – José Loureiro, <i>Palavras Cruzadas</i>; 13a e 13b – Francisco Tropa, <i>Vanitas e Vanitatis Umbra</i> (2003)</p>
<p>Diagrama de um núcleo de exposição com 12 obras numeradas de 1 a 12. O espaço inclui áreas rotuladas como "Ent." e "Entrada".</p>	<p>Núcleo <i>O Lugar</i>, exposição <i>Outras Ficções</i>, obras incluídas: 1 – Alexandre Estrela, <i>Mass Produced Pool for Workers</i> (2000); 2 – Joaquim Rodrigo, <i>Vermelho x Azul, nº 6</i> (1958); 3 – Alfredo de Andrade, <i>Uma manhã em Creys</i> (1861); 4 – Marcelino Vespeira, <i>Carne Vegetal</i> (1948); 5 – José Pedro Croft, <i>Sem título</i> (1995); 6 – Fernando Lanhas, <i>Caís 44</i> (1943-44); 7 – Lourdes Castro, <i>La place en marche</i> (1965); 8 – Ângela Ferreira, <i>Marquise</i> (1993); 9 – Carlos Botelho, <i>Lisboa e o Tejo: Domingo</i> (1936); 10 – Mário Eloy, <i>Bailarico no bairro</i> (c. 1936); 11 – Jorge Vieira, <i>Monumento ao Prisioneiro Político (maquete)</i> (1953); 12 – Pires Vieira, <i>Sem título</i> (1973-74/2001)</p>

Podemos então dizer que, ao longo destas exposições, o visitante vai sempre encontrando espaços diferentes dentro do mesmo museu, que foram sendo alterados para a apresentação das obras em salas mais amplas, aumentando a área entre elas e diminuindo o número de paredes, o que leva também a uma subtracção no número de obras expostas. Nos casos mais recentes, o visitante apercebe-se do espaço apenas num único olhar e logo à entrada do mesmo, podendo assim escolher, logo à partida, as obras a ver e o percurso a realizar (em “U” ou em ziguezague), aproximando-se então do movimento do *flanêur*, embora – talvez sem que se aperceba – essa escolha seja sempre condicionada dentro dos “limites” que o comissário propõe. Voltando à questão do laboratório e do espaço sagrado, consideramos que as últimas montagens do museu se assemelham mais ao primeiro, no sentido em que os conceitos propostos são testados, e a própria evolução das exposições e dos seus núcleos mostram como alguns são eliminados, outros alterados ou ainda aglutinados. O espaço para a contemplação – essa

sim de cariz quase sagrado – foi eliminado, requerendo um visitante interventivo capaz de tecer redes de significados entre as várias obras e as ideias sugeridas para a sua apresentação em grupos.

III. 3. A Arte fora da História

Como vimos, o que estas exposições propõem é uma leitura das obras de arte fora da linha cronológica tradicionalmente associada ao pensamento historiográfico. No entanto, uma análise aproximada dá-nos a ver que isso não acontece de forma idêntica e em todas as exposições. Por exemplo, se as primeiras quatro salas de *Diferença e Conflito* seguem uma certa cronologia – como os próprios nomes dos núcleos indicam -, a partir de *A ficção de um retrato*⁶⁸ encontramos temas em torno dos quais se organizam os grupos e obras que se confrontam com outras de períodos totalmente diferentes. Trata-se de um núcleo de transição em dois sentidos: primeiro, porque se encontra numa zona do museu que não é propriamente uma sala de exposição – o que implica condições de relação com as obras que não são as habituais (por exemplo, a nível da distância imposta entre o visitante e a obra) -, mas um espaço de acesso ao que inicialmente era a primeira sala de exposição permanente do museu; depois porque é o núcleo através do qual se passa para as salas organizadas fora da cronologia, e em que maioritariamente se encontram obras da segunda metade do século XX. Por esta razão *A ficção de um retrato* é o primeiro núcleo verdadeiramente a-histórico da exposição e as obras aí postas em confronto fazem jus ao título *Diferença e Conflito*: do século XIX encontramos *O Desterrado* de Soares dos Reis e *O Grupo do Leão* de Columbano Bordalo Pinheiro e mais recentes, *Sombra Projectada* de René Bertholo de Lourdes Castro, *A Última Ceia* de Rui Serra e *Retratos de Mário Eloy* de Miguel Ângelo Rocha. Estes encontros entre a arte do século XIX e a do XX já tinham antes sido

⁶⁸ O texto do núcleo diz: “Este tema recorrente ao longo de muitos anos da história da arte ocidental entrou em relativo declínio no final do século XIX e para isso muito terá contribuído o aparecimento da fotografia como também a consciência da impossibilidade de uma representação mimética do real sobre a prevalência do primado da especificidade dos próprios meios de representação. Este núcleo parte de duas obras oitocentistas expostas em permanência no museu, contrárias na sua atitude – naturalista a de Columbano e alegórica a de Soares dos Reis -, para apresentar considerações desenvolvidas por artistas contemporâneos sobre algumas condições de representação e auto-representação. Seja a tensão e fragmentação do corpo ou a ordem mecânica da representação da imagem que a pintura copia retractando as suas possibilidades num contexto presente, em ambos os casos é o referente enquanto origem deste processo que desapareceu e dá lugar à revelação dos processos que construíram a ficção de um retrato. “ (Museu do Chiado. 2002)

propositadamente provocados quando, nos anos que se seguiram à reabertura do Museu, se iniciou um projecto sob responsabilidade de Pedro Lapa, no qual novos artistas criavam uma obra que tinha como base a exploração da colecção e posteriormente a mostravam na então chamada Galeria do Bar. Duas dessas exposições foram *A ceia*, de Rui Serra (1994) e *Retratos de Mário Eloy*, de Miguel Ângelo Rocha (1996) e são precisamente duas dessas obras, doadas ao museu depois daquelas exposições, que integram este núcleo dedicado ao retrato. A obra de Rui Serra encontra-se com a que lhe serviu de inspiração: adoptando o mesmo esquema de composição e as mesmas personagens, encontramos-nos perante uma “segunda versão” da que foi inicialmente mostrada em 1994⁶⁹ tratando-se de uma citação em segundo grau, no sentido em que a de 94 cita a de Columbano e esta de 2002 cita a de 1994.

Sombra Projectada de René Bertholo, de Lourdes Castro foi exposta ao lado de *O Desterrado* de Soares dos Reis, provocando um efeito cénico que é acentuado pela repetição do ângulo do cotovelo das duas obras e pela sombra – a da escultura (com o objecto/corpo referencial ainda presente) e a de Bertholo (de um corpo ausente). Mais do que isso, podemos ver neste encontro uma reflexão sobre a condição da formação dos artistas portugueses (tanto Lourdes, com Bertholo e Soares dos Reis foram artistas

	
<p>© Museu do Chiado</p>	<p>© Museu do Chiado</p>
<p>Núcleo <i>A ficção de um retrato</i>, obras nesta imagem: Rui Serra, <i>A Ceia</i> (2004); Columbano Bordalo Pinheiro, <i>O grupo do Leão</i> (1885)</p>	<p>Núcleo <i>A ficção de um retrato</i>, obras nesta imagem: Lourdes Castro, <i>Sombra projectada de René Bertholo</i> (1964); Soares dos Reis, <i>O Desterrado</i> (1872)</p>

⁶⁹ Como se pode ler no texto da obra: “Em 1994 Rui Serra realizou para a reinauguração deste museu uma instalação, intitulada *a Ceia*, composta por pintura mural, pinturas e acrílico sobre tela, caixas de luz, chapas de alumínio onde imagens da colecção do museu eram integradas. Não se tratava de reproduzir fidedignamente as citações mas de operar uma deslocação nas imagens sofrida pela técnica de reprodução a que aquelas foram submetidas no curso das respectivas citações. Assim, as pinturas em acrílico apresentavam uma só cor preta e um pontilhado característico da reprodução fotográfica jornalística. Os outros suportes reduziam os motivos citados a logótipos. Rui Serra guardou uma fotografia que saiu na imprensa sobre a sua instalação, tirada de um ângulo lateral de forma a enquadrar o espaço e onde as pinturas que constituíram parte da instalação de *a Ceia* foram novamente reproduzidas pelo mesmo processo tipográfico que a pintura mimetizara. Dando uma configuração de work in progress ao seu trabalho, num assumido jogo de reproduções que constrói uma deriva e apaga a suposição de um original, que a arte moderna tanto valorizou.” (Lapa, s.d.)

que estiveram fora do país), que vai para além do que é proposto no título do núcleo e que pode passar despercebida ao visitante mais desprevenido, uma vez que em nenhum dos textos das obras isso é referido. Só um especialista em história da arte pode perceber estes cruzamentos e encontros uma vez que os textos, quer dos núcleos, quer os das obras, não remetem de uns trabalhos para os outros, perdendo-se a possibilidade de comparação e até de questionamento directo do visitante. Por exemplo, no texto referente à obra de Lourdes Castro podemos ler:

“É a partir do ano de 1964 e seguinte que o trabalho de Lourdes Castro inicia uma exploração sobre a silhueta e o contorno de figuras acompanhadas ou isoladas, em poses instantâneas e caracteristicamente fotográficas, pintadas sobre tela. Lourdes Castro dizia que além da sombra das silhuetas o menos que se podia ter era o contorno circunscrito a uma linha de algo que se ausentou. Apenas definidas pelos seus limites e identificadas nos títulos, estas figuras formam uma galeria de personagens com os quais o quotidiano da artista se articulou. A proximidade da arte com a vida encontrou através do vestígio a sua possível relação, como uma cartografia de instantes.” (Lapa, s.d.)

Embora teoricamente útil na compreensão da obra de Lourdes Castro, o texto torna-se menos relevante no âmbito do núcleo apresentado por não a inserir nesse contexto “ficcional” que aqui se pretende associar ao retrato. O mesmo acontece com a obra de Miguel Ângelo Rocha que remete para um auto-retrato de Mário Eloy o qual, apesar de também ser da colecção do museu, não se encontra exposto, impedindo a contemplação das duas obras em conjunto, o que seria interessante pois levaria a questões abrangentes sobre as transformações da representação do eu e do outro, assim como de citação. Repare-se que tanto neste caso como com as obras de Columbano e Serra estamos primeiro perante a representação do “eu” pelo próprio (auto-retrato) e depois da representação do outro, mas ainda recorrendo à representação dele por si próprio (retrato a partir de um auto-retrato), questões que a presença da obra de Eloy poderia reforçar.

Por outro lado trata-se de duas obras que foram produzidas para o Museu e a partir da colecção do Museu, pelo que se poderia, em última análise considerar como um retrato também da política de programação e aquisição do museu. O texto que Pedro Lapa (Museu do Chiado, 1994) escreve no catálogo de Rui Serra é um assumir disso mesmo:

“Uma vez mais é o museu, como lugar de acumulação de formas culturais, que está também na origem desta desactivação geradora da crise do sentido amplificada pela rede de relações pressuposta nos meios de comunicação. Uma das questões assim levantadas à modernidade por esta instalação é a de se saber até onde uma imagem pode conservar a sua presença crítica sem o contexto ou jogo de linguagem em que se implica como uma emergência de sentido não instrumental.”

	<p>Núcleo <i>O Desejo Operativo</i> (exposição <i>Diferença e Conflito. O século XX nas Coleções do Museu do Chiado</i>, 2002), obras expostas: 1 – Eduardo Viana, <i>Nu</i>; 2 – Jorge Vieira, <i>Sem título</i>; 3 – Marcelino Vespeira, <i>Amora-Amora</i>; 4 – Marcelino Vespeira, <i>Noctívolo</i>; 5 – Paula Rego, <i>Self-portrait in red</i>; 6 – Fernando Lemos, <i>Gesto emoldurado</i>; 7 – Fernando Lemos, <i>Movimento</i>; 8 – Fernando Lemos, <i>Nu de surpresa</i>; 9 – Patrícia Garrido, <i>Jogo de Damas</i>; Patrícia Garrido, <i>Malmequer</i>; 11 – Almada Negreiros, <i>A sexta</i>.</p>
<p>© Museu do Chiado</p>	<p>© Museu do Chiado</p>

Nos núcleos seguintes as obras são dispostas de forma a poderem ilustrar/reflectir as ideias que lhes servem de mote, independentemente do contexto histórico em que tenham sido produzidas. Observemos por exemplo *O Desejo Operativo*. Como o título indica trata-se de um núcleo relacionado com o movimento surrealista mas que não contém apenas obras de artistas surrealistas – Marcelino Vespeira, Fernando Lemos e Jorge Vieira –, também estão presentes as de artistas que os antecederam – Almada, Eduardo Viana – e outros com produção mais recente – Paula Rego e Patrícia Garrido. O que é comum a estes trabalhos é o facto de todos eles trabalharem sobre uma desconstrução do que podíamos chamar o “ser desejante”. Se, no Surrealismo, a questão pulsional e onírica é trabalhada de forma deliberada, o que acontece aqui é que esta leitura é levada às outras obras que se encontram fora do

movimento⁷⁰, mas que podem de alguma forma ser antecessoras ou continuadoras de alguns desses pressupostos surrealistas.

A desconstrução de formas orgânicas está presente em praticamente todas as obras e os textos escritos pelo comissário sobre as mesmas sublinham esses aspectos. Sobre os trabalhos de Jorge Vieira⁷¹, escrevia Pedro Lapa cinco anos antes, dizendo: “*Uma dimensão carnal de cunho erotizado não está ausente.*” (Lapa, 1995, p.52). Também as peças de Patrícia Garrido⁷², anteriormente expostas na Galeria do Bar foram conotadas pelo comissário da exposição como objectos que “*na sua globalidade diferenciam-se do ready-made dadaísta pela insistência e repercussão de elementos como a cor e o pregueado de algumas borrachas, sugerindo interioridades orgânicas, sexualmente conotadas no feminino*” (Lapa, 1995b). Sobre *A Sesta* de Almada Negreiros, o comissário escreve: “*Subtis deformações anatómicas, provocando alongamentos e distorções, são analisadas à luz do cubismo e emprestam um langoroso dinamismo ao desenvolvimento espacial do desenho. Permitem ainda criar pormenores de conotações erotizadas, como sejam alguns sombreados sinuosos no corpo da rapariga.*” (Lapa, s.d.). María Jesús Ávila (s.d.) reflecte sobre a obra de Paula Rego da seguinte forma: “*A pintura e a colagem como gesto, como implicação do corpo da artista e como prazer do processo, são projectados no mundo infantil onde descansam as memórias primeiras do medo e do desejo.*” Há, portanto, nos escritos do museu, na teoria produzida pelo comissário e conservadores, uma visão comum em relação a estas obras que é anterior à constituição do núcleo o que justifica, não só a sua existência, como a inserção destas obras no mesmo.

Por outro lado, constatamos uma vez mais, que os pressupostos da exposição fogem à análise historiográfica sobre as obras. Por exemplo, os trabalhos de Eduardo Viana, formalmente mais próximos dos que se encontram em *Modernos na Ordem* - nomeadamente de *Éguas de Manada* (1929), de Dórdio Gomes e *Jogo de Damas* (1927) de Abel Manta - acabam, nesta exposição por abarcar diferentes leituras conforme o

⁷⁰ Não existe uma data concreta para o que se pode chamar o fim do Surrealismo como movimento artístico, mas a exposição realizada no museu aponta o ano de 1952, “em que os grupos e as intervenções colectivas desapareceram e ela [a acção surrealista] se desmembra em exílios, mortes e abandonos.” (Ávila e Cuadrado, 2001)

⁷¹ Estas obras tinham já sido expostas anteriormente no museu, nomeadamente na exposição monográfica dedicada à obra do artista em 1995, comissariada por Pedro Lapa, assim como em 2001 em *Surrealismo em Portugal 1934-1952* (comissariada por Maria Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado).

⁷² Expostas em 1995, na exposição *Jogo de Damas*, as peças apresentadas partiram da exploração de obras do museu com o mesmo título: *Jogo de Damas* de Abel Manta (também exposta em *Diferença e Conflito*, no núcleo *Modernos na Ordem*) e *O Malmequer* de Simões de Almeida.

núcleo onde se mostra. Se em *Modernos na Ordem*, núcleo que pretende mostrar como uma geração de artistas respondeu ao apelo de António Ferro pedindo «um indispensável equilíbrio» fora da “loucura das formas”», a obra *Pousada de ciganos* (c.1923) segue as leituras historiográficas de um determinado período político que teve repercussões a nível cultural e plástico,⁷³ o trabalho *Nu*, em *O Desejo Operativo*, pede uma leitura para além da história da arte. É “sob o signo de Cézanne”⁷⁴, como primeiro assinalou José-Augusto França⁷⁵, que Viana pinta estes dois quadros e embora estas referências estejam presentes nos textos das obras, a sua colocação em dois núcleos diferentes acrescenta-lhes outras interpretações. É na comparação e diálogo entre as obras expostas que vamos encontrar a própria razão de ser do núcleo. Diferentes nos *media* utilizados – pintura, fotografia, escultura -, no contexto histórico em que foram produzidas e no estilo, estas imagens unem-se umas às outras pelo comum tratamento do corpo, de forma sensual, por vezes recorrendo a ocultações (no caso de Lemos), fragmentos (Paula Rego) ou alusões a formas orgânicas (Vespeira, Jorge Vieira, Patrícia Garrido). Podemos então dizer que este *Desejo operativo* - uma pulsão de carácter criativo que leva à produção artística - poderá atravessar grande parte da arte do século XX.

Esta leitura “surrealista” de algumas obras não fica longe do que tem sido apontado nalguns estudos de história da arte. Por exemplo, João Lima Pinharanda insere Paula Rego no capítulo intitulado *Surrealismos* (Pinharanda, 1994, p.597). Mas, também existem casos em que a história da própria obra é ultrapassada a favor deste conceito de “desejo operativo” como é o caso dos trabalhos de Patrícia Garrido que, tendo sido produzidos a partir de outros que também estão expostos (*Jogo de Damas* de Abel Manta) não se encontram junto a eles e, embora o texto da obra a isso faça referência, não remete para o facto da obra a partir da qual se partiu estar exposta num outro núcleo⁷⁶.

⁷³ “No fundo, o entendimento plástico destes artistas não significou tanto um regresso a formas clássicas depois de uma revolução das concepções do espaço propostas pelo cubismo e que estes não podiam entender, mas é na proximidade e deriva anacrónica das propostas de Cézanne – sinal da passagem de um século para o outro – que deve ser considerada a matriz dos trabalhos destes.” (Lapa, s.d.)

⁷⁴ Expressão utilizada por Raquel Henriques da Silva como forma de abordar o trabalho de Eduardo Viana (Silva, 1995a: 382).

⁷⁵ “(...) a verdade é que o seu caminho se definia, então, sem mais hesitação possível, de outra maneira, onde a referência maior seria, na medida do necessário, a pintura oitocentista de Cézanne.” (França, 1991, p. 146)

⁷⁶ A tabela da obra de Patrícia Garrido diz: “*Jogo de Damas* de Abel Manta serviu de pretexto para repor o próprio objecto de jogo através de uma representação simbolizada do seu sentido literal. A

Este núcleo vai ser alvo de transformações na exposição *Meio Século de Arte Portuguesa*, onde surge com o título de *Pulsão e Sonho*. Em ambos os casos o texto apresentado é exactamente o mesmo, apesar das diferenças nos títulos e nos dois anos que os separam. Assim, à entrada da sala poderia ser lido:

“É através de uma multiplicidade de formas e processos que o desejo opera metamorfoseando os seus objectos. Os diversos códigos ideológicos e formais que organizam o trabalho estético, deslizam e encontram-se subvertidos menos ou mais conscientemente por cada artista. Os seres e objectos representados tornam-se o produto de uma operação de subversão, que desloca do seu lugar o tema ou a substância que organizam as próprias obras, devolvendo uma indiferença relativamente a estes e explorando a visibilidade de um rol de processos implicados nesta dimensão operativa. A sua manifestação nos mais diversos media, da pintura à fotografia, passando pela escultura e assemblage, tende a desrealizar as pretensões plásticas de natureza formal. Se até meados do século XX esta dava ainda lugar a uma poética das substâncias plásticas que se afastavam de alguns formalismos, o que assistimos posteriormente é ao desejo inominável na sua infinita manifestação subversiva.” (Museu do Chiado, 2004)

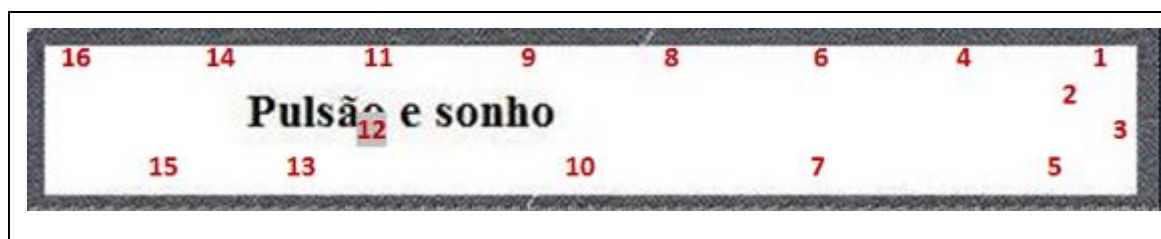
O texto ajuda o visitante a perceber os pressupostos da organização dos referidos núcleos e embora seja denso e tendencialmente escrito para o visitante especialista em história da arte, podemos dele retirar algumas conclusões. Primeiro, que a organização do trabalho estético foi alvo de uma operação de subversão, assim como os códigos ideológicos e formais que lhe estavam subjacentes. Esta questão parece de facto ter tido origem no Surrealismo e no seu desejo de que a arte tratasse o paradoxal, o irracional, o absurdo - Manifesto Surrealista de 1924 (Breton, 1969). É a ligação ao inconsciente que leva a essa subversão. Por outro lado, a segunda parte do texto afasta-se do movimento surrealista ou, pelo menos avança o que poderia ter sido, na segunda metade do século XX, o desenvolvimento dos seus pressupostos, nomeadamente em relação à multiplicidade de suportes (pintura, fotografia, escultura, *assemblage*) e ao abandono de uma certa poética, ainda presente nas obras surrealistas, mas aqui posta de parte.

Para além do texto mantêm-se as obras de Jorge Vieira e de Vespeira, mas o núcleo é alargado a outros artistas e a obras mais recentes, fruto de depósitos e

literalidade, tal como o objecto apropriado são assim a charneira de um enunciado absurdo que se desdobra num outro íntimo, que o voyeurismo do observador entrevê no espaço fechado de campânula. O aspecto sentencioso desta assemblage é reforçado pela sobreposição do título no campo de visibilidade da peça, exaltando a sua incongruência e o seu humor” (LAPA, s.d.)

doações⁷⁷. Outra das diferenças é o espaço dedicado ao grupo, que desta vez é quatro vezes maior do que em *Diferença e Conflito*. O facto de se ter mantido, nestas duas exposições, esta ideia central ligada ao desejo, ao sonho e à pulsão mostra que, do ponto de vista do comissário, estes são conceitos centrais no entendimento da arte portuguesa do século XX.

Neste modelo expositivo, as temáticas propostas para os núcleos ganham maior protagonismo que as obras, uma vez que as primeiras se repetem, mas as obras apresentadas são outras: apenas o conjunto dos trabalhos expostos permite o entendimento do conceito. O que o visitante tem de preencher são os espaços vazios que possibilitam a criação de uma rede de significados: é o potencial comunicativo dos objectos, uns em maior grau que outros, que permite a leitura e a sua relação com o núcleo. Neste caso esta é a função principal do comissário, tornar as obras agentes de comunicação, que permitam ao visitante estabelecer essas pontes. Este tipo de montagem facilita que certas semelhanças entre elas sejam reveladas e se tornem mais claras mas, por outro lado, pode acontecer que também acentue as diferenças existentes. Pelo facto de terem sido produzidas em contextos muito diferentes essas divergências formais saltam mais à vista e tornam-se alvo fácil da crítica⁷⁸. O que é importante é que o visitante, à medida que percorre a sala consiga juntar as peças deste puzzle de modo a encontrar nas obras aspectos comuns que, não fosse este encontro espacial, poderiam não sobressair. Por isso, *Pulsão e Sonho* é um alargamento dos conceitos propostos dois anos antes.



⁷⁷ A verdade é que em 2002 teria sido impossível apresentar este núcleo com a dimensão que em 2004 assumiu, uma vez que ainda não se encontravam no museu muitas das obras expostas como as de João Pedro Vale, Jorge Molder, Pedro Cabrita Reis, Francisco Queirós e Rui Chafes.

⁷⁸ Alexandre Pomar escreve sobre o núcleo *Forma e Ideia*: “Quanto à sequenciação das obras, observe-se que na pista da não figuração iniciada com Fernando Llanhas – passando pelas relações inglesas (a “new generation”) de Jorge Pinheiro -, as peças de Pedro Calapez e J.P. Croft (a referência à paisagem, a partir de Sousa Pinto, e a presença do objecto arquétipo, a mesa) não têm entendimento possível.” (Pomar, 2004, 24 de Junho).



© Museu do Chiado

Núcleo *Pulsão e Sonho* (exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004*), obras expostas: 1 – Álvaro Lapa, *Gauguin (casamento)*; 2 – Jorge Vieira, *Sem Título*; 3 – Jorge Vieira, *Monumento ao prisioneiro político (maquete)*; 4 – Marcelino Vespeira, *Amora-amora*; 5 – (obra não identificada); 6 – Julião Sarmento, *Kainis*; 7 – Helena Almeida, *Ouve-me*; 8 e 9 – Jorge Molder, *Da série TV*; 10 – Gaëtan, *Fait Divers*; 11 – Rui Chafes, *Peso*; 12 – João Pedro Vale, *We all feel better in the dark*; 13 – João Jacinto, *Sem Título*; 14 – Julião Sarmento, *Carpe Diem*; 15 – Pedro Cabrita Reis, *H. Suíte III*; 16 – Francisco Queirós, *The Dilemma*

À medida que se avançava no espaço da sala encontravam-se obras mais recentes, como *The Dilemma* (2002) e *We all feel better in the dark* (2000), que se destacam no espaço ao ocuparem o chão, ao contrário da maioria das obras expostas, que se encontram na parede. Verificamos que não há uma hierarquia de obras, apenas o seu conjunto parece justificar o núcleo, nenhuma mais que as outras. Iluminadas de modo igualitário, dispostas à mesma distância, todas têm o mesmo valor e a mesma autonomia.

Podemos estabelecer semelhanças entre algumas das obras, como por exemplo no triângulo Helena Almeida, Jorge Molder, Gaëtan, onde encontramos a representação dos próprios artistas, embora aqui subvertida: não é a representação do “eu” que se torna mais importante, mas sim as questões de ocultamento (Molder), comunicação (Helena Almeida), rosto/máscara (Gaëtan). As obras expostas têm também em comum a questão da repetição, ora por pertencerem a séries – caso de Gaëtan e Molder – ora por se constituírem de diversas imagens (Helena Almeida). Esta repetição constitui um elemento rítmico, tanto na própria obra, como na montagem do núcleo. Jorge Molder já havia anteriormente trabalhado com Gaëtan em *Cabinet d’amateur*, série de fotografias realizadas na casa deste último onde se trata a questão da duplicidade (Sardo, 2005). Numa leitura posterior à exposição, a obra de Molder é lida com ligações ao Surrealismo: “*O seu trabalho realiza-se em séries que têm vindo a reforçar a questão da repetição como processo criativo. Na base desta atitude está uma memória do surrealismo (e também num certo sentido de Freud), mais do que um dispositivo linguístico*” (Sardo, 2005:6). Também na triologia Rui Chafes/Pedro Cabrita Reis/João Pedro Vale podemos referir que as obras nos provocam uma certa sensação de

estranhamento provocada pela subversão na utilização de materiais: um peso suspenso, gesso e lençóis, um trampolim em cetim. Todas estas questões – repetição, ocultamento, subversão – eram tratadas pelo Surrealismo e este núcleo (tal como *O desejo operativo*) pretende retomá-las.

Apesar de serem obras provenientes de um depósito, Pedro Lapa já anteriormente havia escolhido João Pedro Vale e Francisco Queirós para a exposição *Disseminações*, que teve lugar na Culturgest em 2001. No texto publicado em catálogo a alusão ao trabalho de João Pedro Vale refere:

“João Pedro Vale tem trabalhado sobre o desejo através do uso de objectos comuns que, nos códigos culturais urbanos, têm conotações específicas. O uso de sabões, pastilhas elásticas, aparelhos de ginástica, toalhas, curtas frases [...] constituem adereços em que a experiência sensitiva se torna um habitar compulsivo. O domínio pulsional reorganiza estes objectos e investe-os de forma a configurar o corpo, através das suas marcas ou relação, como uma ausência tornada presente.” (Lapa, 2001, p.17)

Também nas obras de Francisco Queirós sempre estiveram presentes paradoxos entre um mundo da infância (presente na presença de bonecos de carácter infantil ou nos filmes de animação) e o “desejo de uma violência reprimida” (Lapa, 2001, p.18).

O que liga estas obras é um conceito que vai mais além dos limites do movimento surrealista, que tanto José-Augusto França⁷⁹ como os comissários da exposição *Surrealismo em Portugal 1934-1952* (Ávila e Cuadrado, 2001) consideraram como um movimento fechado cronologicamente. O surrealismo, aproveitando os estudos de Freud, abriu na arte uma fissura que permitiu a exploração do inconsciente e, apesar de poder ser visto como um movimento “fechado”, deixou marcas nas formas de produção artística que lhe sobreviveram. A montagem a-histórica permite essa análise e poderia mesmo fazê-la com produções anteriores ao movimento. À medida que se avançava no espaço da sala podia encontrar-se uma evolução na forma como as obras se relacionavam com o conceito proposto.

Da Melancolia é o núcleo que apresenta obras com uma diferença cronológica maior (noventa anos): *Contemplanção* (1911) de António Carneiro e *Lake + Fool* (2000)

⁷⁹ “Com esta manifestação [exposição de Azevedo – Lemos – Vespeira na Casa Jalco em 1952] se encerrou também a fase polémica da “terceira geração” na sua difícil inserção na vida nacional. Segundo momento do surrealismo que, após o neo-realismo, perturbava as estruturas do modernismo português aquietadas pela “segunda geração”, a exposição de Azevedo – Lemos – Vespeira foi, na verdade a última aventura possível desse mesmo modernismo.” (França, 1991, p.394-395)

de João Tabarra. Localizado entre *Redução* e *Uma escrita contra a forma*, este núcleo pretende mostrar como um conceito poderá ser transversal a praticamente um século de arte:

“Mais do que um sentimento a melancolia revela um estado de ruína dos sentidos que constroem a realidade, está reduzida, por isso ao fragmentário e a uma condição alegórica. Segundo Walter Benjamin o olhar do ser melancólico revela o luto, [como] o estado mental em que o sentimento revive o mundo vazio na forma de uma máscara e obtém uma satisfação enigmática contemplando-o. Escava-se um sentido entre o abismo e o mundo que, por um lado, encontra nos objectos e factos os emblemas dessa separação: por outro articula-os numa imagem geral da relação do sujeito com o mundo. Na medida em que os factos estão despojados das significações que alguma vez pareceram manifestar, qualquer inscrição de outros sentidos por parte do sujeito aparece como uma interpretação estranha e trágica, necessariamente alegórica da sua condição.” (Museu do Chiado, 2002)



Se nas obras de António Carneiro e João Tabarra podemos encontrar resquícios de um sentimento em que o homem se encontra frente à natureza desamparado, nas outras obras do núcleo, como é o caso de *Tertúlia* (1960), de Nikias Skapinakis, *O poeta e o anjo* (c.1938) de Mário Eloy ou *Tristezas, cabeça* (c.1915) de Amadeo de Souza-Cardoso estamos perante uma certa melancolia de carácter social ou pessoal. Por esta razão o núcleo escapa das fronteiras estilísticas onde cada artista tem lugar na história da arte (António Carneiro e o simbolismo e Mário Eloy como um dos poucos representantes portugueses do expressionismo), para se aproximar de categorias que dizem respeito à pintura: mesmo na fotografia encenada de João Tabarra, a forma como o artista trabalha a cor e a luz remete-nos para questões normalmente tratadas por esse meio. A melancolia é um conceito que alguns autores já haviam tratado, nomeadamente Panofsky, num estudo sobre Dürer (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964):

“Thus it came about that, associated with the myths, the melancholic disposition began to be regarded as, in some degree, heroic; it was idealized still further when equated with “frenzy” (mania), inasmuch as the “humor melancholicus” began to figure as a source, however dangerous, of the highest spiritual exaltation, as soon as the notion of frenzy itself was interpreted (or rather, reinterpreted) in this way.”

Neste caso, os textos sobre as obras ajudam a encaixar as mesmas no referido núcleo. Sobre a obra de António Carneiro, escreve Pedro Lapa: *“A paisagem é então o subjectivo ponto de vista da meditativa figura que a contempla e para a qual convergem as linhas de composição da própria.”*, e sobre Amadeo de Souza-Cardoso: *“A inclinação do rosto sobre si próprio inscreve uma nota melancólica expressa no próprio título e que transporta um resíduo de interioridade que o expressionismo de outras cabeças iria integrar na própria estrutura formal da pintura.”* (Lapa, s.d.) assim, duas obras produzidas em períodos distintos e com géneros também diferentes (paisagem e retrato) – e portanto, pouco prováveis de estarem juntas numa exposição – encontram-se aqui reunidas sob o conceito de melancolia.

Nas duas exposições assinaladas, existem outros núcleos que acentuam determinadas persistências a nível da leitura que é feita da arte contemporânea portuguesa. É o caso de *Linguagem e Alegoria* em *Meio Século de Arte Portuguesa*. Podemos dizer que estamos perante a confluência de dois núcleos apresentados na exposição anterior: *Arte, Objecto de uma proposição* e *A imagem heterotópica*.

Em *Meio Século de Arte Portuguesa*, o texto de *Linguagem e Alegoria*, sintetiza em duas partes diferentes o que os textos dos núcleos anteriores haviam já referido:

“Com o Dadaísmo e as subsequentes interpretações de que este movimento foi objecto por parte das várias neovanguardas da segunda metade do século XX, qualquer objecto pode ser considerado arte através de uma operação de selecção e do contexto onde é apresentado. A especificidade dos media artísticos a que o objecto de arte se refere é ultrapassada a favor de um estatuto mais genérico: arte. O enunciado linguístico tornou-se a realidade estética operativa.

“Na sequência destas considerações, o enunciado linguístico passou a ser considerado dentro do jogo da linguagem que o produz e um trabalho crítico da imagem atento à complexidade dos seus horizontes etnológicos, políticos e ideológicos passou a ser dominante de algumas práticas artísticas. Encontrar na diversidade de signos que organizam uma imagem os seus estratos ideológicos explícitos, implicados ou recalcados e rearticulá-los criticamente surge como uma tarefa urgente num contexto global ameaçado de homogeneização absoluta.” (Museu do Chiado, 2004)

<p>Diagram illustrating the layout of Núcleo Arte, Objecto de uma Proposição. The diagram shows a grid with numbers 1 through 10 and letters a through e. A thick black line forms a path: a horizontal bar at the top (8-9), a vertical bar on the right (9-10), a horizontal bar at the bottom (10-11), a vertical bar on the left (11-12), and a horizontal bar at the top (12-13). Labels include 'A imagem heterotópica', 'Arte, objecto de uma proposição', and 'Joaquim Rodrigo'.</p>	<p>Núcleo Arte, <i>Objecto de uma Proposição</i>. Obras expostas: a) Alberto Carneiro, <i>Uma linha para os teus sentimentos estéticos</i> (1970-1971); b) Miguel Palma, <i>Mil contos dentro de um cofre</i> (1994); c) António Pedro, <i>Aparelho metafísico de meditação</i> (1935); d) Julião Sarmento, <i>Dicionário</i> (1975); e) Helena Almeida, <i>Ouve-me</i> (c.1978)</p> <p>Núcleo A <i>imagem heterotópica</i> 1 – Sá Nogueira, <i>Os amorosos</i> (1965); 2, 3, 4 – Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987); 5 - António Areal, <i>O coleccionador de Belas Artes – o Collecionador do 8º dia</i> (1970); 6 – António Areal, <i>Variações sobre um tema de Fuseli</i> (1973); 7 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969); 8 – Lourdes Castro, <i>Comedor</i>; 9 – Lourdes Castro, <i>La place en marche</i> (1965); 11 – Ângela Ferreira, <i>Casa Maputo – um retrato íntimo</i> (1999)</p>
<p>Diagram illustrating the layout of Linguagem e Alegoria. The diagram shows a grid with numbers 1 through 10 and labels 'saída' and 'entrada'. A thick black line forms a path: a horizontal bar at the bottom (1-2), a vertical bar on the left (2-3), a horizontal bar at the top (3-4), a vertical bar on the right (4-5), a horizontal bar at the top (5-6), a vertical bar on the left (6-7), a horizontal bar at the top (7-8), a vertical bar on the left (8-9), and a horizontal bar at the top (9-10). Labels include 'Linguagem e Alegoria', 'saída', and 'entrada'.</p>	<p><i>Linguagem e Alegoria</i></p> <p>1 – João Tabarra, <i>Globalização Petit Poème</i> (2004); 2 - Alberto Carneiro, <i>Uma linha para os teus sentimentos estéticos</i> (1970-1971); 3 - António Pedro, <i>Aparelho metafísico de meditação</i> (1935); 4 - Miguel Palma, <i>Mil contos dentro de um cofre</i> (1994); 5 – Joaquim Rodrigo, <i>Lisboa- Oropieza</i>; 6 – Pedro Proença, <i>Ásia</i> (1986); 7 – Ângela Ferreira, <i>Marquise</i> (1993); 8 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969); 9 e 10 – Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987)</p>

Teoricamente, estes núcleos permitem identificar alguns conceitos base da arte do século XX, como o conceptualismo e o dadaísmo, mas também outros com origem

na filosofia, que são aqui apropriados de forma a poderem enquadrar certas problemáticas da produção artística. É o caso do conceito de heterotopia, utilizado por Foucault (1967) em *De Outros Espaços*, que serviu de mote ao grupo constituído em torno do título *A imagem heterotópica*, no qual é dito:

“Existem lugares que têm a propriedade de estar em relação com todos os outros, mas que de certo modo neutralizam ou invertem o conjunto de relações que designam ou reflectem. Existem por isso como não-lugares em que todos os outros podem ser encontrados na sua cultura e ser simultaneamente representados, contestados e invertidos. Foi assim que Michel Foucault definiu a noção de heterotopia.

“Que no mundo contemporâneo estes aspectos se tenham vindo a generalizar e a transformar na prática do lugar das sociedades tarde-capitalistas é hoje um facto. Um trabalho crítico da imagem atento à complexidade dos seus horizontes etnológicos, políticos e ideológicos foi e é desenvolvido pelas práticas artísticas ligadas a movimentos e designações diversos no tempo e no espaço como sejam os Novos Realismos, os Simulacionismos ou os discursos críticos do pós-colonialismo.” (Museu do Chiado, 2002)

Para além destas persistências teóricas, há obras que se mantêm de uma exposição para a outra, como a de Alberto Carneiro – *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* –, situada precisamente no mesmo local, assim como as de Miguel Palma e António Pedro – *Mil contos dentro de um cofre* e *Aparelho Metafísico de Meditação*, respectivamente. Outras permanências são as obras de Lourdes Castro, Ângela Ferreira e Júlia Ventura – *Sombras deitadas*, *Marquise* e *Geometrical reconstruction and figure with roses*. O número de trabalhos em exposição vai diminuir consideravelmente, de 21 na primeira, para apenas 10 na seguinte, o que parece ser justificado pelo facto de terem desaparecido as divisórias do espaço, mas também pelas grandes dimensões do quadro *Ásia*, de Pedro Proença.

Outra das apropriações teóricas remete-nos para Deleuze (2006); o núcleo *Uma Imagem/ Tempo* refere-se a um estudo do autor sobre o cinema. Segundo o dossier de imprensa da exposição *Meio Século de Arte Portuguesa* (Museu do Chiado, 2004), os artistas expostos são: Julião Sarmento, João Penalva, Augusto Alves da Silva, Alexandre Estrela e Rene Bétholo; o que exclui a obra de Joaquim Rodrigo que tinha sido exposta em *Diferença e Conflito*. Estamos perante um núcleo de artistas que, na generalidade não se enquadram em nenhum movimento artístico ou estilo específico – características a que a criação artística contemporânea tem tendência a fugir. Neste

sentido, e como já foi dito anteriormente, podemos ver aqui um avanço no espaço e no tempo. No espaço do museu, uma vez que este núcleo é o último a ser apresentado (em ambas as exposições) e no tempo: maioritariamente artistas mais novos cujas obras se encontram ainda livres de muitas leituras, o que traz à sua exposição um carácter mais definitivo, no sentido em que o enquadramento que lhes é dado pode ser o primeiro.

Tanto René Bertholo como Julião Sarmiento são os artistas expostos com as carreiras mais consolidadas. A recuperação destas máquinas de René Bertholo revela a importância do cinetismo na sua relação com posteriores trabalhos, assim como põe em evidência o que já João Pinharanda havia referido: “*Na fronteira entre a arte tradicional e as novas linguagens estão certamente as várias máquinas electrónicas de funcionamento aleatório de René Bértholo.*” (Pinharanda, 1994, p. 614).

De certa maneira estas exposições confirmam sempre uma marca autoral, ora no trabalho anteriormente feito com os artistas, ora os que foram trabalhados em exposições monográficas posteriores (Julião Sarmiento, Ângela Ferreira, Alexandre Estrela).

Se, nas primeiras exposições dedicadas à colecção do museu, se verifica uma certa continuidade dos temas propostos, em *Outras ficções* os núcleos vão ter conceitos organizadores totalmente diferentes. O título da exposição parece fazer alusão à ideia de que a história é ela própria uma ficção, podendo existir diversos modos de ficcionar. Esta “ficção” é distinta da ideia de falsidade e é vista como algo de positivo e mesmo necessário ao pensamento sobre o real, tal como nos diz Jacques Rancière:

“Le réel doit être fictionné pour être pensé. (...) Il s’agit de constater que la fiction de l’âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d’intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par des analystes de la réalité sociale. Écrire l’histoire et écrire des histoires révèlent d’un même régime de vérité.” (Rancière, 2000, p.61)

Os núcleos *O Lugar*, *Reversibilidade*, *Rebaixamento*, *Acontecimento* são diferentes formas de ficção, apropriando-se de conceitos caros à operacionalidade da

história⁸⁰, pretendem construir ficções/outras histórias capazes de reflectir de forma diferente sobre o real artístico. Cada núcleo assume aqui uma importância maior, uma vez que, exceptuando o texto de parede que permite explicitar o conceito, não é dada qualquer outra pista para o entendimento da obra neste contexto (não existem nesta exposição tabelas explicativas das obras.)

No entanto, existe uma obra que se exclui dos núcleos, precedendo-os a todos eles, mas também de certa forma encerrando a exposição. Pelo seu posicionamento, logo à entrada, a seguir ao texto de apresentação de *Outras Ficções*, o visitante é obrigado a passar por ela duas vezes. Trata-se de *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro, umas das primeiras instalações na história da arte portuguesa e única obra da exposição que tem um texto explicativo⁸¹, já que nesta exposição não existem as tabelas com textos analíticos que eram comuns nas anteriores exposições da colecção, pelo que podemos considerar que se trata ela própria de um núcleo. No relacionamento desta obra com os pressupostos dadaístas e duchampianos ela abre campo para um olhar sobre a exposição (e o museu) em que tudo é considerado arte, desde que mencionado como tal. Neste contexto ela resume a forma como o Museu do Chiado, na figura do seu director e comissário das exposições que até agora temos vindo a tratar, aproxima a sua leitura da arte destes pressupostos que privilegiam o enunciado linguístico e filosófico sobre a avaliação estética ou histórica.

Avaliemos por exemplo o núcleo central denominado *Reversibilidade*. Sobre ele é dito:

⁸⁰ Especialmente *O Lugar* e *O Acontecimento*, no sentido em que os estudos históricos tendem a criar fronteiras territoriais (países, locais, etc.) e cronológicas (épocas, séculos, efemérides).

⁸¹ “Esta instalação de Alberto Carneiro, para além de ser um dos primeiros exemplos deste género na história de arte portuguesa, integra os pressupostos conceptualistas que desmaterializam o objecto artístico em virtude da sua dimensão linguística. A obra de arte indiferenciadamente da pintura, escultura, fotografia ou desenho torna-se o motivo de reflexão da própria obra, agora reduzida a uma proposição. Uma linha fechada define um território. O artista propõe a passagem de um sistema simbólico para outro, onde tudo é arte. A sua concretização realiza-se no tempo performativo do espectador e no espaço onde este se situa. A inscrição do artista é dada pela configuração do seu próprio corpo, que determina a altura da linha que será coincidente com os seus olhos e assim define um horizonte de percepção, enquanto as proposições linguísticas se situam às alturas da testa e da boca. No contexto da exposição esta obra de Alberto Carneiro é uma introdução e um epílogo, uma vez que as categorias que organizam as suas secções são reportáveis a esta instalação. O lugar e a sua interrogação simbólica, a reversibilidade dos gestos do espectador transformado em criador, o rebaixamento da espiritualização da arte ao nível dos pequenos gestos quotidianos ou o acontecer como o inaudito em que os nossos actos são percebidos como alteridades, todas estas categorias se fundem nesta instalação, que devolve ao visitante os instrumentos para o seu exercício de subjectividade.” (Lapa, 2008b)

“Com a queda do mito da transparência da linguagem instaurada pela modernidade e o entendimento daquela como uma estrutura de signos motivada, muitos artistas interessaram-se pelo facto de um signo ou a linguagem em geral, poder significar várias coisas simultaneamente. Em última instância, o que os trabalhos destes artistas articulam é, mais do que a impossibilidade de decidir sobre o significado, um jogo dos sentidos desdobrado num processo que os produz e dissolve de forma a evitar qualquer unilateridade do próprio sentido. Os pares – real/virtual, natureza/cultura, letra/forma, identidade/padrão, objecto/arte, orgânico/vegetal, presença/ausência -, detectáveis em muitos dos trabalhos apresentados nesta sala, constituem clivagens que produzem outras clivagens como processo de engendramento de sentidos. Quer se considere um aspecto ou outro, o outro implica a reconsideração, a sua construção e desconstrução. A reversibilidade torna-se, por isso, o intersticial do trabalho artístico, numa perpétua alusão ao sentido como produção e ficção inteligível.” (Museu do Chiado, 2008)

À luz deste conceito⁸², as noções a partir das quais o trabalho artístico se desenvolve provocam nele relações capazes de remeterem sempre para o conceito original. Vemos que o texto apresentado se refere aos postulados da semiologia, através da noção de signo e da linguagem como “forma de significar várias coisas simultaneamente.”

O recurso a conceitos vindos da linguística e das ciências da linguagem (área de formação do director do museu e comissário das exposições⁸³) não é contudo uma novidade: certos artistas trabalharam a partir destas ideias, nomeadamente os que tiveram contacto com a arte conceptual. Por isso, aproximando estas exposições destes sistemas, elas podem ser encaradas como uma forma de meta-discurso, noção tratada por Foucault em *L'Orde du Discours* (Foucault, 1971). A possibilidade de multiplicação discursiva está presente na obra de arte, a qual, tal como as obras literárias, pode conter em si tipos de discursos distintos que, dado o estatuto reactualizável que assumem, geram uma pluralidade de sentidos.

⁸² O termo utilizado tem as suas origens em ciências como a química ou a termodinâmica. Na química a expressão “reacção reversível” é usada para referir uma posição de equilíbrio químico muito sensível às condições físicas impostas, de modo que a reacção pode ir num sentido ou precisamente no inverso (avançando ou revertendo ao ponto inicial) ao mudar essas condições externas. Na termodinâmica, refere-se a materiais ou processos capazes de experimentar alterações, para posteriormente voltar ao estado inicial, sendo por isso o contrário de algo irreversível.

⁸³ Como pode ser lido na entrevista a Pedro Lapa (Apêndice K).

saída		19	<i>Outras ficções</i> (2008), núcleo <i>Reversibilidade</i> . 1 – Fernando Lanhas, <i>Três seixos pintados P1-49</i> (1949), <i>P3-49</i> (1949), <i>P13-66</i> (1966); 2 – Jorge de Oliveira, <i>Manhã desconhecida</i> (1951); 3, 4, 5 e 6 - Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987) sobre <i>Papel de parede</i> (1988-89); 7 – Alberto Carneiro, <i>Raíz, caule, folhas, flores e frutos</i> (1966); 8 – Julião Sarmento, <i>Ossos</i> (1998); 9 – Almada Negreiros, <i>Pintura (interior)</i> (1948); 10 – Almada Negreiros, <i>Bailarina</i> (c.1948); 11 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969), 12 – António Pedro, <i>Anti-Isto. Manifesto-Poema</i> (1936); 13 - António Pedro, <i>Aparelho metafísico de meditação</i> (1935); 14 - Ana Haterly, <i>Sem título</i> (1991); 15 - João Vieira, <i>Sem título</i> (1972); 16 - Fernando Lemos, <i>Signos desmemoriados</i> (c. 1972-1975); 17 - Jorge Pinheiro, <i>Sem título</i> (1969); 18 - José Escada, <i>Dans la plage</i> (1968); 19 – Alexandre Estrela, <i>The Dark stand still</i> (1999-2005)
16		18	
15		17	
14		10	
13	Reversibilidade	9	
12		8	
11		7	
6		2	
5			
4	7		
3			
1		texto núcleo	
	entrada		



© Marta Guerreiro

Por outro lado encontramos no texto também referências históricas, como o modernismo, depois do qual, de facto, o entendimento da arte se modificou, abrindo-se a vários sentidos. Esta é uma leitura do trabalho artístico que ultrapassa a disciplinaridade, ou o domínio de uma disciplina sobre outra para estudar/entender arte. Trata-se de uma forma de hipertexto que se pode ler de uma maneira não sequencial: as obras estabelecem vínculos umas com as outras, de forma indiferenciada.

III. 4. Excepções: Amadeo, Rodrigo, Helena Almeida

Para além dos núcleos que aqui temos analisado, consideramos existirem três deles que merecem uma análise em separado, por se dedicarem apenas a obras de um

artista. Dispostos ao longo da exposição *Diferença e conflito* de forma cronológica⁸⁴, eles destacam esta produção e evitam o confronto com as restantes obras expostas. Os nomes dos próprios núcleos põem em evidência o nome dos artistas e dois deles, o contexto temporal em que a obra foi produzida: *Amadeo de Souza-Cardoso, 1913*; *Joaquim Rodrigo, painting of a political decade*. Embora tanto obras de Joaquim Rodrigo como de Helena Almeida estejam também incluídas noutros núcleos, há claramente um “sublinhar” destes autores como excepções no contexto geral da exposição. O caso de Amadeo de Souza-Cardoso é ainda mais excepcional uma vez que é dos únicos em que o museu, numa exposição da sua colecção, recorreu ao empréstimo para poder apresentar obras de um autor: das seis obras expostas, três pertencem ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. O comissário pretende fazer história no texto que propõe para o artista, não adoptando claramente o lugar de subjectividade, como era devido: posicionando o visitante perante a genialidade dos trabalhos de Amadeo refere que “*a abstracção é plenamente assumida num gesto radical ímpar*”, para logo de seguida colocar a obra do artista em “*oposição aos espiritualismos que então dominavam grande parte da abstracção nascente*”, numa referência pouco explícita a Mondrian ou Kandinsky (Lapa, s.d.)

O núcleo de Joaquim Rodrigo é o resultado e revisão da política de programação e aquisições do Museu⁸⁵ que fez um trabalho de estudo e destaque da sua obra. Mostra-se aqui uma parte da anterior exposição, também comissariada por Pedro Lapa, que teve importância na historiografia da arte portuguesa, porque foi o primeiro estudo alargado e aprofundado da obra de Rodrigo, chamando a atenção para a sua relevância. Trata-se de uma forte marca da investigação que é feita no museu - neste caso na figura do seu director - que passa a ser também visível nas exposições da colecção (em todas elas estão presentes obras de Joaquim Rodrigo), mas não deixa de reflectir mais uma vez a extrema subjectividade na escolha de um artista como paradigmático de uma certa época que se pretende apresentar. *Painting of a Political Decade* foi um dos núcleos presentes na exposição monográfica de Rodrigo e aqui repetido num contexto mais alargado, convivendo com conceitos e obras diversos.

⁸⁴ No sentido em que os artistas aparecem por ordem de nascimento, apesar de enquadrados uma exposição que se pretende a-cronológica.

⁸⁵ A programação vai muitas vezes no sentido de aumentar a colecção, através de doações e depósitos e as exposições da colecção, nomeadamente *Meio Século de Arte Portuguesa*, são uma forma de chamar a atenção para isso.

O texto apresentado pode dividir-se em duas aproximações que são feitas ao trabalho de Rodrigo. A primeira trata-se de uma contextualização histórica da obra, uma vez que esta se cruza com o momento político da história de Portugal: “*O fascismo português e o colonialismo tornam-se temas recorrentes a par de vivências pessoais, transformando a pintura num palimpsesto onde tudo pode coexistir.*” Uma abordagem mais teórica aproxima o trabalho de Rodrigo de um “*sistema de inscrição que entende o mundo como realidade semiológica*” (Museu do Chiado, 2002). A questão da semiologia e do signo, teorizadas por Peirce e Saussure, aparecem como centrais na análise do trabalho de Rodrigo, embora a forma académica como são colocadas no texto muito dificilmente dará ao visitante uma melhor compreensão da pintura. Defendida por Saussure como uma ciência de signos, a semiologia encontrou em Barthes a reflexão que vai ao encontro do texto que aqui lemos. Com este autor a definição de signo é alargada e passa a incluir todos os “sistemas sígnicos” (no inglês, “sign-systems”): imagens, gestos e sons melódicos (Barthes, 1967). A análise da pintura de Joaquim Rodrigo é feita à luz de teorias que surgiram nessa época, mas vai mais além quando a coloca no espaço-tempo em que o pintor viveu e que provocou nele um diálogo com as culturas das então colónias portuguesas: “*Mesmo quando esta pintura articula signos de uma subjectividade individual, mais declarada, fá-lo na estreita relação com um método pictórico forjado no diálogo com outras culturas.*” (Museu do Chiado, 2002). Existem ainda referências que apontam para as teorias pós-colonialistas teorizadas por Homi Bhabha que, em *Nations and Narration* (1990), defende que uma nação é uma comunidade imaginada cuja identidade se encontra ancorada num sentido imaginado de comunidade histórica e continuidade que pode ser ilusório: “*À medida que a relação da pintura de Joaquim Rodrigo se estabelece com a arte africana, uma consciência da realidade histórico política deste continente e do papel colonizador do Ocidente é também por ela revelada na sua barbárie.*” (Museu do Chiado, 2002). Este olhar sobre a obra de Rodrigo antecipa nele preocupações que só mais tarde a teoria encontrará, podendo quase afirmar que o texto que a ele lhe é dedicado o propõe como um artista do pós-colonialismo.

O núcleo de Helena Almeida, apresentado mais à frente na exposição e situado entre *Da luz* e *A imagem heterotópica*, apresenta obras dos anos sessenta e setenta, altura em que a artista começou a desenvolver o seu trabalho. Note-se que, à data da

apresentação desta exposição a artista apresentava já uma carreira reconhecida⁸⁶, mas veio no futuro a ganhar uma projecção ainda maior, nomeadamente com a sua presença na Bienal de Veneza e exposição monográfica no Centro Cultural de Belém. O texto⁸⁷, algo confuso, começa por enquadrar a sua obra cronologicamente no final dos anos 60, apresentando o seu trabalho como uma “*desconstrução dos elementos constitutivos dos diversos media artísticos (principalmente da pintura e do desenho)*.” A leitura destes parágrafos exige um nível de conhecimento bastante avançado que permita descodificar termos como “*pressupostos conceptualistas*”, “*especificidade dos media*”, ou “*pureza essencialista da condição moderna*”. Apenas entre pares este texto poderia ser entendido na sua totalidade pois aborda questões teóricas muito importantes, teorizadas primeiro por Clement Greenberg e problematizadas sob termos oriundos da psicanálise (“o recalcado na definição de cada médium”) que, segundo o comissário, ajudam a enquadrar o trabalho de Helena Almeida. Ou seja, se no modernismo o *medium* se encerrou em si mesmo (nas suas características específicas) o que a artista faz é trazer à luz esse recalcamento, libertando o *medium* específico (a pintura, a tela) através da presença do seu próprio corpo (fotográfico e performático) na obra.

Não há riscos na apresentação destes artistas, uma vez que eles são já consagrados. Contrariando o propósito da exposição, estes núcleos não parecem fugir à historiografia da arte, uma vez que se mantém a necessidade de distinção de alguns – os que são escolhidos como excelentes⁸⁸ –, facto sublinhado na sua própria localização se tivermos em conta que se situam nos cantos: isso significa que eles se encontram isolados da restante produção nacional? Distinguem-se também dos restantes grupos porque se sublinham períodos de produção das obras, fugindo à regra de apresentação da exposição em que se provocam encontros, sublinhando as diferenças e os conflitos.

⁸⁶ Em 1995, a Fundação de Serralves tinha já apresentado uma exposição antológica de Helena Almeida, e em 2000 o Centro Galego de Arte Contemporânea apresentou também uma mostra sobre a artista. A exposição *Diferença e Conflito* situa-se temporalmente entre estas e a sua presença na Bienal de Veneza ou a exposição no Centro Cultural de Belém, comissariada por Delfim Sardo.

⁸⁷ “*A partir de finais da década de 1960 Helena Almeida dá início a um trabalho de desconstrução dos elementos constitutivos dos diversos media artísticos (principalmente da pintura e do desenho).*

Contrariamente a alguns pressupostos conceptualistas não se tratou de dissolver a especificidade dos media na ideia de arte como ideia.

O que este trabalho questionou desde o início foi o recalcado na definição de cada medium, tomada a partir do ponto de vista modernista. Se a pureza essencialista da condição moderna promoveu a especificidade como interioridade, rejeitando a implicação do corpo e da dimensão performativa do gesto artístico enquanto exterioridade, Helena Almeida implicou, através da fotografia, a complexidade e sobreposição de procedimentos revelando o arbitrário dos limites de qualquer interioridade.” (Museu do Chiado, 2002)

⁸⁸ Seguindo o exemplo remoto de Giorgio Vasari e as suas *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani* (Vasari, 1550).

Sendo impossível apresentar a totalidade da obra de Amadeo e Rodrigo, opta-se por uma mostra mais curta no tempo mas que espelha a produção dessa época (tanto um como o outro tiveram uma produção muito rica e que passou por fases muito diferentes). Por outro lado, estes conjuntos não são apresentados isoladamente, são inseridos no percurso que é temático e não cronológico, mas pontuam a exposição no tempo, fazendo referências claras ao período de produção das obras

As posições em relação a este tipo de núcleos, dedicados apenas à obra de um único artista são diversas. No MoMA, em 1992, Kirk Varnedoe reagrupa as salas dedicando duas delas a dois artistas singulares: Jackson Pollock e Barnett Newman. Para Serota (1996) isto leva a que a cronologia se torne menos significativa e que a experiência pessoal ganhe terreno:

“An increasing number of museums is following this model, prompting us to ask whether the museum is losing its fundamental didactic purpose. (...) And if we are simply looking at a group of works by a single artist we may perhaps enquire about the role of the curator, other than as maker of mises-en-scène” (Serota, 1996, p.10)

No entanto este tipo de montagem também pode ser considerado como uma demonstração do poder dos comissários em escolher os artistas que realmente se destacam numa época, isolando-os como génios. É o caso de Ema Barker que, no seu estudo “The Museum in a postmodern era: the Musée d’Orsay”, diz que as salas dedicadas a um único artista reforçam a concepção tradicional da história da arte feita por génios individuais cuja criatividade nada deve ao mundo em que viveram (Barker, 1999, p.63)

Estes três artistas que Pedro Lapa decidiu isolar são casos de exceção na arte portuguesa, mas é necessário referir que se trata de uma escolha pessoal, ainda que cimentada em estudos. Se o exemplo de Rodrigo está ligado à já referida exposição sobre a sua obra, os de Amadeo e Helena Almeida distinguem-se deste pelos motivos contrários: nunca o museu lhes havia dedicado um estudo ou uma exposição. No primeiro caso porque eram escassas as obras pertencentes ao museu e no segundo, também escassas as obras, o trabalho sobre a artista estava a ser desenvolvido por outras instituições. No entanto consideramos que, no contexto geral de *Diferença e Conflito*, estes núcleos não só pontuam o percurso a nível cronológico e evolutivo, como destacam os artistas no tratamento de problemáticas que poderiam ser um núcleo

constituído por vários outros artistas, mas que pela densidade e qualidade com que foram tratadas por estes nomes fazem mais sentido assim.

III. 4. Para além da imagem: os textos da arte

Para além da análise do espaço na exposição, a forma como o museu opta por gerir a informação que fornece ao visitante diz também algo sobre a postura que tem perante os objectos expostos. Se anteriormente analisámos o espaço, as obras e o tipo de linguagem expositiva, iremos agora debruçar-nos sobre os textos que, ao longo da exposição, vão informando o visitante do que o comissário ou o artista pretende.

Peter Vergo divide as exposições em dois tipos diferentes: as que põem o objecto em contexto e as chamadas “exposições estéticas”. Nestas últimas, o objecto tem prioridade, o que significa que o processo de leitura da exposição é essencialmente um processo de comunhão entre o visitante e a obra, e qualquer texto é visto como um intruso nesta experiência. Para o autor estas exposições têm vários tipos de defeitos:

“It is, above all, an attitude that is both arrogant and uncompromising, which takes for granted a certain level of education and sensitivity on the part of the spectator, making no concessions to visitors from other social and cultural backgrounds, to the intellectually curious but uninformed. The notion that works of art, in particular, should be left to speak for themselves takes no account of the fact that such works are, for most visitors, remarkably taciturn objects. Left to speak for themselves, they often say very little; and sometimes quite considerable effort is required on the part of the historian, the critic or the viewer to coax into eloquence.” (Vergo, 2000, p. 49)

Se é verdade que, em alguns casos, existe a tendência para deixar as obras falarem por si próprias, sobretudo quando se trata de arte contemporânea, nem sempre foi esse o caso do Museu do Chiado. Nas primeiras exposições que tratámos existia uma preocupação com a apresentação dos textos, como refere Pedro Lapa:

“Os públicos são um dos principais objectivos das exposições, pelo que existe um cuidado muito especial relativamente à informação que é distribuída e apresentada conjuntamente com as exposições. O Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea foi o primeiro museu em Portugal a apresentar pequenos textos analíticos junto das obras de forma a possibilitar que o visitante

encontre uma contextualização para o que vê e a partir daí construa uma leitura.”
(Lapa, 2007, p.28)

No entanto, embora seja óbvio que a presença de textos demonstre uma preocupação a nível dos públicos, deveremos analisar de forma mais detalhada o tipo de linguagem veiculada de modo a percebermos, na realidade, a quem se destinam estes textos ou por quem podem ser lidos.

Ao analisar a teoria presente nos textos dos museus, Tony Bennet (1995) refere que os mesmos permitem uma distinção entre aqueles que conseguem ver e os que não conseguem, ou seja: os que estão habilitados para a compreensão imediata do objecto exposto e os que estão apenas aptos para verem o objecto em si. Segundo o autor, são os primeiros que são capazes de conferir ao objecto o estatuto de arte porque conseguem ver “realidades invisíveis”.

“(…) this theoretical ordering of the relations between the visible and the invisible also plays a role in organizing a distinction between those who can see and those who cannot see; or, more accurately, between those who can only see what is visibly on display and those who are additionally able to see the invisible realities (“art”) which the theory posits as being accessible via the objects exhibited.”
(Bennet, 1995, p.164)

No museu de arte este tipo de divisão é ainda mais clara:

“(…) the art museum is unique in simultaneously organizing a division between those who can and those who cannot see the invisible significances of the “art” to which it constantly beckons but never makes manifest. Far less freely and publicly available than the artefacts on display in the art museum, the aesthetic theories of modernism and postmodernism selectively mediate the relations between the visitor and the museum in providing – for some – a means of reading the invisible grid of intertextual relations through which works of art can be experienced as “art”. ” (Bennet, 1995, p. 171-172)

O tipo de produção teórica que se foi produzindo em torno do objecto artístico dificulta a aproximação a este no sentido em que ou o visitante detém esses instrumentos teóricos que são adquiridos fora do museu ou, se não os detém, os próprios textos do museu podem tornar mais difícil essa aproximação. Há que ter em conta que existem vários intervenientes neste processo de comunicação: uma primeira pessoa - o

que expõe, o museu, o comissário -, que fala para uma segunda pessoa – o visitante -, sobre uma terceira pessoa – o objecto em exposição. Não consideramos, como Mieke Bal (1996, p.4) que o terceiro elemento não participe na conversa, ou que seja mudo. Se é verdade que o comissário constrói acerca do mesmo uma história e que, de diversas maneiras, influencia a forma como vai ser lido, não pode, no entanto fugir ao objecto exposto nem controlar outros possíveis níveis de leitura que o visitante individual possa fazer por si próprio.

Por isso as tabelas devem, idealmente, funcionar como uma ponte de ligação entre a análise que o comissário faz obra de arte e o visitante. Schaffner (2006) vê os textos da exposição como uma espécie de boomerang que volta ao mesmo local de onde partiu, neste caso, a obra. Depois de ler a tabela, o visitante adquire ferramentas para olhar para ela de outra maneira, acrescentando-lhe um outro significado: a tabela ideal deverá levá-lo à interpretação da obra.

“Labels should talk to the viewer and to the art simultaneously. They should be written knowing that the art is there in front of the viewers, who are already engaged enough by what they see to want, not only to know more, but also to see more. Imagine the label as a part of a three-way switch: from looking at the art, to reading the label, which points back to the art. In this ideal exchange, labels broker a larger understanding of the bigger picture of the exhibition itself. The viewer is not asked to be merely a reader, but an interpreter, who is welcome to bring his or her own unpredictable and unaccountable sense of meaning to what’s on view.” (Schaffner, 2006: 164)

De forma que a comunicação seja efectiva, teóricos da forma de escrever textos para exposições defendem que estes devem ser concentrados e pôr de lado tudo o que é supérfluo até que reste apenas o conteúdo essencial. As palavras devem ser bem escolhidas e precisas e cada frase deve ser concreta e clara de modo a permitir ao leitor absorvê-la rapidamente.

Os museus e os seus textos são agentes activos na formação da opinião e identidade. As próprias omissões que existem no texto são susceptíveis de serem analisadas. É interessante analisar as omissões que existem no texto. Tal como Coxall afirma, a maneira de dizer é sempre uma forma de ver⁸⁹ (Coxall, 1994, p.215), uma vez que os textos vão obviamente salientar certos aspectos nas obras.

⁸⁹ “A way of saying is also a way of seeing”

No contexto da presente dissertação, interessa-nos analisar de que forma estes textos se cruzam da teoria da arte e que ideias conseguem transmitir aos visitantes sobre os núcleos constituídos e obras neles expostas, como é que o museu se organiza na produção de textos, de que forma deixa transparecer a sua estrutura interna, quais as prioridades da mensagem.

Vários factores podem ser analisados na forma como o museu encara o texto nomeadamente, o local físico onde o texto é colocado e o tipo de suporte que é utilizado: se é um texto de parede, uma folha de sala ou um folheto que o visitante possa levar consigo depois da visita. Antes de ser lido, o texto tem de ser visível, por isso ele vai ocupar, juntamente com as obras, espaço de parede. A escolha do local onde ele se encontra é da maior importância e a disposição em certos lugares estratégicos (princípio ou fim do percurso, entrada das salas, etc.) contribui para organizar o percurso e estruturar a visita, especialmente quando se trata dos textos dos núcleos. Desta forma, o texto funciona como o “fio de Ariana” que liga os objectos expostos uns aos outros, ou segmentos de espaços (Poli, 2002, p. 60).

No Museu do Chiado adoptaram-se dois métodos distintos em relação aos textos: nas primeiras exposições eram colocadas tabelas explicativas nas obras, enquanto nas em *Outras ficções* só estavam presentes os textos dos núcleos, não existindo este terceiro nível que fazia a ponte entre os núcleos e as obras, deixando as mesmas – e o visitante – sozinhas com os conceitos propostos. A teoria não só ajuda à compreensão dos objectos expostos, mas é essencial para o entendimento do pensamento do comissário. O texto funciona então não só como um mediador entre o objecto e o visitante, mas também entre este e o comissário.

Perante a inexistência de catálogo nestas exposições, estes textos são uma forma de legitimação das obras e neles podemos encontrar as bases teóricas da exposição. O facto de nunca terem sido publicados impossibilita uma leitura posterior da exposição, para além do momento em que esta está aberta ao público, assim como não permite a actualização e divulgação das aquisições mais recentes do museu⁹⁰. No entanto,

⁹⁰ O catálogo do museu tem quinze anos de existência e depois disso apenas foram publicados os catálogos das exposições realizadas no Museu Francisco Tavares de Proença Júnior, nomeadamente:

podemos considerar que, mesmo não sendo publicados, estes textos abrem hipóteses de leitura que mais tarde podem ser desenvolvidas.

A presença de textos na exposição é feita de diversos modos e com diferentes tipos de informação escrita: desde os títulos, aos textos iniciais de apresentação, às tabelas das obras. Cada um deles transmite diferentes informações e tem diversos níveis de leitura. Existem também suportes escritos cujo objectivo é a divulgação da exposição junto dos meios de comunicação social: os dossiers de imprensa.

Os textos de apresentação das exposições são, a maior parte das vezes, a primeira coisa com que o público da exposição tem contacto. Podemos considerar aqui dois tipos de público: o visitante que normalmente entra no museu e o público que apenas tem contacto com a exposição através dos órgãos de comunicação social. Como os textos são normalmente divulgados através de comunicados que seguem para a imprensa, acabam por dar um entendimento da exposição a este hipotético público, principalmente a ideia central do comissário. Por outro lado, os próprios visitantes do museu, tomam contacto com estas palavras muitas vezes antes de terem acesso às obras uma vez que se encontram em lugar bem visível à entrada da exposição. Estes textos são verdadeiros manifestos de posicionamento a favor de uma outra leitura da história e mesmo do museu de arte contemporânea.

Tal como o título, o texto pretende legitimar as opções tomadas a nível de curadoria mas, mais do que o primeiro, cria expectativas no que o visitante irá encontrar ao longo do percurso. Se o título é fundamental a nível de “marketing” - é a primeira “cara” da exposição e, provavelmente pode ser útil na forma de cativar os diversos tipos de público -, o texto de apresentação da exposição, interessa a um público que, à partida, já se encontra “cativado” para visitar a exposição – se tiver contacto com o texto a partir da notícia de um periódico – ou está já mesmo a visitá-la.

No que diz respeito aos textos dos núcleos, eles resumem os conceitos que o comissário propõe para a análise da rede de obras que, nesse espaço do museu, o visitante vai encontrar, uma vez que se trata de uma leitura pessoal proposta pelo

1900-1940 Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado, 1900-1940 Desenho e Modernismo nas Coleções do Museu do Chiado, 1940-1960 Figuração e Abstracção nas Coleções do Museu do Chiado, 1960-1980 Anos de Normalização Artística nas Coleções do Museu do Chiado, 1980-2004 Anos de Actualização Artística das Coleções do Museu do Chiado.

comissário, só estes textos permitem o entendimento das ligações “invisíveis” entre as obras. Estas “invisibilidades” poderiam, de outro modo, não sobressair, uma vez que se tratam de pressupostos teóricos difíceis de transmitir sem o apoio à palavra. Se podemos encontrar referências a teóricos da história da arte, como Wolflin⁹¹ ou Panofsky⁹², também descobrimos a presença de nomes fundamentais do pensamento contemporâneo, que se caracterizam pela sua transdisciplinaridade, como Foucault⁹³, Walter Benjamin⁹⁴ ou Gilles Deleuze⁹⁵.

Em geral, os textos são bastante herméticos, com uma linguagem que requer do visitante um grau elevado de conhecimentos não só em história da arte mas noutras áreas teóricas. Mais do que a forma como a exposição está disposta, este tipo de escrita filtra o público que acede a este “invisível”, tornando-o ainda mais inacessível. Em *Outras Ficções* os textos assumem uma importância maior, uma vez que neste caso as tabelas das obras são inexistentes, o que significa que o visitante fica a solo com os conceitos e as obras, não dispondo de uma leitura mais precisa sobre cada um dos trabalhos. Neste caso, estamos então perante o que Peter Vergo chamava de “exposições estéticas”, o museu parece agora ter uma posição diferente em relação à autonomia das obras, obrigando o público a fazer a sua própria leitura que terá de ser cruzada: o entendimento de um trabalho só poderá ser feito conjuntamente com o texto do núcleo e com as obras que o circundam, favorecendo-se a situação espacial de cada obra e obrigando o visitante a procurar pistas nos trabalhos vizinhos.

Mesmo com a presença das tabelas das obras, verifica-se que a ênfase é dada mais nas temáticas dos núcleos do que na leitura individual dos trabalhos, os conceitos propostos para os primeiros assumem um carácter central em toda a exposição, aproximando-a de um ensaio. As obras parecem servir como ilustrações deste conceito embora isso possa funcionar em duas direcções: elas enriquecem-no – porque mostram que ele é operacional na análise artística –, mas ao mesmo tempo é o tema que faz sobressair nas obras algo que, sem ele, continuaria invisível. Trata-se então de um jogo mútuo, uma troca justa.

⁹¹ *Da luz*, pode ser considerado um núcleo devedor das teorias de Wolflin sobre a oposição entre a claridade e a obscuridade.

⁹² Lembremos o estudo de Panofsky sobre a melancolia (Klibansky e Panofsky, 1964)

⁹³ *A imagem heterotópica*.

⁹⁴ *Da melancolia*

⁹⁵ *Uma Imagem-Tempo*

III. 5. Autonomia da obra de arte na exposição

Podemos reflectir que autonomia é dada à obra de arte neste tipo de exposições, expondo-a fora dos limites “cronológicos” ou “familiares” nos quais seria possível enquadrá-la, que outras leituras nos são apresentadas nestes casos? Cruzando elementos sobre as obras expostas nas diversas exposições chegamos à conclusão que algumas delas apresentam uma multiplicidade de leituras conforme os núcleos em que se encontram e as obras com as quais se cruzam (Apêndice G). Pelo facto de todas as obras estarem em pé de igualdade, em termos de montagem, poderia considerar-se que umas legitimam outras e enquanto algumas já foram alvo de estudo, as mais novas não passaram ainda por esse crivo que lhes confere identidade e contexto.

Aparelho metafísico de meditação, de António Pedro é das obras mais exposta, estando presente nas três exposições estudadas (Gráfico 1, Apêndice H). Em *Diferença e Conflito* aparece-nos com uma relação com o dadaísmo e arte conceptual, ao lado de *Mil contos dentro de um cofre* de Miguel Palma, *Ouve-me* de Helena Almeida, *Dicionário* de Julião Sarmento e *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro. Já em *Meio Século de Arte Portuguesa*, o núcleo em que está inserida é *Linguagem e Alegoria*, onde, para além das obras de Alberto Carneiro e Miguel Palma, se encontra com *Sem Título* de António Sena, *Lisboa-Oropeza* de Joaquim Rodrigo, *Ásia* de Pedro Proença, *Marquise* de Ângela Ferreira, *Sombra deitada* de Lourdes Castro e *Geometrical reconstruction and figure with roses* de Júlia Ventura. Embora não totalmente diferentes, estes dois núcleos põem a obra em contextos diversos. No segundo caso *Aparelho metafísico de meditação* é a única obra da exposição que sai dos limites cronológicos apresentados – 1944-2004 – o que de certa forma pode demonstrar a sua sobrevalorização em relação às outras e a relativa importância da data em que foi produzida⁹⁶. O núcleo é constituído por vários pequenos grupos de obras, cada um contribuindo para o conceito proposto de forma diferente. Ao colocar de novo par a par as três obras referidas o comissário cria um pequeno triângulo de obras portuguesas com filiação nas correntes dadaístas e conceptuais, em que a palavra e a nomeação da arte como tal ganham sentido. Estas relações vão de encontro

⁹⁶ O que não deixa de ser contraditório, uma vez que o título da exposição indica um período cronológico específico.

ao que António Pedro defendia no *Manifesto Dimensionista* que assinou juntamente com artistas como Duchamp, Kandinsky, Miró, Moholy-Nagy, Ben Nicholson, entre outros, e que viria a traduzir para o português afirmando que o movimento dimensionista se tratava de “*uma direcção especial de uma série de procuras caracterizadas pela ampliação das possibilidades formais de variadas artes, realizada pelo aumento de uma ou mais direcções espaciais*” (França, 1991, p.337). *Aparelho metafísico de meditação* pretendia precisamente ser “*a prova da possibilidade da expressão poética do espaço*” (*ibidem*). Já em *Outras ficções*, o posicionamento no núcleo *Reversibilidade* faz alusão ao carácter quase subversivo da obra que permite várias conjugações da frase “Deus fez o Homem”, através de um mecanismo que, ao fazer rodar dois círculos sobrepostos, reposiciona a frase de diversas outras maneiras, permitindo que o sujeito passe a complemento directo e vice-versa, fazendo aparecer conjugações como “O Homem criou Deus” estando aí presente o verdadeiro carácter reversivo (e meditativo) da obra. Neste caso a sua colocação junto a *Anti-Isto.Manifesto-Poema*, do mesmo artista, assim como de obras de Ana Hatherly e de João Vieira pretendem a relação com a obra literária de Pedro e mais precisamente com a sua fase de poemas visuais.

Os seixos pintados de Fernando Lanhas, *P1-49*, *P3-49* e *P13-66* são também objecto de variadas leituras ao longo das exposições (Gráfico 2, Apêndice H). Em 2002 eles fazem parte do núcleo *A natureza da cultura* colocado à entrada do museu, juntamente com *Cultura hidropónica* de Miguel Palma e *Raiz, caule, folhas, flores e frutos* de Alberto Carneiro, onde se dá ênfase à relação entre natureza e cultura, sendo que, com a modernidade “*a natureza passa a ser tomada como um significante sobre o qual o artista inscreve os seus processos de significação*” (Museu do Chiado, 2002). O facto comum a todas estas obras é que, levando materiais provenientes da natureza para o museu, elevam esse mesmo material à categoria de arte, sem contudo negar a sua matriz essencial. Mas a obra de Lanhas vai ter uma leitura diferente em 2004, quando é inserida no núcleo *Forma e ideia*, acompanhando obras do mesmo autor (*02-43-44* e *C8-56*), de Joaquim Rodrigo (*C9* e *C14*) e de Jorge Pinheiro (*Sem Título* e *Homenagem a Amesterdão*). Trata-se então de um contexto mais próximo da história da arte, remetendo para a importância do artista na abstracção geométrica da qual o artista foi

pioneiro em Portugal, juntamente com Rodrigo.⁹⁷ Na exposição *Outras ficções* as obras referidas encontram-se no núcleo *Reversibilidade* próximo de *Papel de parede e Geometrical reconstruction and figure with roses* de Júlia Ventura. Relaciona-se também com a obra de Carneiro e, neste ponto de vista, a semelhança na proveniência dos materiais usados leva a uma leitura igual à que tinha sido feita em *Diferença e Conflito*, embora o núcleo *Rebaixamento* alargue a questão, permitindo a entrada de outros artistas.

A obra *Ouve-me* (1978) de Helena Almeida (Gráfico 3, Apêndice H) é apresentada nas duas exposições em contextos totalmente diferentes. Em *Diferença e Conflito* encontrava-se no núcleo *Arte, Objecto de uma proposição* que tinha como “inspiração” a revolução dadaísta a partir da qual qualquer objecto poderia ser considerado arte. Pretendia-se então sublinhar os pressupostos linguísticos presentes nas obras expostas.

A tabela da obra refere:

“Esta série insere-se na interrogação da autora sobre os conceitos sensoriais, que a partir de 1975 foram objecto de várias obras. A presente série de Ouve-me é uma das primeiras dedicadas a esta interpelação.

O aspecto performativo tem neste caso uma acuidade associada ao apelo comunicacional.

O fonocentrismo toma corpo na opacidade de um saco que tudo ou nada pode conter, a comunicação representa-se como uma osmose violenta, um apelo arrancado e materializado através do fio de crina. O efémero e metafórico da linguagem é deste modo projectado como matéria, tão volátil como a sua origem e destino.” (Tavares, s.d.)

O grupo em que se encontrava expunha também Miguel Palma (*Mil contos dentro de um cofre*), António Pedro (*Aparelho metafísico de meditação*), Julião Sarmento (*Dicionário*) e Alberto Carneiro (*Uma linha para os teus sentimentos estéticos*). Em todos estes trabalhos, a palavra escrita assume um papel tão relevante como o objecto estético em si, quer seja na própria obra (caso de António Pedro e Alberto Carneiro) como elemento integrante desta, ou no título, deixando apenas de ser a forma de nomeá-la, para se tornar parte da mesma, essencial à sua existência como obra de arte (caso de Miguel Palma). Neste caso a obra de Helena Almeida assume uma

⁹⁷ “A corrente “geométrica” revelava a maior maturidade dos expositores que a seguiam – e Fernando Lanhas (...) teve nela lugar proeminente. Não só foi o primeiro a praticá-la, já em 42, e a expor resultados, em 45, mas aquele que (juntamente com Joaquim Rodrigo) mais longe levou a sua obra – e foi o mais coerente de todos.” (França, p.415)

leitura na linha mais conceptual em que o enunciado linguístico tem maior importância, tal como é dito no texto do núcleo: “*a desmaterialização da obra em favor de uma proposição linguística encontra neste núcleo não só exemplos que lhe são prévios, como ulteriores desenvolvimentos críticos.*” (Museu do Chiado, 2002). Doutra ponta de vista a interpelação do espectador está também presente em todos estes trabalhos de forma muito directa, no sentido em que o título dado à obra obriga a uma reflexão sobre a mesma – o título é também a obra (Miguel Palma) – ou a própria obra só é apreendida através do movimento requerido ao visitante (António Pedro, Alberto Carneiro).

Já na exposição *Meio Século de Arte Portuguesa*, a mesma obra é exposta no núcleo *Pulsão e Sonho* juntamente com trabalhos de Álvaro Lapa (*Gauguin (casamento)*), Jorge Vieira (*Sem Título* e *Monumento ao prisioneiro político (maquete)*), Marcelino Vespeira, (*Amora-amora*), Julião Sarmento (*Kainis*), Jorge Molder, (*Da série TV*), Gäetan (*Fait Divers*), Rui Chafes (*Peso*), João Pedro Vale (*We all feel better in the dark*), João Jacinto (*Sem Título*), Pedro Cabrita Reis (*H. Suite III*) e Francisco Queirós (*The Dilemma*). Neste contexto cruzam-se diversos artistas provenientes de alturas bastante diferentes, mas o que parece comum a todos eles é o facto de apontarem para questões de auto-representação e observação do eu. O local em que a obra de Helena Almeida se encontrava (frente a Jorge Molder e ao lado de Gäetan) parece também indicar-nos a importância do aspecto performativo como parte integrante para a construção da própria obra.

É verdade que ao longo das exposições há leituras sobre as obras que persistem, havendo uma continuidade das mesmas. A apresentação que não obedece a limites cronológicos ou a movimentos artísticos específicos, permite diversas releituras das obras que vão ao encontro dos conceitos propostos nos núcleos. No entanto, a própria ideia de autonomia da obra não é plenamente assumida no museu: se a montagem da exposição a defende (como testemunham a iluminação, a colocação em linha, a igual distância entre as obras), o recurso ao discurso escrito nas tabelas contradiz essa autonomia, fazendo prevalecer a leitura do comissário e conservadores do museu.

Como se relaciona esta autonomia da obra com o visitante? Se por um lado ele é convidado a ligar entre si os trabalhos presentes num mesmo núcleo com os conceitos propostos, por outro depara-se com uma grande quantidade de textos (os dos núcleos e os das obras) que o leva a uma interpretação determinada. Por isso ele é solicitado para

dois tipos de tarefas distintas que se dividem entre a “experiência” visual e estética que pode ter ao ver a exposição e outra de carácter mais interpretativo, mas que pode ser bastante útil na compreensão da mostra. Os núcleos, acompanhados pelos textos, funcionam então como uma forma de fechar as obras dentro de uma determinada leitura, mas não de forma tão definitiva como a cronologia o faz, porque de exposição para exposição essas leituras podem sempre ser modificadas.

IV. MODOS DE VER: O COMISSÁRIO, OS VISITANTES E A CRÍTICA

“Somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um acto voluntário. Como resultado dele, aquilo que vemos fica ao nosso alcance – embora não necessariamente ao alcance da nossa mão. Tocar nalguma coisa é situarmos em relação a ela. [...] Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre as coisas e nós próprios. A nossa visão está em constante actividade, sempre em movimento, sempre captando coisas num círculo à nossa volta, constituindo aquilo que nos é presente tal como somos.”

John Berger, *Modos de Ver*, p.12/13

Pretendemos agora avaliar de que modo os conceitos propostos pelo comissário da exposição podem ou não ser apreendidos pelos visitantes. Não é fácil – se é que é possível - “medir” esta relação com a obra de arte e, muito menos ainda com os meios que podem servir para a sua análise. Optámos, neste caso, por uma observação passiva dos visitantes, das suas movimentações no espaço expositivo, da leitura ou não de textos e tabelas, mas as conclusões serão sempre incompletas.

Os próprios técnicos do museu, que servem de mediadores entre as obras de arte e/ou a exposição e o público têm diferentes formas de abordagem. O Serviço Educativo opta por ir ao encontro dos seus públicos (maioritariamente escolares) abordando de forma transversal conceitos como o corpo na arte ou diferentes formas de composição, deixando de lado a análise das ideias que deram mote aos núcleos expositivos. Já o próprio comissário da exposição e mesmo os conservadores do museu, em visitas dirigidas ao público em geral (que acaba por ser um público já especializado com hábitos de frequência de museus), seguem os temas propostos articulando cada núcleo com as obras expostas no mesmo.

IV. 1. O comissário

A visita a que assistimos do curador da exposição e director do museu, Pedro Lapa – e que de seguida passamos a sintetizar -, começa por abordar a forma não cronológica de colocar as obras em diálogo umas com as outras. O facto de existir

regularmente no Museu uma visita orientada pelo comissário da exposição é uma mais-valia que permite um contacto directo com o público, criando um elo essencial e permitindo aos interessados uma maior compreensão da forma como a exposição foi pensada. Não se posicionando contra uma leitura “histórica” das imagens, reclama outras possibilidades de relações que devolvam a cada uma das obras novos olhares, tentando um encontro pleno com a obra de arte. Por isso, *Outras ficções* pretende mostrar como, paralelamente à história da arte, se podem desenvolver outras narrativas, outras leituras. Faz mesmo uma referência à primeira exposição que ocorreu no museu, segundo esta mesma ideia: *Diferença e Conflito*. Por isso, esta forma a-histórica de apresentação da colecção é uma recorrente nesta direcção do museu.

Seguindo esta visita podemos observar o ponto de vista do comissário que, embora siga as ideias já expressas nos textos de apresentação dos núcleos, faz aqui a relação das obras expostas com estes, espaço que o visitante não acompanhado terá de preencher sozinho. A primeira sala trata *O lugar*, conceito que vários filósofos têm pensado,⁹⁸ como um local com uma história, um sistema de relações próprias e uma identidade, características que o distinguem de um sítio. Neste sentido, as obras de Alfredo de Andrade, Croft, Vespeira ou Jorge Vieira remetem-nos para lugares inacessíveis (a parte de baixo da mesa, formas intrauterinas) que cada obra trata de forma diferente.

Por sua vez, a obra de Ângela Ferreira, é lida numa aproximação ao trabalho etnográfico na sua busca de “marquises”, que fotografa, revitalizando também uma memória mais formal e moderna da escultura na estilização de materiais de construção civil, ao mesmo tempo que pretende construir uma relação com os lugares (não só o lugar nesse sentido etnográfico, mas também o lugar da escultura no campo artístico). Segundo o comissário poderíamos notar a similaridade formal entre o acrílico vermelho usado pela escultora e o pequeno rectângulo, também ele vermelho, usado por Joaquim Rodrigo em *Vermelho x Azul, n.º 6*, que serve de módulo para os espaços azul e branco (que não são mais do que a sua repetição um determinado número de vezes).

Neste contexto podemos afirmar que existem num núcleo vários outros pequenos grupos em que as obras se relacionam umas com as outras e com o conceito proposto.

⁹⁸A este respeito pode ver-se, por exemplo: AUGÉ, Marc, *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Venda-Nova: Bertrand, 1994.

	
<p>©Marta Guerreiro</p>	<p>©Marta Guerreiro</p>
<p><i>Outras ficções</i>, núcleo <i>O Lugar</i>, obras: Alfredo de Andrade, <i>Uma manhã em Creys</i> (1861), Marcelino Vespeira, <i>Carne Vegetal</i> (1948), José Pedro Croft, <i>Sem título</i> (1995)</p>	<p><i>Outras ficções</i>, núcleo <i>O Lugar</i>, obra: Ângela Ferreira, <i>Marquise</i> (1993)</p>

Passando ao núcleo *Reversibilidade*, Pedro Lapa volta a dar ênfase à ideia de que a arte é um mecanismo da própria linguagem, havendo sempre uma relação que o objecto artístico mantém com o referente⁹⁹. Ao falar da obra de Lanhas é dado o exemplo do título com que este artista baptiza as suas obras, como é o caso de *PI-49*, *P3-49*, *P13-66*, sendo que “P” se refere à pedra, o segundo número é sequencial e o terceiro o ano da recolha¹⁰⁰. Deste modo, a pedra é mais do que o suporte onde é feita a intervenção, ela trás consigo uma série de referências, primeiro à sua primeira função e depois mesmo ao processo e tempo em que foi recolhida. Aqui podemos então ver esse exemplo de reversibilidade Natureza / Arte / Natureza, em que uma não apaga outra. Com pressupostos totalmente diferentes, a obra de Júlia Ventura (*Geometrical reconstruction and figure with roses* e *Papel de parede*) coloca-nos perante questões do género na representação, quando a artista se faz fotografar assumindo uma postura feminina (ar dócil, ombros desnudados e com um ramo de rosas) nos retratos com fundos que remetem para conhecidas de obras de arte (todas elas de homens), ao mesmo tempo que, em *Papel de parede*, assume gestos quase obscenos e de provocação, pondo por isso o espectador perante esta dualidade de que o lugar da feminilidade pode não ser tão passivo como um determinado estereotipo fazia aparentar. Já a obra de Alberto Carneiro coloca-nos de novo perante o binómio Natureza/Cultura, expondo a forma como a madeira sofreu o processo natural de transformação, que é representado no

⁹⁹ Aquilo a que o objecto se refere, mas algo que lhe é exterior.

¹⁰⁰ Assim, *PI-43*, por exemplo, seria a primeira pedra a ser intervencionada no ano de 1943.

próprio material e deliberadamente assumido no título que dá à obra: *Raiz, caule, folhas, flores e frutos*. Mais à frente passa-se à análise de *Aparelho metafísico de meditação*, de António Pedro, adoptando um ponto de vista mais histórico sobre a obra, na referência ao Dimensionismo e à forma como a arte se alterou com o dadaísmo e movimentos daí recorrentes. Um pequeno subgrupo adiante apresenta obras relacionadas com a palavra ou o signo do alfabeto no sentido mais formal, como os poemas visuais de Haterly ou a desconstrução feita por João Vieira e Fernando Lemos em torno das letras. Do outro lado, as obras de Jorge Pinheiro e José Escada remetem-nos para questões verso/anverso, enquanto a obra de Alexandre Estrela, apresentando uma projecção de uma câmara inverte a funcionalidade que lhe é normalmente dada (uma câmara não serve para ser filmada, mas sim para filmar), ao mesmo tempo que a imagem monocromática apresentada no ecrã da dita câmara nos faz pensar nas questões relacionadas com a pintura, principalmente a partir do Modernismo.

Em *Rebaixamento*, estamos perante uma desublimação do objecto artístico que as obras reflectem de formas totalmente diferentes. É o caso de Miguel Palma que, ao guardar mil contos dentro de um cofre e colocá-lo no museu, conscientemente faz o dinheiro desvalorizar (porque não volta a entrar no mercado e jamais poderá voltar a ser utilizado como valor de troca, sua função primordial), rebaixando o valor económico e ironizando com o processo lucrativo a que as obras de arte são sujeitas. Já a leitura da obra de Paula Rego é feita numa aproximação mais formal quando Pedro Lapa fala de “uma força de gravidade” e “formas que não chegam a constituir-se”. Em António Sena, embora seja referido que a obra também se poderia encontrar no núcleo anterior¹⁰¹, refere que aqui está presente uma noção de desapredizagem que a aproxima mais de “rebaixamento” do que de “reversibilidade”, enquanto as obras já referidas remetem o signo alfabético para um lugar sem significado (perdendo por isso o seu valor como signo).

¹⁰¹ Ao fazer esta referência podemos dizer que o comissário assume uma postura de que as obras poderão ter vários tipos de leitura e o seu posicionamento nos núcleos poderá ser subjectivo, cabendo por vezes (e como é o caso) em mais do que um núcleo numa exposição. No entanto, a leitura apresentada é a sua e a que considera ser o ponto mais forte da obra que a faz estar presente num lugar e não noutra.

Ao passar para o núcleo *Acontecimento*, o comissário assume as suas referências teóricas para explicar o conceito, recorrendo a nomes como Deleuze, Derrida, Agambem. Por outro lado refere-se à categoria de “happenning” – literalmente, “acontecimento” –, onde é mais importante “a forma como se dá a ver o acontecimento do que o facto em si”. Neste sentido o *Cadavre exquis* de António Pedro é um reflexo desse acontecimento, assim como *Expectante* de Jorge de Oliveira, cuja obra se

 <p>© IMC / MC</p>	 <p>© Marta Guerreiro</p>
<p><i>Sem título (Marinha)</i> de João Cristino da Silva</p>	<p>Núcleo <i>O Acontecimento</i>, vista das obras <i>H Suite 3</i> de Pedro Cabrita Reis e <i>Sem título (Marinha)</i> de João Cristino da Silva.</p>

aproxima do gestualismo abstracto, do “gesto irreflectido”, da “pintura como acontecer”. Já Joaquim Rodrigo representa o acontecimento/viagem *a posteriori*, tornando-o num “acontecer memorial”. Interessante também notar a relação feita entre a obra de Pedro Cabrita Reis, *H Suite 3*¹⁰², e a de Cristino da Silva. A primeira relacionando-se com a morte representada no binómio lençóis do hospital/paralelepípedo de gesso e a segunda com uma obscura onda de morte que assola seres humanos. Aqui, é feita uma leitura da morte “como a última possibilidade de perceber o acontecimento”.

IV. 2. Os visitantes

A leitura do comissário sobre a exposição feita no próprio local onde ela se desenvolve é sempre elucidativa do pensamento que possibilitou que ela se

¹⁰² Lembramos que a obra já tinha sido anteriormente exposta em *Meio século de arte portuguesa*, no núcleo *Pulsão e sonho*, onde de facto a leitura feita vai de encontro à que é feita aqui: aproximação à ideia de morte (o “H” do título refere-se a “hospital”), mas em 2004 num sentido mais relacionado com o inconsciente (morte/gesso, sono/lençóis, sonho) e aqui na morte como o último dos acontecimentos.

desenvolvesse desta forma. Contudo, o visitante interpretará sempre o espaço de diversas formas, e à medida que o movimento o faz avançar na exposição a sua memória construirá provavelmente uma imagem totalmente diferente da que acima expusemos. De forma a melhor podermos avaliar o comportamento do visitante na exposição – a sua relação com as obras, os tipos de movimentos no espaço, a leitura de textos – optámos pelo método chamado de observação naturalista¹⁰³ que consiste em observar os visitantes e anotar os seus movimentos durante toda a exposição. O que fizemos foi observar o que as pessoas fazem e como se comportam desde que entram na exposição até quando dela saem, registando o movimento dos visitantes e cronometrando-o de modo a que se possam tirar algumas conclusões: que tempo médio é passado a ver as obras, quais os trabalhos que mais chamam à atenção, que quantidade de pessoas lê os textos (Apêndice G).

Trataremos primeiro do tempo que é passado a ver a exposição. Uma vez que as observações foram feitas com montagens diferentes – a primeira mais curta – dividiremos os gráficos de forma a tornar a informação mais coerente. Assim as observações de 1 a 8 foram realizadas entre os dias 25 de Janeiro e 1 de Fevereiro (quando estava também patente a exposição de Isaac Julien), enquanto as observações de 9 a 16, foram feitas já com a montagem completa da exposição. No entanto não se mostra uma alteração muito grande no tempo médio passado a ver as obras (de 21 minutos nos primeiros casos, para 23 nos últimos)¹⁰⁴.

¹⁰³ Iniciada por Laetsch e os seus estudantes quando realizavam estudos no Lawrence Hall of Science em Berkley, Califórnia. Com base em observações etnográficas foram seguidos grupos nos zoológicos, museus de ciência e outras instituições similares. (Hein, 1998: 109)

¹⁰⁴ Na verdade, os primeiros visitantes acabavam por passar mais tempo no museu, uma vez que a obra de Isaac Julien – um vídeo de 18 minutos – requeria mais tempo para ser vista do que o núcleo *O Lugar*, que ocupou o mesmo espaço. Por exemplo na observação 6 o tempo total passado no museu foi de 18 minutos, enquanto na observação 7 foi de 47 minutos, o que representa o tempo máximo e mínimo.

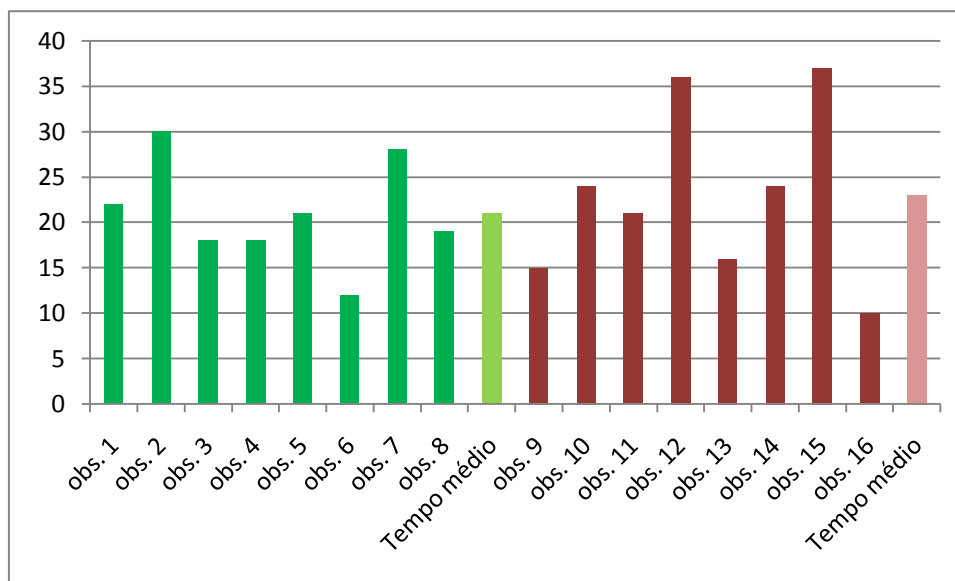


Gráfico 1 – Tempo passado a ver a exposição *Outras Ficções*

Das observações realizadas parece-nos claro que existem factores externos que influenciam o modo como cada pessoa irá interagir com a exposição como um todo: espaço, textos, obras. O facto de estar ou não acompanhado vai interferir no percurso escolhido e no tipo de relação que se constrói com os objectos. Se alguns destes pequenos grupos falam entre si, partilham conhecimentos e opiniões sobre as obras e/ou textos, tornando a visita um diálogo visitante – obra – visitante/visitante (observações 1, 3, 4, 7, 8¹⁰⁵, 12¹⁰⁶, 13, 14, 15), outros separam-se logo no início da exposição, o que pode ser um indício que um deles está muito mais interessado que outro ou que tem determinadas competências para “ler” a exposição que o acompanhante não possui (observações, nº 6, 9¹⁰⁷, 10). Mesmo os que podem, numa altura ou noutra da exposição apresentar ritmos um pouco diferentes (caso óbvio na observação nº 3, por se tratar de um pai e uma criança pequena), juntam-se nas obras que mais chamam a atenção de cada um deles para trocarem ideias sobre as mesmas. Existem mesmo pares em que um deles assume uma postura mais didáctica, dando a ver ao outro determinados pormenores, como na observação nº 12, em que a mulher esclarece algumas dúvidas do

¹⁰⁵ Neste caso consideramos que tanto o diálogo entre os visitantes, como a forma como se fazem fotografar na exposição é uma forma de interacção com as obras e demonstra as suas preferências.

¹⁰⁶ Nota-se no entanto um maior interesse do elemento feminino, que lê sempre os textos de sala.

¹⁰⁷ Quando é de novo aberta a sala com o núcleo Acontecimento, normalmente o grupo mantém ai junto, só na segunda fase da exposição, quando os núcleos se interligam uns aos outros se nota diferenças de ritmo entre os pares, pelo que consideramos a “separação” apenas nesta segunda fase da exposição.

homem em relação à arquitectura do museu, ou na nº 15, em que o homem mais velho faz sempre questão de ir comentando os textos com o mais novo.

São variadas as formas utilizadas para descrever o comportamento dos visitantes no museu (Hein, 1998: 104), mas optámos aqui pela utilizada por Falk¹⁰⁸ que usa a metáfora de uma loja para categorizar os visitantes da seguinte maneira:

- “Compradores sérios” – vêm ao museu com uma noção clara do que querem ver;

- “Compradores de janela” – visitam o museu porque faz parte do programa, muitas vezes em grupo;

- “Compradores de impulso” – visitantes que descobrem que uma ou mais obras são interessantes e envolvem-se mais com a exposição do que tinham esperado.

Estas categorias podem ser adaptadas a algumas das observações que fizemos, sendo que os “compradores sérios” seriam os que passam mais tempo na exposição; os “compradores de janela” e os “de impulso” se dividem pelos outros. No entanto, há casos em que a passagem pelo museu é tão rápida (casos das observações 6 e 16), que parece sugerir um engano ou uma desilusão: provavelmente os visitantes estariam à espera de encontrar arte do século XIX e inícios do XX, tal como ainda é referido nalguns guias turísticos menos actualizados.

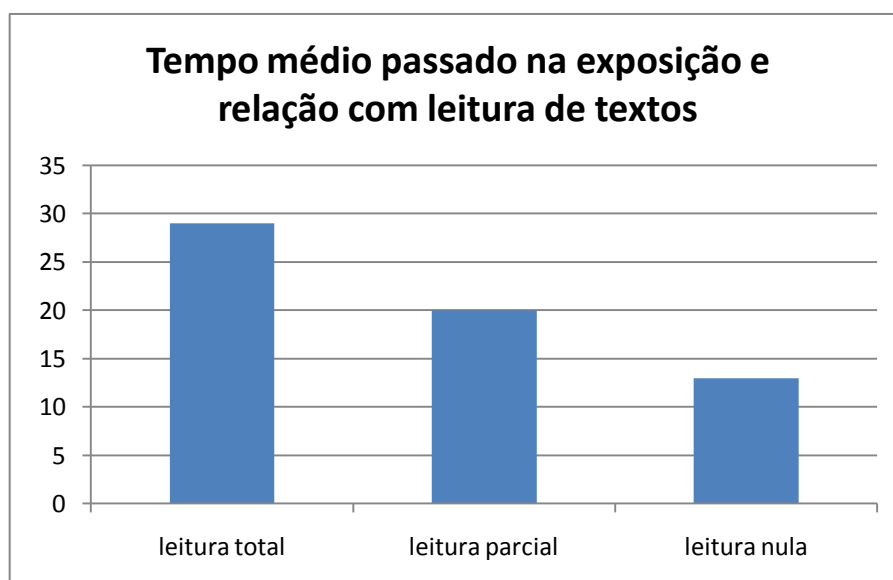
O facto de estarem ou não em grupo vai também influenciar a leitura dos textos da exposição, uma vez que apenas se os dois visitantes estão minimamente interessados é que ela se vai produzir: dos 15 grupos, apenas 5 deles lêem os textos na totalidade (observações nº 1, 7, 11, 12 e 15), sendo que parecem ser estes também os que comentam um maior número de obras¹⁰⁹, os que melhor aproveitam a exposição, e que permanecem nela durante mais tempo. Já os visitantes que se apresentam sozinhos no museu são em número diminuto (apenas 2) mas têm um grau de interesse também bastante elevado, ou uma postura de quem está a fazer um trabalho escolar (caso da visitante nº 2). Em ambos os casos lêem os textos da exposição. Se seguirmos o estudo elaborado por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (Bourdieu, Darbel, 1966, p.21) podemos

¹⁰⁸ Falk, J.H. (1982) “The use of time as a measure of visitor behavior and Exhibit Effectiveness,” *Roundtable Reports*, 5 (4): 10-13 (Hein, 1998)

¹⁰⁹ Excluindo o caso dos visitantes nº11, que não comentam nenhum trabalho exposto, os visitantes nº 1, 7, 12 e 15 comentam respectivamente 4, 1, 3 e 11 obras.

dizer que estes se tratam dos visitantes com um maior nível de instrução e com um maior grau de familiaridade com as obras de arte:

« (...) le temps moyen effectivement consacré à la visite, qui peut être tenu pour un bon indicateur de la valeur objectivement accordée aux œuvres présentées – quelle que puisse être l'expérience subjective correspondante, plaisir esthétique, bonne volonté culturelle, sentiment d'obligation ou mixte de tout cela – s'accroît régulièrement avec l'instruction reçue, passant de 32 minutes pour les visiteurs des classes populaires, à 35 minutes pour des classes moyennes et a 47 minutes pour les visiteurs des classes supérieures.»



É necessário referir que, embora a leitura aparentemente total de todos os textos da exposição seja feita apenas por 6 dos visitantes (num total de 16 observações), são 7

os que dão alguma atenção aos núcleos propostos lendo pelo menos o título dos mesmos: no total podemos considerar que 13 em 16 levam em consideração as propostas do comissário para estas leituras da arte portuguesa¹¹⁰, quer depois sigam um percurso mais definido ou mais livre, ou seja: a partir do mesmo conceito, cada visitante selecciona as obras que quer ou que mais lhe chamam à atenção. Totalmente diferente é o caso da leitura de todas as tabelas de obras: apenas a visitante nº 2 a faz e aponta alguns dos nomes numa postura de documentar a exposição para um posterior trabalho. Podemos daqui concluir que a maioria dos visitantes considera mais proveitosa a contemplação das obras directamente do que as características técnicas das mesmas ou mesmo a teoria que sobre elas é produzida? Parece-nos que a resposta é positiva até porque, enquanto determinadas obras parecem atrair a maioria dos visitantes, outras ficam sempre relegadas para um lugar de esquecimento.



Julião Sarmento, *Memory Piece (two friends)*

Se pudéssemos escolher os actores principais de *Outras ficções*, eles seriam certamente *Memory Piece (two friends)* de Julião Sarmento, *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão e *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro. Estas são as peças que os visitantes demoram mais tempo a observar¹¹¹, embora possamos encontrar razões para isso:

por um lado a obra de Sarmento pede alguma atenção ao visitante de modo a que repare nas diferenças entre as várias posturas assumidas pelas modelos; a de António Pedro, de pequeno formato e apresentada como numa série, quer ser lida; o vídeo de Paiva e Gusmão tem 2 minutos de duração, pelo que para um visionamento total da obra é requerido esse tempo, o que a maioria dos visitantes não segue. No entanto parece-nos que podemos apontar uma preferência por séries – a obra de Helena Almeida é também

¹¹⁰ Não esqueçamos também que os textos são apresentados em português e inglês, mas ainda assim poderão existir visitantes que não dominem nenhuma língua.

¹¹¹ Das pessoas observadas, 8 delas perdem mais tempo na obra de Sarmento e na de Paiva e Gusmão do que em qualquer outra obra exposta, enquanto 6 delas se detém na obra de António Pedro, sem exclusão de partes (podem demorar mais tempo nas 3).

uma das que mais chama a atenção¹¹² - e obras que obrigam uma aproximação e um jogo visual (do tipo “descobre as diferenças”) ou ainda por imagens em movimento.

Obras	Número de visitantes que param frente à obra	Tempo passado frente às obras por cada visitante	Média de tempo a ver a obra (nº total de minutos / nº de visitantes que param em frente)
<i>Memory Piece (two friends)</i> de Julião Sarmento	11	2, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 2	1,5 minutos
<i>Como desviar o eixo da terra</i> de Pedro Paiva e João Maria Gusmão	6	7, 2, 3, 1, 2, 1	2,7 minutos
<i>Anti-Isto. Manifesto-Poema</i> de António Pedro	7	2, 1, 2, 3, 2, 2, 1	1,9 minutos

Por outro lado existem obras nas quais os visitantes quase nem reparam. Uma delas é a que foi apontada pelo comissário como sendo essencial no entendimento da exposição, constituindo-se como um núcleo e estando ao mesmo tempo “dentro” de todos os núcleos, resumindo-os: trata-se de *Uma linha para os teus sentimentos estéticos*, de Alberto Carneiro. Apenas metade dos visitantes pára para ver a obra, enquanto a outra metade parece nem dar pela sua existência. Tratando-se de uma obra importante para o entendimento da exposição - preparando o visitante para o que irá encontrar a seguir, através da leitura das duas linhas posicionadas sensivelmente à altura dos olhos do espectador: “*Aqui os teus sentimentos estéticos são prolongamentos de todos os teus sentidos*”, “*Após isto as minhas comunicações serão ferramentas para ti mesmo*”, ou seja que o seu corpo e os seus movimentos passam também eles a ser parte da exposição (como são aqui parte essencial para que a instalação se complete) - podemos considerar que se trata de uma falha na comunicação comissário/visitante¹¹³. Embora não possam ser atribuídas culpas a qualquer um dos dois, uma das explicações que podemos avançar é a dificuldade do público de se relacionar com obras com uma vertente mais conceptual e com instalações que se confundem com o espaço (a metade

¹¹² Segue logo a seguir às já referidas, embora só com 3 visitantes a pararem nela durante algum tempo.

¹¹³ Embora possamos também considerar duas outras hipóteses: a falta de potencial comunicativo da obra ou a inaptidão do público para a aceitação da instalação como obra de arte.

dos visitantes que não viram a obra, acabando por não a reconhecer como arte, tornando-a invisível).

Também *Seixos pintados* de Fernando Lanhas não têm muita atenção da parte do público – apenas 7 visitantes vêem a obra¹¹⁴ - talvez porque a disposição dos trabalhos ponha em evidência *Geometrical reconstruction and figure with roses*, *Papel de Parede*; *Raiz, caule, folhas, flores e frutos* e *Sombras deitadas*.

Outra das obras em que também está presente este aspecto de “invisibilidade” – quer seja pelo posicionamento da obra ou pelas suas características - é *Mil contos dentro de um cofre*, de Miguel Palma: apenas 6 visitantes deram pela sua existência (contando já com os que “apenas” leram a tabela referente). Podemos encontrar pelo menos duas razões para tal: primeiro, que a obra compete com o texto do núcleo e com *Self-Portrait in Red* de Paula Rego, segundo que aquele “cofre” não chama a atenção do visitante e, de facto, a obra apenas pode ser “lida” no título que lhe é dado, parte essencial para a sua compreensão. Mais uma vez aqui constatamos a inaptidão ou puro desinteresse do público por obras de arte com uma carga conceptual forte. Outra das obras pela qual os visitantes revelam menos interesse é *H Suite III*, de Pedro Cabrita Reis, desta vez não que a obra não seja “vista” – ela encontra-se ao fundo da sala, numa posição difícil de ignorar, mas porque não desperta a vontade de a contemplar e acaba por perder posição face à obra de Julião Sarmento. Saliente-se que estas três obras foram referidas pelo comissário aquando da visita ao museu como importantes na constituição dos núcleos e na relação com conceitos propostos para a exposição. Podemos considerar que existe então uma falta de comunicação que não faz chegar aos visitantes o que se pretendia, quer esta lacuna se possa encontrar nos silêncios dos textos de sala ou na forma como a exposição foi montada.

Embora a maioria das pessoas esteja atenta, pelo menos parcialmente, aos textos de parede, considerando-os como parte importante para a compreensão da exposição, as obras de arte parecem exercer um fascínio maior sobrepondo-se à leitura do comissário que, sublinhando umas como essenciais ao entendimento da mostra – pelo seu posicionamento no espaço e pela referência às mesmas no decurso da visita orientada -, falha porque estas mesmas obras não obtêm a atenção do visitante

¹¹⁴ Não considerámos aqui os 2 visitantes que apenas leram a tabela da obra (observações nº 7 e 8) por esta se encontrar afastada da mesma e não implicar o contacto com a mesma.

IV. 6. A crítica

O papel da crítica é importante porque nos ajuda a perceber a forma como as exposições são vistas por uma parte do público especializado. As exposições tratadas – e, em geral, as da colecção do Museu – não têm recebido das críticas mais favoráveis. Excluindo os jornais que publicam notícias sobre as mesmas – e não “críticas”, porque apenas se remetem a sistematizar o conceito proposto pelo comissário e a listar os nomes dos artistas expostos – os textos críticos pouco abonam a seu favor. Não iremos, por essa razão, abordar todos os textos que saíram na imprensa da altura, escolhemos três deles, todos de autores diferentes, mas que pensamos reflectirem os vários pontos de vista possíveis.

Sobre *Diferença e Conflito*, escreve Rocha de Sousa (2002, 24 de Julho) no *Jornal de Letras* um artigo que começa por ser positivo: “*É louvável a iniciativa do Museu do Chiado ao reunir e expor um vasto conjunto de obras de arte portuguesa que representam parte da colecção do século XX do seu espólio.*” Mas, logo depois de citar o texto do próprio Pedro Lapa na apresentação da exposição, refere-se à dificuldade de discernir “*entre conceitos centrados na ordem de questões próprias de um tempo e conceitos reinterpretando os vários tempos da história.*” Neste sentido o crítico aponta para a falta de coerência dos vários conceitos propostos; se é verdade que no início da exposição eles podem estar mais relacionados com o tempo das obras que estão expostas, ao longo da mesma vão sendo alterados para categorias que cruzam os tempos. Também os núcleos monográficos são reprovados, não pelo facto de serem dedicados à obra de um artista apenas, mas pelos artistas que foram escolhidos. A sala de Amadeo de Souza-Cardoso, parece estar mal colocada ou a obra mal aproveitada no contexto geral da exposição e na relação com outros núcleos: “*A viagem desse filme [Brandos Costumes /Amadeo de Souza-Cardoso/A Natureza da Cultura] poderia mostrar como Souza-Cardoso é conflito e convívio no seio dos brandos costumes e como tudo isso é tangente à natureza da cultura.*” E quanto ao núcleo dedicado a Helena Almeida, pergunta “*Porquê? – avisando os espectadores que, das duas uma, ou a mentira era ela própria, ou eram as manchas azuis cujo tempo é diferente do registo fotográfico.*” No caso de Joaquim Rodrigo, a escolha é comentada da seguinte forma: “*é um núcleo proposto certamente à Scotland Yard, mas não me lembro de ter visto Mário Botas nem Eduardo Batarda.*” Dizendo mais à frente: “*A ressonância dos nomes, de*

alguns nomes, considerados sempre imprescindíveis, não representa a história, é apenas sintoma dos brandos costumes.” O que ressalta daqui é, no primeiro caso um deficiente entendimento dos conceitos por trás de cada núcleo – *A Natureza da Cultura* não diz respeito às questões colocadas sobre Amadeo – e, nos outros dois uma clara, pessoal e pouco justificada preferência por outros artistas da época, que do seu ponto de vista mereceriam mais destaque. As críticas de Rocha de Sousa abrangem também as ausências: *“(…) à condição de espectador de que estou investido as diferenças não explicam as ausências num projecto que pretende dar a ver, pela semelhança histórica, uma nova contemporaneidade da arte portuguesa.”*

As críticas ao museu como instituição e às políticas de aquisição anteriores não são esquecidas:

“(…) o espólio é fraco e muito lacunar para um projecto com tanto fôlego: a instituição que foi o Museu de Arte Contemporânea mostra desde já, com a actual iniciativa, como errava nas escolhas a contemporaneidade e como seguiu uma política ora historicista, ora de preço e orçamento. Esta omoleta, escassa de ovos e encorpada de miolos de pão, dá nas vistas de quem olha com fome porque é hábil em promover a mistura e sabe contornar falhas imperdoáveis – um pouco de coentros, a hipótese de uma pinga de leite, alguma rodela de chouriço”
(*ibidem*)

A exposição comemorativa dos dez anos de reabertura do Museu foi alvo de mais textos, porque se tratava de um acontecimento mais mediático. Iniciemos pela crítica de Luísa Soares de Oliveira (2004, 24 de Julho), publicada no suplemento do *Público, Mil Folhas*. Começa por rasgar um largo elogio à obra com que a exposição inicia: 2/44 de Fernando Lanhas, mas logo alarga para a questão da programação: *“A actual direcção, em funções desde 1998, decidiu orientar a política de exposições para a arte actual, com a sequência lógica de um programa aquisitivo que se encaminhou no mesmo sentido”*. O texto segue descrevendo a exposição: núcleos, obras expostas e origem das mesmas. As críticas propriamente ditas à curadoria em si, são escassas: para além de referir a difícil integração da maquina de René Bertholo no núcleo *Imagem e Tempo*, dedica apenas um parágrafo à análise geral: *“É imperativo notar que os sessenta anos de arte portuguesa que a exposição pretende mostrar apenas representam a selecção que a direcção do museu fez na multiplicidade de artistas que surgiram durante este período (...).”* Ao ver a exposição como uma “escolha” a crítica alarga-se à política de aquisições: mas se é difícil que um museu guarde tudo não será exigir

demasiado que uma exposição funcione como uma antologia em que todos os artistas de uma determinada altura estejam presentes? A selecção pode ser vista como uma tarefa inerente ao trabalho do comissário, mas é precisamente o que tem ou não lugar nessa escolha que pode ser discutível. Luísa Soares reprova também nesta exposição os textos de parede e as tabelas das obras, mas ainda assim fá-lo de uma forma pouco coerente. Primeiro refere que os textos dos núcleos contribuem “*para dar à exposição um cunho didáctico e professoral que ela dispensaria*”, para quase no fim referir que “*alguma contextualização histórica sobre o período considerado teria decerto valorizado a exposição.*”

Alexandre Pomar (2004, 24 de Julho), dedicando apenas meia página à sua análise no jornal *Expresso*, é contudo o que mais critica a mostra, ou não fosse ele uma das vozes que mais vezes se levantou contra a direcção de Pedro Lapa. O título do texto, *Autocomemoração*, para além de ser já bastante elucidativo, é logo reforçado nas primeiras frases: “*O Museu do Chiado não expõe o que anuncia o título da exposição. Organizada para comemorar os dez anos desde a re-inauguração, só se apresentam algumas das obras que desde então entraram no seu acervo.*” Mesmo a questão da ampliação da colecção que, “*poderia valorizar-se*” é aqui minorizada e até tida como que uma estratégia de mercado: “*Colocar no museu uma “cópia” de peças produzidas em vários exemplares (em especial fotografias e vídeos) pode ser só um bom investimento para sustentar carreiras de artistas e estratégias de galerias ou “coleccionadores profissionais.*” Para além disto, a própria disposição das obras nos respectivos núcleos é fortemente criticada: “*Quanto à sequenciação das obras (...) não tem entendimento possível*”.

Mas, mais uma vez, a crítica aos textos e tabelas, volta a estar na ordem: “*Pior, porém, é a concepção da arte que se propõe através da montagem e dos seus capítulos, textos justificativos e comentários incluídos nas tabelas, subordinando os sentidos das obras a um argumentário teórico redutor e pretensamente explicativo. É toda uma atitude ideológica que fecha a arte sobre si mesma, num discurso sobre processos e linguagens, cortando todas as suas relações com o mundo e o real, para a submeter ao mais académico discurso formalista e especulativo.*” É verdade que os textos apresentados não têm uma leitura fácil da parte de um público não especialista, mas a

montagem da exposição parece contrariar o “academismo” proposto por Pomar e no entanto é criticada da mesma forma.

Dos textos escritos, tentámos também encontrar as posições dos autores em relação ao comissário da exposição, quase todos eles assumindo uma postura de que aqui realmente o curador pode ser encarado como um autor. Enquanto Rocha de Sousa refere que “*não está em causa a competência e o acerto de Pedro Lapa*”, acrescentando depois, “*sabemos que a culpa não é dele mas temos memória sobre os donos da culpa*” quando fala das lacunas da colecção, Luísa Oliveira prefere adoptar uma postura neutra, quase defensiva – e portanto pouco analítica - “*Quanto ao resto, como se disse, a escolha é da direcção do museu, produto do gosto e dos critérios da mesma. Autoral, curatorial, e não discutível, como sempre que se trata de questões (também) de gosto.*” Mas é principalmente aqui que se engana – é precisamente por se tratar de uma questão autoral, que se torna discutível, porque a discussão e o cruzamento de ideias pode ou não validar esses mesmos critérios.

Alexandre Pomar, não se referindo directamente à figura do curador, é no entanto mais contundente e, numa frase, consegue deitar abaixo todos os pressupostos a partir dos quais a exposição se desenha: “*a leviandade com que aqui se diz fazer história só ilustra um enfadonho e faccioso discurso crítico.*” Assume portanto uma postura claramente contra as exposições ditas a-históricas, como tem sido notório na sua actividade crítica – uma das mais relevantes na actualidade -, preferindo sempre exposições monográficas ou temáticas. Sobre algumas destas exposições presentes no Museu do Chiado, tem tecido algumas críticas positivas, sempre que o comissário não seja o director do museu.¹¹⁵

Por outro lado é de salientar a ausência de críticas quanto à exposição *Outras Ficções*: porque se trata de um modelo repetido? Se, por um lado, muitas queixas têm sido feitas acerca da ausência de uma exposição a título permanente da colecção, por outro estas mostras - que permitem dar a ver o que existe de novo na colecção assim como actualizar o olhar sobre as mesmas - não acolhem uma divulgação suficiente por

¹¹⁵ Por exemplo, sobre as cores da vanguarda, escreve no seu blogue “*Gosto deste tipo de exposições, de artistas em geral desconhecidos (...) e de um país distante e periférico (...)*” (Pomar, 2009, 5 de Abril). (http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/04/romenos-no-chiado.html)

parte dos meios de comunicação social e nem tão pouco uma crítica capaz de tecer considerações eficazes (negativas ou positivas) e produtivas sobre as mesmas¹¹⁶. Se é verdade que o museu tem perdido visitantes – factor negativo também apontado por Alexandre Pomar¹¹⁷ – nunca saberemos se não teria perdido ainda mais se a exposição permanente se fosse mantendo inalterada ao longo do tempo. Por isso mesmo, estas exposições não fazem – ainda - eco, fechando-se dentro do próprio museu e dos poucos visitantes que a ele acorrem.

Mas, como veremos de seguida, nem este modelo expositivo é novidade, nem a má fortuna crítica com que tem sido “presenteado” é exclusividade do Museu do Chiado. Embora muitos dos museus contemporâneos continuem a optar por exposições a-históricas (que têm muitas formas), a produção jornalística não tem sido favorável a esta evolução, muitas vezes contrariando o sucesso de visitantes.

¹¹⁶ Nem mesmo uma geração de críticos mais recente se debruça sobre elas, como pode ser visto na revista *on line*, *Arte Capital* (<http://www.artecapital.net/home.php>).

¹¹⁷ “Não há razões para comemorar: nos últimos quatro anos o museu perdeu um terço dos visitantes (de 47 249 em 2000 a 30 834 em 2003).” (Pomar, 2004, 24 de Julho).

V. FROM THE PERSPECTIVE OF MY MIND'S EYE¹¹⁸: AS EXPOSIÇÕES AHISTÓRICAS

“Actualmente cuando hago una exposición quiero crear un mundo basado en mis creencias, en el trabajo de los artistas, en mi intuición y en los parâmetros dados. Esto es por lo que yo no soy unicamente un “productor” o un “organizador” (aunque esta sea la parte más extensa del trabajo) sino también un “autor”. Y, en un momento dado, un autor debería decantarse hacia ser coherente para evocar los múltiples fuegos de las asociaciones. No somos autoridades ni legisladores – yo sólo muestro lo que me gusta y no juzgo las creaciones da los otros; somos catalizadores.”

Harald Szeeman, *Entrevista a Rosa Martínez*, 1999

As exposições a-históricas têm em comum o facto de abandonarem tanto a cronologia como a disposição das obras por movimentos artísticos. O percurso proposto nas exposições do Museu do Chiado é semelhante a alguns dos exemplos tendencialmente apontados como “cubos brancos”. É o caso do MoMA de Alfred Barr, para quem o percurso se deveria desenhar de forma definida (espaço por espaço e uma sala de cada vez) e sequencial, sem qualquer hipótese de fuga ou de escolha por parte do visitante. Também aqui, a própria arquitectura do espaço (embora muito mais pequeno) e a forma como permite percorrê-lo é parecido: os núcleos são estanques e em sequência, estão (em qualquer uma das exposições) bem definidos no espaço, o trajecto a seguir é praticamente inequívoco, único e bem definido (salvo alguns excepções já anteriormente apontadas) e não há qualquer possibilidade de desvio ou saída. Para Barr o visitante deveria seguir um percurso que espelhasse “*o desenvolvimento da arte moderna numa sequência clara e lógica*”¹¹⁹. Mas se as razões de Barr para o percurso do MoMA tinham como propósito ilustrar a sua visão evolutiva da arte, em que a abstracção seria o ponto mais perto da perfeição (por isso se avançava no espaço cronologicamente organizado), no Museu do Chiado, esse percurso evolutivo é progressivamente¹²⁰ abandonado porque já não se pretende mostrar a arte do ponto de

¹¹⁸ Título do artigo do director do Museu de Frankfurt, Jean-Christophe Ammann (GRUNENBERG, 1999)

¹¹⁹ Alfred Barr, “Art in our time” citado em GRUNENBERG, Christoph, “The Modern Art Museum” in *Contemporary Cultures of Display*, p.36

¹²⁰ Utilizamos a expressão “progressivamente” por nos parecer que em *Diferença e Conflito* existe ainda um laivo de apego à historiografia, principalmente nos quatro primeiros núcleos e porque à medida que se

vista da cronologia (ou mesmo da história da arte), mas sim o que o confronto de diversas obras de diferentes períodos pode produzir.

O objectivo destas novas montagens a-históricas é revelar correspondências entre obras que podem ser de diferentes períodos e culturas, negando qualquer evolução a nível histórico ou superioridade de uns trabalhos sobre os outros. A classificação por estilos ou por materiais usados é abandonada, dando lugar a uma *Einfühling* (empatia) (Meijers, 2006, p,8) que permite conectar obras de diferentes períodos.

Harald Szeemann, principal impulsionador do conceito de curador¹²¹, foi dos primeiros a pô-lo em prática. A sua mais polémica exposição foi *When Attitudes Become Form*¹²², realizada em 1969 na *Kunsthalle* de Berna, tendo mesmo levado à saída de Szeemann como director da instituição. O subtítulo - *Works, concepts, processes, situations, information* – era elucidativo da forma como Szeemann trabalhava, valorizando não só a obra de arte mas toda uma série de processos que a envolviam. Aqui, ele procurou reflectir os atributos experimentais e gestuais dos trabalhos na sua apresentação, levando artistas a trabalharem na exposição, alargando a sua área à cidade e interpretando como situação de trabalho não só o tempo de montagem da exposição como a exposição em si durante o período em que estava aberta ao público. Mas a reacção pública a *When Attitudes Become Form* foi deveras negativa e os títulos das críticas revelavam bem a forma como tinha sido recebida: "When Platitudes Become Form," "Sabotage in the Art Temple," "Is Art Finally Dead?" "Stupidity ...", para além de todos os escândalos que acompanharam a inauguração¹²³ (Birnbaum, 2005). A sua saída da *Kunsthalle* marcou o início de uma nova era: o surgimento da figura do curador independente, que não dependia de qualquer instituição ou dos profissionais com ela relacionados. Por essa razão, Szeemann não só mudou a maneira como as pessoas viam arte moderna e contemporânea, mas também abriu um debate sobre o museu como instituição, principalmente a partir do momento (1970) em que se tornou director da *documenta* de Kassel:

vai avançando no espaço se vão encontrando maioritariamente obras mais recentes. Pelo contrário, em Outras Ficções podemos dizer que este ponto de vista já se encontra totalmente posto de parte.

¹²¹ Curador como uma profissão reconhecida de “fazedor de exposições”.

¹²² Aqui se juntou toda uma geração de artistas europeus e americanos: Richard Serra, Robert Morris, Michael Heizer, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Mario Merz, Richard Artschwager, e Laurence Weiner.

¹²³ O artista francês Daniel Buren, que não tinha sido oficialmente convidado para participar na exposição, acabou por ser preso, por ter ilegalmente colocado uma série de posters nas ruas.

*“At Kassel he called for “a question of reality” within an “expanded concept of art,” putting “visual culture” at the centre of his presentation. He took over Duchamp’s discovery that in the 20th century the institutional framework determines recognition of a work of art and its impact.”*¹²⁴

Para Szeemann expor significava duas coisas: primeiro adoptar a sua atitude pessoal perante a obra de arte ou o conceito da exposição, depois encontrar uma forma temporária de apresentação que permitisse que a sua interpretação fosse experienciada apenas através da combinação de peças. Comissariar uma exposição torna-se um processo criativo condicionado pela própria experiência subjectiva do curador em relação à obra de arte, o que acaba por aproximar o papel do curador ao do artista. Szeemann defendia o potencial utópico da arte, que poderia encontrar expressão no espaço entre as obras.

Um dos sucessores de Szeemann foi Rudi Fuchs, organizador da *documenta 7* (1982), também ele criticado pela sua aproximação pouco ortodoxa à arte, muito influenciada pelo crítico de arte Clement Greenberg e pelo formalismo crítico. As exposições por ele organizadas consistiam em justaposições de obras de arte com base não na cronologia, estilo ou qualquer outro eixo externo à própria obra, mas sim nas conexões que ele considera próprias das obras. Segundo Debora Meijers (Meijers, 2006) há algo que liga teoricamente Szeemann e Fuchs: ambos se referem às Academias dos séculos XVII e XVIII como locais onde vários estilos podiam ser combinados sem serem reduzidos um ao outro. Por exemplo, Fuchs assume-o claramente quando refere o seu desejo de que a sua *documenta* fosse como uma Academia:

*“Not as a school, but as one of the magnificent institutions which existed in the seventeenth and eighteenth centuries, before they become stupid and doctrinaire. They were the meeting place for great minds, with distinct characters and traditions: they joined in the search for overlappings and differences, and in this way they endeavoured to define their cultural moment”*¹²⁵

Mas Szeemann vai mais além: ele está à procura da essência da obra de arte, da sua dimensão atemporal. Por isso expõe os trabalhos de forma espaçada e equilibrada,

¹²⁴ Roman Kurzmeyer, “Der Künstlerkurator: Zum siebzigsten Geburtstag von Harald Szeemann” in *Neue Zürcher Zeitung*, 11 Junho, 2003 (Bezzola, Kurzmeyer, 2007, p. 608)

¹²⁵ FUCHS, Rudi, “Brief aan onbekend kunstenaar, Kassel 1981”, documento não publicado, 1981, p.4 (Meijers, 2006, p. 11)

para que uma zona genuinamente livre seja criada entre eles e em cada um dos trabalhos individualmente. Estas Academias defendiam a *eklogè*, uma forma positiva de ecletismo, a selecção dos melhores aspectos propostos pela Academia. A sua função vital – observação, comparação e rivalidade – não pode ser atingida pelas ideias de Fuchs e de Szeemann para abandonar um ponto de vista evolutivo da história da arte.

“This is his way of approaching the utopia of art, that is revealing art’s utopian potential: art whose dream of total freedom offers a counterweight to the unfree nationalistic state. In his quest for the ideal inner distance from the other works and from the whole, he explores the autonomy of the work, which is where he locates the utopian force of art, This is the zone where the utopia of an ideal society can acquire form, in the form of an academy where things are combined without being reduced to one another. This is how Szeemann sees it.” (Meijers, 2006, p. 12)

As críticas a este modelo apontam para a emergência de um novo tipo de árbitro de gosto coincidente com este surgimento das exposições ahistóricas. Particularmente no mundo da arte moderna e contemporânea, directores de museus e alguns designers de exposição *freelancers* adquiriram quase que um status de gurus. Douglas Crimp (2000) foi um dos primeiros críticos deste modelo quando analisou a *documenta* de Rudi Fuchs no seu artigo “The art of exhibition” também referindo objecções a este tipo de árbitro de gosto, mas apontando críticas muito específicas, a começar pela análise do postal oficial da *documenta 7*, mostrando a estátua do fundador do Museu, Frederico II, retratado de forma isolada numa silhueta recortada contra o céu. O próprio Fuchs assumia uma postura semelhante (de poder, isolamento e superioridade), quando no catálogo escrevia:

*“... documenta 7. Not a bad name, because it suggests an attractive tradition of taste and discrimination. It is no doubt an honorable name. Therefore it may be followed by a subtitle as in those novels of long ago: In which our heroes after a long and strenuous voyage through sinister valleys and dark forests finally arrive in the English Garden, and at the gate of a splendid palace.”*¹²⁶

O crítico belga Frans Boenders¹²⁷ escreveu também sobre estes “fazedores de exposições” (Meijers, 2006): estes árbitros de gosto estão mais interessados num

¹²⁶ FUCHS, Rudi, “Foreword” in *Documenta 7*, vol. II, p.vii (cit in Crimp, 2000, p. 238)

¹²⁷ BOENDERS, Frans, *Kunst zonder Kader, Museum zonder Hoed (Art without a boundary, Museum without a hat)*, Louvain, 1991

espectáculo egoísta do que na arte que mostram. Os artistas que expõem formam o seu círculo de amigos, e não há absolutamente nenhum critério de escolha dos itens seleccionados e expostos, por isso gostam de justificar as suas escolhas como sendo intuitivas o que aumenta a sua onnipotência.

Mas a verdade é que este tipo de exposições a-históricas não apareceram só com Szeemann, podemos encontrar os seus primórdios no início do século XX quando se colocavam no mesmo espaço obras de artistas europeus contemporâneos e trabalhos dos então chamados “povos primitivos”, embora estas tivessem na sua génese origens totalmente diferentes das anteriormente referidas: estes encontros eram provocados pelos próprios artistas que tinham na escultura negra uma fonte de inspiração e portanto a aproximação pretendia mostrar esse paralelo entre a arte moderna, nomeadamente a expressionista e outras formas de expressão não europeias.

Quando é que este modelo começa a ser introduzido nos museus? Tendo a primeira tentativa de Szeemann falhado, levou ainda algum tempo a que os museus comessem a dispor a colecção de forma não cronológica, embora as bienais de arte e outras instituições continuassem a fazê-lo com sucesso. Podemos considerar que *Magiciens de la Terre*, apresentada em 1989 no Centro Pompidou foi um começo. Embora não se tratasse de uma exposição a-histórica, ela foi apresentada como a primeira exposição pós-moderna que pretendia acabar com as fronteiras e periferias do mundo da arte, colocando lado a lado artistas de todo o mundo, olhando a arte como uma forma de comunicação entre os povos, uma outra forma de linguagem:

« *“Magiciens de la Terre” est une tentative marquante d’exécution d’une stratégie qui essaie consciemment de négliger les croyances modernistes vis-a-vis des canons universels, de l’histoire dominée par le progrès, et de la réalité transcendante de la forme pure.* » (McEvelley, 1989, p.20)

Mas é só em Maio de 2000 que Nicolas Serota, então à frente da Tate Modern, adopta este tipo de princípios para mostrar uma colecção de forma permanente. Os núcleos apresentam-se divididos por dois andares e quatro espaços diferentes que agrupam obras segundo os conceitos: *Nude/Action/Body*, *History/Memory/Society*, *Landscape/Matter/Environment*, *Still Life/Object/Real Life*. Segundo alguns críticos esta forma de exposição serviria para dissimular as possíveis falhas na colecção, o que

anteriormente já tinha sido tentado nalguns dos núcleos de arte contemporânea da Tate Britain:

“Only now, after nearly ten years, a certain ennui has set in as it is becoming obvious that the areas of true strength in the collection have been exhausted. Instead of creating meaningful juxtapositions as at the outset, there is today sometimes a sense of reshuffle just for the sake of it. Recently some of the proposed connections appeared tenuous and far-fetched, bordering on the pure speculative-subjective that has dogged ahistorical curating.” (Schubert, 2000, p.141)

Na realidade, punha-se a questão se os temas propostos de facto traziam alguma nova leitura às obras expostas, ou se, pelo contrário as trivializavam e des-historializavam? O crítico Michael Glover escreve, na altura da inauguração, dando exemplo de uma obra de Matisse exposta junto a uma de Richard Long:

“Next to Matisse, one of the old Tate's favourite canvases is on display, Monet's Waterlilies, painted in his garden at Giverny in 1916. On the opposite wall is a giant, new, site-specific piece by Richard Long called Waterfall Line 2000, which has been painted with wet river mud, Cornish china clay and water: a vast exercise in rudely energetic spattering. Each canvas stands apart from the other, mutually perplexed. And in between stands the viewer in a similar mood of perplexity. Has theming these two works of art really illuminated anything? The materials used are different, and it is of passing interest to note. The social circumstances of the two men were quite different. Their attitudes towards their art were quite different.” (Glover,2000)

Esta crítica de Glover passa ao lado do que para Serota era essencial: que tanto para Monet como para Long, o que era importante era precisamente captar os elementos da natureza com quais se relacionavam de forma o mais completa possível (o que não significa mimética). Claro que o tempo que separa estes dois homens, e que modificou a forma de fazer e olhar arte de uma maneira talvez nunca antes vista, implica que formalmente os seus trabalhos sejam diferentes. Para estes críticos, a questão central é que este tipo de exposições representa uma série de cortes arbitrários no percurso da arte do século XX, o que não deixa de ser verdade, mas porque o objectivo é procurar o que é comum na arte que atravessa os diferentes tempos. Apesar de todas estas controvérsias, o público não se sentiu inibido de visitar a nova Tate Modern, indo muito para além das expectativas: em vez dos esperados dois milhões, o museu contou com 5 milhões e meio de visitantes no primeiro ano (Smith, 2005). Talvez isto justifique que a



Vista parcial da sala *Surrealism and Beyond*, Tate Modern, 2008 (fotografia da autora)

montagem actual continue a seguir modelos fora da cronologia¹²⁸, embora os textos de apresentação dos núcleos, que podem ser lidos na própria exposição ou consultados no sítio da internet da Tate, se refiram directamente aos movimentos em torno dos quais se organizam os conceitos, tais como *Material Gestures* e a abstracção,

Poetry and Dream e o Surrealismo, *States of Flux* e o Cubismo, Futurismo e Vorticismo (apenas *Conceptual Models* sai um pouco fora da regra apresentando artistas que trabalham em torno da questão da arquitectura e a forma como os edifícios podem influenciar o comportamento pessoal e social dos indivíduos). Algumas das salas pretendem mesmo apresentar uma montagem próxima da que era feita na época em que as obras eram produzidas. É o caso da sala *Surrealism and Beyond* em *Poetry and Dream*, cujo texto de sala refere:

*“The ‘revolution of the mind’ sought by Surrealism drew upon the uncensored creative impulses of the unconscious. This ensured that it never became a style. Artists such as René Magritte or Salvador Dalí used the imagery of dreams themselves as a source for their work. For others, including Joan Miró and Jean Arp, automatic techniques of drawing or writing without premeditated themes or correction opened a floating world of abstract associations. They even captured such unexpected conjunctions in the way that they mounted their exhibitions. The International Surrealist Exhibition of 1936 introduced the movement to London with dissimilar works set densely against each other. This display follows the same method to plunge into what the Surrealist poet Louis Aragon called ‘a wave of dreams’.”*¹²⁹

O museu Boijmans van Beuningen, de Roterdão, tem também levado a cabo uma série de exposições cujos comissários, sempre convidados exteriores, têm a liberdade de expor a colecção numa linha de reflexão crítica sobre a ideia de museu. O primeiro

¹²⁸ Trata-se de facto de uma montagem “mista”: enquanto que as salas centrais dos núcleos apresentam visões mais historicistas, as circundantes pretendem o confronto entre obras de diferentes épocas. Veja-se o caso de *Material Gestures* que, na sala central apresenta obras dos anos 50 e 60 (Giacometti, Barnett Newman, Pollock, Tapies), mas que tem um outro espaço dedicado ao confronto da obra de Francis Bacon (*Seated Figure*, 1961) com *Anish Kapoor* (*Ishi’s Light*, 2003).

¹²⁹ Texto de Matthew Gale, consultável em <http://www.tate.org.uk/modern/explore/room.do?show=1258&code=04&action=1> (consultado a 4-4-2009)

destes projectos esteve a cargo de Szeemann, que em 1988, apresentou *A-Historical Sounds*. O cineasta Peter Greenaway foi também um dos convidados, apresentando em 1991 *The Physical Self*, cuja temática principal, apesar de também por de lado a classificação em termos de períodos e tipos de objectos, é diferente do que Szeemann e Fuchs propunham. Aqui o tema é a condição física do ser humano e as categorias são quase “formais”: *Nudez, Corpo feminino/Corpo masculino, Estádios de juventude, Maturidade e vida adulta*. Segundo Meijers esta exposição de Greenaway pode ser vista de forma totalmente diferente da de Szeemann:

“(…) while Szeemann’s area is spacious, light and meditative, Greenaway’s is articulated, it uses light/dark contrasts, and it induces activity. While Szeemann’s parabolic arrangement is static, Greenaway’s chapter by chapter is narrative. While for Szeemann art is utopia, for Greenaway it is reality. (...) Finally, Szeemann is searching for the essence of art exhibition, while Greenway recognizes and appreciates the artificiality of both.” (Meijers, 1996, p.17-18)

Inserida no mesmo projecto foi também apresentada a exposição *Moves*, com comissariado de Hubert Damisch - que teoriza sobre o trabalho desenvolvido no posterior livro *L’Amour m’Expose* (Damisch, 2000). A exposição posiciona-se como um jogo de xadrez, não só na forma como as peças estavam dispostas, mas também no que isso exigia do espectador:

“Le dispositif ludique qu’il m’appartenait de mettre en place se devait de refléter de quelque manière ce double aspect du musée, tout à la fois diachronique et synchronique, linéaire et simultané. À quoi répondit immédiatement dans mon esprit le modèle du jeu d’échecs, dans la mesure où, à n’importe quel moment d’une partie, la distribution des pièces sur l’échiquier peut elle-même être considérée, indifféremment, comme le produit d’une histoire (la succession des coups dont elle est la résultant) ou comme une « position » - autrement dit : un système – qui contient toute l’information nécessaire et suffisant au jouer qui a le trait pour décider en toute connaissance de cause du coup suivant. » (Damisch, 2000, p.91)

Mais tarde, já depois do Museu do Chiado ter adoptado este tipo de modelo, inaugura no Centro Pompidou a exposição *Big Bang. Destruction et Création dans l’art du 20^e siècle* (2005), também ela pondo de lado a apresentação da colecção de um ponto de vista cronológico e assumindo-se como temática, pluridisciplinar e não cronológica, organizando-se em oito núcleos: *Destruição, Construção/Desconstrução, Arcaísmo, Sexo, Guerra, Subversão, Melancolia e Reencantamento*.

Catherine Grenier apresentava então a exposição da seguinte forma:

“Let us consider 20th century art, in all its extraordinary diversity, by freeing ourselves from the traditional method of reading it, which organizes this diversity in a whole host of movements and styles; and let us focus rather on the creative act of the modern artist along with its specific nature, and its meaning. We shall thus be prompted to abandon historical perspective, in order to seek out to define the scope of the particular character of modern art, if there is one... the common denominator for the work of 20th century artists and our contemporaries alike,, is an impulse rather than a character”. (Grenier, 2005).

Mas também neste caso não foram poupadas críticas à forma como a exposição se apresentava, referindo que se tratava de uma exposição estática e capaz de comprovar o que Baudrillard havia dito sobre o Pompidou: um exterior comunicativo com um interior cheio de velhos valores. O próprio percurso, que rodeava as salas principais de duas adjacentes e corredores adjacentes com obras secundárias e livros consultáveis, tornava-se linear. Estas divisões reforçavam as hierarquias tradicionais em vez do compromisso de mostrarem os vários *media*: os maiores e mais espectaculares (pinturas, esculturas, vídeo e modelos arquitectónicos) eram privilegiados, deixando num plano secundários os mais pequenos (livros, desenhos, fotografias, peças de design). (Tang, 2006)

Esta ideia de ahistoricidade é levada ao máximo no museu de arte moderna de Frankfurt. O percurso não é definido, havendo mesmo o risco que o visitante passe duas vezes na mesma sala, ou que falhe alguma delas, torna-se portanto insignificante que a colecção esteja ou não disposta de forma cronológica, sendo dada prioridade ao confronto entre obras de arte, instalações ou grupos de trabalho de um único artista: *“Each individual room could thus be seen as an event, heightening the impact of its intrinsic contrapuntal dynamic”*¹³⁰

O que parece comum em todas estas exposições é que os objectos são tratados com um valor estético autónomo, processo iniciado por Malraux no *Museu Imaginário* – *“uma assembleia de obras de arte”* (Malraux, 2000, p.234) -, o seu ilimitado arquivo

¹³⁰ Ammann, Jean-Christophe (1991), “From the perspective of my mind’s eye: on the occasion of the opening of the Museum of Modern Art, Frankfurt” in Jean-Christophe Ammann and Christnut Präger (eds) *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*, Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst, pp.47-59. (cit. in Grunenberg, 1999, p.46)

de imagens possível graças à possibilidade de reprodução que a fotografia nos trouxe. Este arquivo de imagens aparece como uma força libertadora:

“This disregard for time and place presupposes that the objects are treated as fully autonomous works of aesthetic value, a process recorded by André Malraux in his Musée Imaginaire, Malraux provides a convincing description of the instances which have played a major role in this process: the actual museum and the imaginary museum, that is the unlimited archive of images which could be compiled once photography had made it possible to reproduce everything. (...) Malraux confirms the tendency and takes it to extremes, because he sees this international visual archive of art as a liberating force.” (Meijers, 2006, p.15)

Tal como a reprodução fotográfica permitia conjugar diversas obras, agrupando-as por semelhanças que até aí haviam sido ignoradas, as exposições a-históricas tornam o museu um campo de jogo, tal como refere Damisch. A exposição toma um carácter experimental, em que estas linhas que unem (ou não) as obras são postas em tensão.

Existem vários pontos em comum em todas estas exposições. Por um lado elas fogem à ideia de classificação e ordem do museu: se as reservas podem estar organizadas de determinada maneira – por *media*, estilos ou movimentos artísticos, ordem cronológica, origem – a exposição a-histórica não segue esses pressupostos. Por outro lado, o comissário aparece sempre como um autor, com todos os riscos que isso envolve, a leitura é sempre pessoal (isso é assumido por Szeemann, Fuchs, Greenaway e Damisch). De facto, existe uma grande subjectividade: cada comissário cria as suas próprias ficções, há sempre uma margem para a experiência e o jogo. O modelo do “cubo branco”, a montagem em linha não privilegiando nenhuma das obras, mas colocando-as em pé de igualdade, pretende demonstrar que a arte não é um processo evolutivo.

Debrucemo-nos de novo no caso do Museu do Chiado: parece-nos indiscutível que a marca autoral do comissário está presente, mas a questão é se este “autor” tem ou não validade para estar à frente de uma instituição como o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Sendo ainda cedo para este tipo de avaliação – ainda há coisas para as quais a passagem do tempo e da história é imprescindível – podem ser feitas algumas pesquisas.

Resta-nos a pergunta: por se tratar de uma escolha autoral e subjectiva, estas exposições podem ser consideradas um instrumento de poder? Em muitos dos casos, diríamos que sim, mas o caso das exposições da colecção do Museu do Chiado não nos parece dos mais relevantes nesse aspecto – essa crítica poderia com certeza ser feita aos projectos de artistas a nível individual, mas ainda assim seria necessário esperar algum tempo para percebermos de que forma é que estas exposições influenciaram o percurso dos artistas. É preciso não esquecer que são muitas as instituições que concorrem para a questão da legitimação da arte (feiras, bienais, galerias) e esse processo tem vindo a ser questionado no interior dos museus. A autonomia que, como vimos, cada obra ganha em cada uma das exposições mostra que o museu não tem uma leitura definitiva sobre as obras, vendo-as antes como pólos que, por um lado, podem funcionar como facilitadores da compreensão de conceitos diversos e por outro se inserem na cultura contemporânea como processos em constante mutação, indo ao encontro das mais variadas teorias filosóficas. Consideramos por isso, que as exposições da colecção do museu, mais do que a-históricas (expressão redutora e que pode ter diversas leituras), se podem considerar pós-modernas, o que de certo modo é assumido pela própria instituição, por exemplo quando Emília Tavares cita Thomas McEvilley (“Overture du piège: l’exposition posmoderne” em *Magiciens de la Terre*), que diz que a exposição pós-moderna “*parte do descobrimento de que as categorias e critérios não possuem validade inata – apenas a validade que lhes é atribuída – e que a sua transgressão pode ser, portanto, um caminho para a liberdade. (...) A exposição pós-moderna não intervém nas lutas sobre as ideias de qualidade, prioridade ou de centralidade histórica. Graças a isso diferentes desígnios, diferentes definições e padrões de qualidade podem conjugar-se sem que nenhum predomine ou se imponha aos outros.*” (Tavares, 2004, p.39)

Por isso, quando no texto de apresentação de *Diferença e Conflito* (Museu do Chiado, 2002) se falava de um “*novo entendimento do museu de arte contemporânea*”, o que se pretendia era esse afastamento da montagem tendo por base a cronologia histórica, a aproximação aos modelos expositivos da Tate e do Pompidou, mas também a entrada no museu de teorias que, não sendo provenientes da história da arte, mas sim de campos como a filosofia, a linguística, a psicanálise servirão também para uma abordagem do objecto artístico. Contudo, e voltando a Didi-Huberman, estas análises

não podem ser vistas como fora da história da arte, mas sim como uma maneira nova de a fazer:

“Are you already saying that such problems are too general? That they no longer concern the history of art and should be considered in another building of university campus, the one off in the distance occupied by the department of philosophy? To say this (one hears it often) is to close one’s eyes and ears, to speak without thinking. It doesn’t take much time – only the time needed to pose a question – to realize that the art historian, in his every gesture, however humble or complex, however routine, is always making philosophical choices.” (Didi-Huberman, 2005, p.5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sobrevivência das imagens ao tempo histórico, a possibilidade da sua valorização para além da linha única e irreversível do tempo, permite, como Didi-Huberman defende, que as possamos analisar fora da linha única da cronologia tornando inevitável a inserção do anacronismo na disciplina da história. Libertando as imagens do tempo em que foram produzidas, nada impede encontros entre obras cuja idade pode distanciar cinco anos ou cinco séculos entre si. Não se pretende com isto defender o fim da história da arte mas, pelo contrário, operar uma mutação no interior da mesma, provavelmente essencial para a sua sobrevivência. Esta anacronia também não anula o lado histórico das imagens, o que faz é abri-las a outras leituras, libertá-las. Estes cruzamentos anacrónicos foram testados fora das universidades, em instituições que operavam com a arte directamente. Daí a necessidade de introduzir o museu neste estudo, uma vez que ele pode ser visto como um campo de teste destas teorias que só começaram a ter mais destaque nos anos 80 do século passado quando Harald Szeemann apresentou no Museu Museum Boymans-van Beuningen, a exposição *Ahistorical Sounds*.

O crescente surgimento de teorias que pretendem pensar a história da arte, introduzindo-lhe métodos de outras disciplinas como a linguística, a filosofia ou a etnologia demonstra de facto um certo desconforto em relação a uma determinada forma de fazer história da arte, demasiado limitada à unilinearidade da cronologia. Não podemos olhar para a história ou para a arte como um processo evolutivo, no qual um estágio desenvolverá para outro melhor, não há uma hierarquia de estilos. Isto não se passa só nas exposições mas também no interior da própria disciplina da história da arte. Poderá haver uma certa semelhança em objectos artísticos produzidos em épocas diferentes. Embora estas correspondências pretendam criar uma nova unidade, como se existisse apenas um estilo universal em que fosse possível cruzar tudo, os conceitos sob os quais estas obras são apresentadas são muito pessoais.

As inevitáveis trocas entre a história da arte e o museu, cada um influenciando-se mutuamente, levaram a que este se tornasse o local privilegiado para testar estas teorias, através das exposições. No entanto, o museu encontra problemas que dizem

respeito à prática e por isso encontrará respostas que a teoria pode nunca chegar. É nos museus que o espectador constrói uma relação nova com os objectos, uma vez que aí estes se isolam do seu contexto original facilitando que sobre eles se crie um novo olhar.

A teoria crítica tem analisado a forma como história e museus se relacionam e influenciam mutuamente. Preziosi vê semelhanças na forma como ambos pretendem apresentar o todo através de fragmentos. Douglas Crimp anuncia a morte dos museus, criticando a forma como organizam e catalogam os objectos, de maneira semelhante à da história da arte. Outros autores, como Stephan Bann ou Hans Belting defendem abertamente uma mudança na disciplina, em direcção a uma nova história da arte ou a uma antropologia das imagens. As leituras são maioritariamente pessimistas, excepcionando o caso de Hubert Damisch que vê no museu uma possibilidade para que a mudança se opere no interior da história.

Os museus de arte contemporânea são instituições com algumas especificidades, têm uma relação com a história e com os objectos diferente porque fabricam a história com objectos do presente, que já não precisam de ser descontextualizados do seu ambiente habitual: a arte contemporânea não pode existir sem o museu e sem o suporte das práticas discursivas de que é alvo na exposição. Neste caso, o museu funciona como uma moldura, enquadra a obra como arte, a ele cabe o papel de legitimar ou não as produções contemporâneas e mesmo de formatar a prática artística. A exposição tem um importante papel na legitimação destes discursos e na visibilidade das obras. Mas as mudanças na arte contemporânea também contribuíram para esta mudança no museu, começando por artistas como Marcel Duchamp, Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke ou Donald Judd.

A importância da noção de descontinuidade para a apresentação da arte contemporânea fez com que se alterasse a forma como o museu organiza o seu espaço, proporcionando assim diversos confrontos entre as obras, que vão muito para além da continuidade de um possível discurso histórico. A introdução do modelo ahistórico era por isso inevitável embora tenha trazido uma série de outras alterações, a começar pelo papel dos curadores. Podemos falar de determinados directores de museu que tiveram importância na forma como a apresentação da arte contemporânea foi evoluindo, mas as bienais e as feiras de arte tiveram também um papel relevante, uma vez que são campos de experimentação por excelência atraindo muitos dos nomes incontornáveis para a arte

contemporânea e para a curadoria tal como a entendemos hoje. Estes novos curadores podem ser vistos como autores uma vez que as suas exposições e os temas que escolhem para agrupar determinados trabalhos partem de leituras altamente pessoais introduzindo uma dose de subjectividade.

Tentámos na presente dissertação, perceber como é que estas questões se operavam no Museu do Chiado e qual a sua relação com a história da arte portuguesa. A importância que é dada às exposições temporárias, quer sejam ou não da colecção, mostra que existe uma valorização do temporário, uma procura constante da novidade, mesmo que isso ponha num plano secundário algumas das funções primordiais do museu, como o compromisso de divulgar a colecção, nomeadamente através da sua exposição.

Se já desde 1994 se sentia a dificuldade de conciliar a mostra da colecção com a exposição temporária, tendo sido a primeira por vezes interrompida, a partir de 1998 a colecção foi sendo cada vez mais relegada para segundo plano dando lugar a exposições com diferentes tipologias. Da análise da programação, fica claro que a exposição da colecção não é mais importante que a apresentação de novos artistas portugueses, exposições monográficas de artistas nacionais ou estrangeiros. Consideramos por isso que há uma menorização daquilo que identifica o museu, que é a sua colecção, levando a uma perda de identidade da instituição que provavelmente contribui para a diminuição de visitantes. Ao apresentar artistas estrangeiros o museu entra em concorrência com outras instituições presentes na cidade de Lisboa com quem – por motivos organizacionais e orçamentais – não é possível concorrer, levando a que exista um apagamento do Museu do Chiado na sua relação com os públicos. Por outro lado, se é verdade que um museu nacional de arte contemporânea deva fazer um esforço na investigação da obra de artistas nacionais é mais questionável que aposte na divulgação de artistas emergentes, principalmente se isso significar uma secundarização da colecção. Nos últimos dez anos o museu não conseguiu conciliar estas funções com a da exposição da colecção e, se é óbvio que existe uma manifesta falta de espaço que aumenta a dificuldade, também se verifica que não há uma verdadeira definição de prioridades, o que cria uma grande confusão programática. Uma melhor gestão do espaço e do tempo levaria a que, com certeza, tanto as exposições de novos artistas como de artistas conceituados tivessem lugar em paralelo com as da colecção. Uma boa exposição não necessita de ocupar um grande espaço.

A programação do Museu mostra que não existe uma preocupação em fazer jus ao que foi a arte portuguesa no último século e meio, sendo escassas as iniciativas em que isso realmente foi levado a cabo, nomeadamente nas exposições de Rodrigo, Surrealismo Português e Columbano – verdadeiras apostas de investigação. De salientar ainda a aposta feita na divulgação de novos artistas (muitos dos quais seguem agora com carreiras internacionais) que teve um peso maior do que é comum em instituições do género, tornando-se ainda mais criticável uma vez que roubava espaço e tempo à apresentação da colecção. Trata-se de uma programação com uma marca autoral muito forte: é o director do museu que escolhe os artistas que considera mais relevantes para aí expor os seus trabalhos e fazê-los integrar a colecção.

A análise das entradas no Museu mostrou fluxos pouco estáveis, com picos muito grandes em determinadas exposições, mas mais baixos nas exposições da colecção, onde os visitantes eram maioritariamente estrangeiros. Revelou-se também a apetência do público por determinado tipo de artistas e épocas. Se instituições como o Museu Berardo ou Serralves podem chamar pelo nome em si, o Chiado atrai público apenas através de algumas exposições de nomes mais sonantes, porque não conseguiu construir uma identidade mais forte, capaz de se impor como instituição cultural de referência na cidade de Lisboa.

Se a programação mostra já uma forma de reflexão sobre a função do museu e o seu papel na arte contemporânea a análise específica das exposições da colecção informa-nos dos discursos sobre a arte portuguesa. As críticas hoje apontadas à história da arte tiveram o seu eco nos museus e na forma de disposição e leitura das obras em exposição. As exposições têm ganho relevância na forma de divulgar o museu e de cativar mais público: as vozes que nelas se fazem ouvir perpassam para esses visitantes e por isso é necessário analisá-las como se de um discurso se tratasse, como agências de comunicação através das quais a arte comunica os seus significados

As três exposições estudadas, que têm a colecção do museu como objecto, pretendem, através do título, dar uma outra perspectiva que se afasta daquela que a história da arte assume. Para isso foram escolhidos conceitos organizadores em torno dos quais se agrupam obras de diversas décadas e de diferentes suportes. Os núcleos propostos são variados e dividem-se por tipologias, umas de carácter mais histórico, outra mais formal ou mais filosófico.

O visitante, ao percorrer o espaço da exposição, quer seja de forma mais atenta ou mais descontraída acabará sempre por ficar com alguma referência do que o comissário propõe, por isso o percurso escolhido, a forma como os núcleos se encadeiam uns nos outros tem sempre significado. O facto de a arquitectura do museu ter sido alterada – nomeadamente através da eliminação de algumas paredes de modo a criar espaços mais amplos - mostra precisamente a importância do espaço e do percurso de modo a transmitir certas ideias. Este tipo de mostras aproxima o museu de um laboratório: o espaço é desumanizado por exemplo quando desaparecem os bancos. Há o convite a um olhar de relance, de passagem, mais do que a uma contemplação prolongada o que demonstra que é dada mais importância aos conceitos propostos do que às obras em si.

As categorias, embora tendo uma leitura fora da história da arte, exigem um conhecimento da mesma para poderem ser entendidas. Não existem portanto fora dela, apenas baralham os dados, recriando outros contextos, por exemplo não assumindo um núcleo surrealista, mas subtraindo deste movimento conceitos sob os quais se agrupam obras determinadas. Mas muitos destes objectos, mesmo enquadrados nestes núcleos, precisam de ter uma leitura no tempo em que foram produzidos e nas preocupações estéticas e artísticas de então para, aí sim, poderem ser lidos dentro destas categorias. A apropriação de pensamentos essenciais para todo o pensamento do século XX, nos nomes de Foucault, Deleuze ou Walter Benjamin demonstra um desejo de pluridisciplinaridade e de introduzir na análise artística outras leituras.

De uma exposição para a outra, o número de obras expostas diminui e não há um esforço de mostrar a arte portuguesa de forma significativa, cada vez mais a obra de arte vai perder espaço e importância em prol dos conceitos propostos. Os únicos três destaques que aparecem a nível de artistas são as obras de Rodrigo, Helena Almeida e Amadeo: trata-se de escolhas pessoais que não representam a totalidade da arte portuguesa e que se distinguem tanto como muito outros. Enquanto as primeiras exposições tinham um carácter mais didáctico, *Outras Ficções* assume-se com um carácter mais estético, fazendo prevalecer os conceitos e a curadoria e anulando a leituras das obras na sua individualidade. Os textos das exposições pretendem dar um contributo numa outra forma de ver as imagens, mas a sua linguagem hermética torna-se inacessível para a maior parte do público.

Avaliando a forma como algumas das obras foram sendo expostas nas várias exposições, verifica-se que cada uma delas foi alvo de leituras muito diversas conforme o local da exposição em que era colocada, o núcleo em que estava inserida e as obras pelas quais estava circundada. De facto é o conjunto de obras e a rede formada entre si que constitui o núcleo e o conceito que lhe dá título, nenhum desses trabalhos isolados seria suficiente para ilustrar o núcleo. Na maioria das exposições os objectos são colocados juntos porque são parte de uma história que se quer contar, eles adquirem um significado dentro desse contexto, tornando-se obras de arte e fazendo parte de uma narrativa mais complexa. No Museu do Chiado, são os núcleos que ajudam a organizar as obras mas, o ponto de vista do comissário sobre a obra prevalece sempre.

Da análise do percurso dos visitantes, em comparação com a visita do comissário, verificamos que a forma como os primeiros percorrem a exposição é algo distinta do que se pretendia. A leitura maioritária de textos indica que existe um interesse por parte do público para a compreensão do ponto de vista do comissário e da exposição na sua generalidade, mas dentro do mesmo núcleo e uma vez apreendido o conceito, os visitantes optam apenas por algumas obras: as que apresentam séries de imagens ou conteúdo para ser lido chamam mais à atenção do que aquelas que, segundo o comissário, são importantes para a compreensão da exposição no seu todo. Também as obras com um carácter mais conceptual não parecem atrair os visitantes, embora seja difícil de avaliar se é por causa da tipologia das mesmas ou da forma como a exposição está montada. Estas nuances mostram que existem falhas de comunicação entre o comissário e os visitantes.

A maioria das críticas aponta para uma selecção pessoal e discutível de alguns dos artistas. Tratando-se de um comissariado autoral, com uma selecção pessoal e discutível de alguns artistas e obras, estamos perante um grande carácter de subjectividade, sempre sujeito a críticas. Consideramos que as vozes ouvidas num museu nacional deveriam ser mais plurais, o que aqui não acontece, não só devido à forte marca autoral das exposições, mas também por ser o director do museu que comissaria a maior parte das exposições, havendo pouco espaço para curadores convidados ou até conservadores do próprio museu.

Pedro Lapa optou por seguir um modelo de exposição semelhante ao que Nicolas Serota adoptou para a Tate Modern, mas no Museu do Chiado as exposições

temporárias da colecção não contribuíram para um melhor entendimento da mesma diluindo as obras em possíveis e subjectivas leituras, pouco próprias daquilo que esperamos de um museu nacional.

Avaliando estas mostras tendo em conta os conceitos de “ahistórico” e “acronológico” parece-nos mais adequado optar pelo primeiro. Enquanto o “ahistoricismo” nega a história ao objecto, Didi-Huberman vê a anacronia como um conceito dentro da história, não negando o contexto cronológico em que a mesma foi produzida. O modelo histórico estava, até há bem pouco tempo, relacionado com as exposições permanentes porque mais facilmente tende a um consenso junto do público uma vez que se trata de contar uma narrativa de forma linear. A exposição ahistórica, apresentando-se como uma leitura do comissário pode ser alvo de críticas mas, de certo modo, está acima delas – porque se trata de uma leitura pessoal, em última instância, a exposição ahistórica devolve ao espectador uma maior liberdade dando-lhe a possibilidade da leitura – a sua – e da crítica. No Museu do Chiado, os conceitos propostos acabam por ter mais autonomia que as obras, fechando as mesmas nessa leitura como se servissem de ilustração.

O método que Didi-Huberman propõe aproxima-se mais do que Damisch faz como comissário, abrindo as obras a diversas leituras “diagonais”, pois que essa mesma “diagonal do louco” poderá ser aplicada à anacronia de Didi-Huberman, pode ser também um *pharmakon*. Uma alternativa ao que se passa no Chiado é que algumas salas de exposição fossem permanentes, enquanto outras áreas poderiam ir mudando, numa base periódica, inserindo aí pontos de tensão e criando confrontos entre as obras. De qualquer forma a ahistoricidade precisa de ser repensada de maneira a aproximar-se do sentido de anacronia que Didi-Huberman propõe: algo dentro da história.

*

Nota:

À altura que terminamos a presente dissertação duas novidades alteraram a situação do Museu do Chiado. A primeira é que foi finalmente re-anunciada a ampliação das suas instalações, o que permitirá que coexistam de forma menos problemática a apresentação permanente da colecção com exposições temporárias. A direcção do Museu deixou também de estar atribuída a Pedro Lapa, tendo a architecta

Helena Barranha ocupado o seu lugar. Esta última alteração faz com que o presente estudo continue fechado no período de 1994 a 2009, uma vez que – a dada a diferença de perfis entre o anterior director e a actual – novas propostas programáticas irão surgir, também elas susceptíveis de serem analisadas. Esperamos contudo ter dado o nosso contributo para a reflexão sobre a programação de um museu de arte contemporânea e os diversos discursos que as exposições podem veicular.

BIBLIOGRAFIA

- ALBORNOZ, Cristina, “Umberto Eco: master of the list” in *The Art Newspaper*, 11 de Novembro de 2009. Acedido a 29 de Novembro de 2009, [em http://www.theartnewspaper.com/articles/Umberto%20Eco:%20master%20of%20the%20list/19656](http://www.theartnewspaper.com/articles/Umberto%20Eco:%20master%20of%20the%20list/19656)
- AUGÉ, Marc (1994) *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Venda-Nova: Bertrand,
- ÁVILA, María Jesús e CUADRADO, Perfecto E. (2001), *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa: Museu do Chiado
- ÁVILA, María Jesús (s.d.) *Textos analíticos das obras*, Lisboa: Museu do Chiado, (documento policopiado cedido pelo Museu)
- BAL, Mieke (1996) *Double exposures. The subject of cultural analysis*, London/New York: Routledge
- BANN, Stephen (1990) *The Inventions of History, Essays on the representation of the past*, Manchester: Manchester University Press
- BANN, Stephen (1995) “The Cabinet of curiosity as a model of visual display: a note on the Genealogy of the contemporary art museum” in *Définitions de la culture visuelle I: Revoir la New Art History* (actas do colóquio), Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal
- BARKER, Ema (1999) “The Museum in a postmodern era: the Musée d’Orsay” in Barker, Ema (ed), *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press in association with The Open University.
- BARRANHA, Helena (2001) *Museus de Arte Moderna e Contemporânea - Conceitos, conteúdos, arquiteturas. Das tendências internacionais ao caso português*, dissertação de mestrado em Gestão do Património Cultural apresentada à Universidade do Algarve
- BARRANHA, Helena (2005) “Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem” in SEMEDO, Alice e

- LOPES, João Teixeira (coord), *Museus, discursos e representações*, Porto: Edições Afrontamento, pp.181-196
- BARTHES, Roland (1967) *Elements of Semiology*, tr. Annette Lavers and Colin Smith, London: Cape (1ª edição 1964)
- BAUDELAIRE, Charles (1993), *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Vega. Tradução, posfácio e notas de Maria Teresa Cruz
- BHABHA, Homi (1990) *Nation and Narration*, London, Routledge
- BELTING, Hans (2003) *Art History after Modernism*, Chicago: The University of Chicago Press (1ª edição 1995)
- BENNET, Tony (1995). *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London: Routledge
- BERGER, John (1972) *Modos de Ver*, Lisboa: Edições 70,
- BERNIER, Christine (2002) *L'Art au Musée. De l'ouvre à l'institution*. Paris: L'Harmattan
- BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman (ed). (2007) *Harald Szeemann with by through because towards despite (catalogue of all exhibitions 1957-2005)* Edition Voldemmer. Zürich, Voldemmer, Wien, New York
- BIRNBAUM, Daniel (2005), "When attitudes become form, Daniel Birnbaum on Harald Szeeman" in *Art Forum*, Junho de 2005. Acedido a 16 de Janeiro de 2009 em <http://www.thefreelibrary.com/When+attitude+becomes+form:+Daniel+Birnbaum+on+Harald+Szeemann-a0133644326>
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain (1966) *L'Amour de l'Art. Les Musées et leur Public*, Paris: Les Editions de Minuit,
- BRETON, André (1969), *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Moraes, (1ª edição 1924)

- BRITO, Joaquim Pais (2005) “O museu, entre o que guarda e o que mostra” in SEMEDO, Alice e LOPES, João Teixeira (coord), *Museus, discursos e representações*, Porto: Edições Afrontamento, pp.149-161
- BRYSON, Norman (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover/London: University Press of New England
- COSTA, J. Alemida e MELO, A. Sampaio (1999), “Curador” in *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto editora, 8ª edição revista e actualizada
- COXALL, Helen (1994) “Museum text as mediated message” in HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.), *The Educational Role of the Museum*, London: Routledge, 1999, pp. 215-222
- CRIMP, Douglas (2000) *On the Museum’s Ruins*, Cambridge/Massachusetts, London/England: The MIT Press (1ª edição 1993)
- CRUZ, Maria Teresa (1993) “Pós-fácio” in *O pintor da Vida Moderna*, Lisboa : Vega
- DAMISCH, Hubert (2000) *L’Amour m’expose*, Paris, Yves Gevaert Éditeur
- DANTO, Arthur (1997) *After the end of Art*, Pinceton, New Jersey: Princeton University Press
- DELEUZE, Gilles (2006) *Uma imagem-tempo. Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le Temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002) *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005) *Confronting Images : questioning the ends of a certain history of art*, Penn State Press (1ª edição 1990)
- DUNCAN, Carol (1995) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge

- DUVE, Thierry de (1996) *Kant after Duchamp*, Massachusetts/London: MIT Press
- FER, Briony; HUDEK, Antony; NIXON, Mignon; POTTS, Alex; STALLABRASS, Julian (2001) “Round Table: Tate Modern” in *October 98*, Fall 2001, pp.3-25
- FERGURSON, Bruce (2006) “Exhibition Rhetorics. Material speech and utter sense” in GREENBERG, Reesa, FERGURSON, Bruce, NAIRNE, Sandy (ed). *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge. P.175 -189 (1ª edição 1996)
- FLAUBERT, Gustave (1990) *Bouvard e Pécuchet*, Lisboa: Edições Cotovia (Tradução de Pedro Tamen)
- FOSTER, Hal (1996) “The archive without museums” in *October 77*, Verão de 1996, p. 97-119
- FOSTER, Hal (2001) *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a finales del Siglo*, Madrid: Akal
- FOUCAULT, Michel (1967), *De Outros Espaços* (conferência proferida no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967), Versão portuguesa traduzida por Pedro Moura. Acedido a 20 de Abril de 2009 em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html
- FOUCAULT, Michel (1999) *As Palavras e as Coisas*, Lisboa: Edições 70 (1ª edição 1966)
- FOUCAULT, Michel (1971) *L’Ordre du Discours*, s.l , Éditions Gallimard
- FUKUYAMA, Francis (1992) *O fim da História e o Último Homem*, Lisboa: Gradiva
- FRANÇA, José-Augusto (1991) *Arte em Portugal no Século XX*, Venda Nova, Bertrand editora, 3ª edição
- FRANÇA, José-Augusto (1991) *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910-1990*. 3ª ed. actualizada. Lisboa: Livros Horizonte

- GLOVER, Michael (2000), “Theming with ideas”, in *Newstatesman*, 22 de Maio, 2000. Acedido a 11 de Novembro de 2008 em <http://www.newstatesman.com/200005220043>
- GOMBRICH, Ernest H. (1992) *Aby Warburg. Una biografia intelectual*, Madrid, Alianza Editorial
- GREENBERG, Reesa (2006) “The exhibited redistributed” in *Thinking about Exhibitions*, Oxon: Routledge, , p. 349-367 (1ª edição 1996)
- Grémio Literário, *Prémio Grémio Literário 2007*. Acedido a 23 de Agosto de 2008 em http://www.gremioliterario.pt/premio_2007.php
- GRENIER, Catherine (2005) “The Modern Big Bang”, in *The Big Bang Exhibition Catalogue*, Paris: Centre Georges Pompidou
- GROYS. Boris (2008) *Art Power*, Cambridge, MIT Press
- GRUNENBERG, Christoph (1999), “The modern art museum” in BARKER, Emma (ed), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven e London: Yale University Press e The Open University, pp. 26 – 49
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul (2003) *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideias*, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing
- HEIN, George (1998) *Learning in the Museum*, Oxon: Routledge
- HEINICH, Natalie, POLLAK, Michael (2006) “Museum curator to exhibition auteur” in in GREENBERG, Reesa, FERGURSON, Bruce, NAIRNE, Sandy (ed). *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge. P 231- 250 (1ª edição 1996)
- Instituto dos Museus e da Conservação “Estatísticas de Visitantes dos Museus e Palácios do IMC”. Acedido a 14 de Agosto de 2009 em <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/estatisticas/ContentDetail.aspx>
- KAKS, Pier (1979) “Introduction” in *La Programmation pour les musées – Museum*, vol. XXXI, nº 2, 1979, p.73.

- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz (1964). *Saturn and melancholy*. New York: Basic Books
- KRAUSS, Rosalind (1990), “The cultural logic of the late capitalist museum” in *October*, 54, Fall 1990. Mit Press.
- KUBLER, Georges (1988) *La configuración del tempo*, Madrid: Nerea (1ª edição em inglês de 1962)
- LAPA, Pedro (s.d.) *Textos analíticos das obras*, Lisboa: Museu do Chiado, (documento policopiado cedido pelo Museu)
- LAPA, Pedro (1994), “Do pré-naturalismo ao pós-naturalismo: 100 anos de artes plásticas” in *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa, IPM/Museu do Chiado, pp.23-26
- LAPA, Pedro (1995) “Os espaços reconfigurados” in *Jorge Vieira*, Lisboa, IPM/Museu do Chiado
- LAPA, Pedro (1995b) “Jogo de Damas” in *Patrícia Garrido. Jogo de Damas*, Lisboa, Museu do Chiado,
- LAPA, Pedro, ÁVILA, Maria de Jesús (1999) *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa, Instituto Português dos Museus
- LAPA, Pedro (2001), *Disseminações*. Lisboa: Culturgest
- LAPA, Pedro (2008), “Panorama museológico da arte contemporânea em Portugal, 2008” in *Museologia.pt*, Instituto dos Museus e da Conservação, Ano II, nº 2, 2008
- LAPA, Pedro (2008b) *Tabela da obra “Uma linha para os teus sentimentos estéticos”* (consultada na exposição *Outras Ficções*)
- LAPA, Pedro (2009) Textos da exposição *Outras Ficções* (não publicados, consultados no local)

- LAMPERT, Catherine, LAPA, Pedro (2001), “Prefácio” in *Live in your head* (coord. de Clive Phillpot e Andrea Tarsia), Museu do Chiado, pp. 8-9
- LOOCK, Ulrich (2005) “Places of art – Museum” in SEMEDO, Alice e LOPES, João Teixeira (coord), *Museus, discursos e representações*, Porto: Edições Afrontamento, pp.103-110
- MACEY, David (2000) *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books
- MALRAUX, André (2000) *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. (1ª edição 1965)
- MARCHAND, Bruno (2006) *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial. Uma introdução à especificidade da curadoria*. Dissertação de mestrado em Curadoria apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
- MATOS-CRUZ, José de (2000), *O Cais do Olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- McSHINE, Kynaston (1999) *The Museum as Muse: Artists Reflect*, New York, The Museum of Modern Art
- MEIJERS, Debora J. (2006) “The Museum and the “ahistorical” exhibition: the latest gimmick by arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?” in GREENBERG, Reesa, FERGUNSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy (ed), *Thinking about Exhibitions*, London and New York: Routledge, pp. 7-20 (1ª edição 1996)
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (1994), *Rui Serra. A ceia*, Lisboa: Museu do Chiado
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (1995). *Jorge Vieira*, Lisboa: Museu do Chiado.
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (s.d.) *Museu do Chiado, Arte Portuguesa 1850-1950* (desdobrável), Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado

- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (2002) *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado: dossier de imprensa* (documento policopiado)
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (2004) *Meio Século de Arte Portuguesa: dossier de imprensa* (documento policopiado)
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea (2000) *Outras Ficções* (textos consultados na exposição)
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea. *A Colecção*. Acedido a 3 de Junho de 2009 em <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/16>
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea. *Edições*. Acedido em Maio de 2009 em <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/editions>
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea. *Programa*. Acedido em Maio de 2009 em <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/exhibitions>
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea. *Vocação e Missão*. Acedido a 7 de Junho e a 30 de Novembro de 2009 em <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/o-museu>
- Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea, *Blogue*. Acedido em Setembro de 2008 em <http://mnac-mchiado.blogspot.com/>
- O'DOHERTY, Brian (1999) *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press
- OLIVEIRA, Luísa (2004) “Dez anos do Museu do Chiado” in *Jornal Público / Mil Folhas*, 24 de Julho de 2004
- PINHARANDA, João Lima (1994), “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 593-638.

- POINSOT, Jean-Marc (1992) « L'art contemporain et le musée. La fabrique de l'histoire. » in *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, n° 42, Inverno 1992, p.17-29
- POLI, Marie-Sylvie (2002) *Le texte au musée: une approche sémiotique*. Paris : L'Harmattan.
- POMAR, Alexandre (1994) “Chiado: salvo pelo fogo” in *Jornal Expresso*, 20 de Julho 1994
- POMAR, Alexandre (1995) “Museus em pré campanha” *Expresso/Cartaz* 3 de Junho, 1995. Acedido a 4 de Agosto de 2008 em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/1995_gare_de_al.html a 28-11-2008
- POMAR, Alexandre (1999) “Paula Rego até 1999” in *Cartaz/Expresso*, 22 de Maio de 1999. Acedido a 6 de Janeiro de 2009 em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/paula-rego-at-1.html#more
- POMAR, Alexandre (2004), “Autocomemoração” in *Expresso/ Actual*, 24 de Julho de 2004
- POMAR, Alexandre (2007) “O fim de um museu”, 23 de Novembro de 2007. Acedido a 4 de Agosto de 2008 em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/11/o-fim-de-um-mus.html
- POMAR, Alexandre (2009) “Romenos no Chiado: “As cores da Vanguarda”, 5 de Abril de 2009. Acedido a 2º de Abril de 2009 em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/04/romenos-no-chiado.html
- PREZIOSI, Donald (2003) *The Brain of the earth's body: art, museums, and the phantasms of modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press

- PREZIOSI, Donald (2006) *In the Afthermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*. London & New York: Routledge
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le Partage du Sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions
- READINGS, Bill (1991) *Introducing Lyotard Art and Politics*, London, Routledge
- ROGOFF, Irit e SHERMAN Daniel J. (1994) *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge
- SANCHES, Rui, (2007) “Da importância da memória” in *Jornal Público*, 29 de Novembro de 2007. Acedido a 4 de Agosto de 2008 em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/12/rui-sancheshttp.html
- SANTOS, David (2001) *1900-1940 Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: Instituto Português de Museus; Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2001
- SANTOS, David (2001) *1900-1940 Desenho e Modernismo nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: Instituto Português de Museus; Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior
- SANTOS, David (2002) *1940-1960: Da Escultura à Colagem, Outras Disciplinas nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: Instituto Português de Museus; Castelo Branco : Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.
- SANTOS, David (2002) *1940-1960 Figuração e Abstracção nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: Instituto Português de Museus; Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior
- SARDO, Delfim (2005). *Jorge Molder*. Lisboa: Editorial Caminho
- SCHAFFNER, Ingrid (2006) “Wall Text, 2003/2006. Ink on paper. Courtesy the autor” in *What Makes a Great Exhibition*, Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative. Pp. 154 – 167.

- SCHUBERT, Karsten (2000), *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London, One-Off Press
- SEROTA, Serota (1996) *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames and Hudson
- SILVA, Raquel Henriques da, LAPA, Pedro, SILVEIRA Maria de Aires (1994) *Museu do Chiado : arte portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado
- SILVA, Raquel Henriques (1994a), “A colecção Manuel de Brito no Museu do Chiado” in *Colecção Manuel de Brito. Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Electa/Lisboa 94
- SILVA, Raquel Henriques da (1995a) “Sinais de Ruptura: “livres” e humoristas” in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol III, Lisboa, Círculo de Leitores, p.369-405.
- SILVA, Raquel Henriques (2005) “O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação” in SEMEDO, Alice e LOPES, João Teixeira (coord), *Museus, discursos e representações*, Porto: Edições Afrontamento, pp.95-101
- SILVA, Vítor (2003) “Aby Warburg, 1886-1929: Projecto de uma Cartografia da História da Arte e da Cultura” in *Arte e Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, nº 4, ano 2003, pp. 27-41
- SILVEIRA, Maria Aires, (s.d.), *Textos analíticos das obras*, Lisboa: Museu do Chiado (documento policopiado cedido pelo Museu)
- SOUSA, Rocha de (2002) “Arte Portuguesa Revisitada” in *Jornal de Letras*, 24 de Julho de 2002.
- STANISZEWSKI, Mary Anne (1998) *The Power of Display, a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, , Cambridge, Mass./London, England: The Mit Press

- SZEEMANN, Harald (1996) *Écrire les Expositions*, Bruxelles : La Lettre Volée
- SZEEMANN, Harald (1999) “El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo” (entrevista conduzida por Rosa Martínez) in *Lápiz*, Madrid, Ano XVIII, n.149-150 (Janeiro/Feveiro) pp.146-151
- TANG, Jeannine (2006) “The Big Bang at Centre Georges Pompidou: Reconsidering Thematic Curation” in *Theory, Culture and Society*. Acedido a 23 de Setembro de 2008 em <http://tcs.sagepub.com/cgi/reprint/23/7-8/243>
- Tate Modern, *Explore Tate Modern*. Acedido a 25 de Agosto de 2008 in <http://www.tate.org.uk/modern/explore/>
- Tate Modern, *Tate Modern: the first five years*. Acedido a 25 de Agosto de 2008 in http://www.tate.org.uk/modern/tm_5yearspublication.pdf
- TAVARES, Emília (2004) *1980-2004. Anos de Atualização Artística das Coleções do Museu do Chiado*. Museu de Francisco Tavares de Proença Júnior
- TAVARES, Emília, (s.d.), *Textos analíticos das obras*, Lisboa: Museu do Chiado (documento policopiado cedido pelo Museu)
- VASARI, Giorgio (1965) *The Lives of the Artists*, Harmondsworth: Penguin Books. (1ª edição 1550)
- VERGO, Peter (2000), “The Reticent Object” in *The New Museology* (Peter Vergo, ed), London: ReaKtion Books, pp. 41-59 (1ª edição 1989)
- WEHMEIER, Sally (ed) (2000) “Curator” in *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford: Oxford University Press

Anexo A

Museu do Chiado: Vocação e Missão

Vocação

“O Museu Nacional de Arte Contemporânea constitui-se como uma referência obrigatória para o conhecimento e fruição da arte portuguesa a partir da segunda metade do século XIX. Com um acervo superior a 4.300 espécies, cobrindo o vasto domínio da pintura à escultura, passando pelo desenho, fotografia e novos media, integra as obras seminais dos principais movimentos do período a que remonta até à actualidade, desempenhando as suas vitais funções de estudo, documentação, salvaguarda e divulgação da mais importante colecção nacional de arte oitocentista e do modernismo e, simultaneamente, de permanente questionamento e abertura dinâmica à arte contemporânea, através do acompanhamento da produção e da constituição de acervos qualificados, consistentes e representativos que permitam a construção de uma memória crítica da arte contemporânea nacional.

A exposição permanente é periodicamente renovada, em função de um trabalho de investigação histórica e crítica, contribuindo para repensar ou valorizar alguns dos artistas ou momentos artísticos mais paradigmáticos da arte portuguesa, bem como para o desenvolvimento de uma política de incorporações, através de aquisições, legados e doações, e também depósitos, que vêm completar áreas lacunares da colecção histórica, ampliar os significados ou trazer novos contributos para uma releitura de determinado período ou obra de um artista, ou ainda, no caso das incorporações contemporâneas, manter continuamente a sua actualidade.

A qualidade de programação e de serviço público do MNAC exige uma equipa de excepção, actualizada e esclarecida, que habilite uma atitude de contínua receptividade à mudança através da incorporação de novas ideias e iniciativas, num processo de permanente reavaliação da vocação e objectivos do Museu, consentânea com a sua própria natureza, enquanto museu de arte contemporânea.”

Missão

“Constitui missão do Museu Nacional de Arte Contemporânea, na sua qualidade de depositário da mais completa e representativa colecção estatal de arte portuguesa moderna e contemporânea:

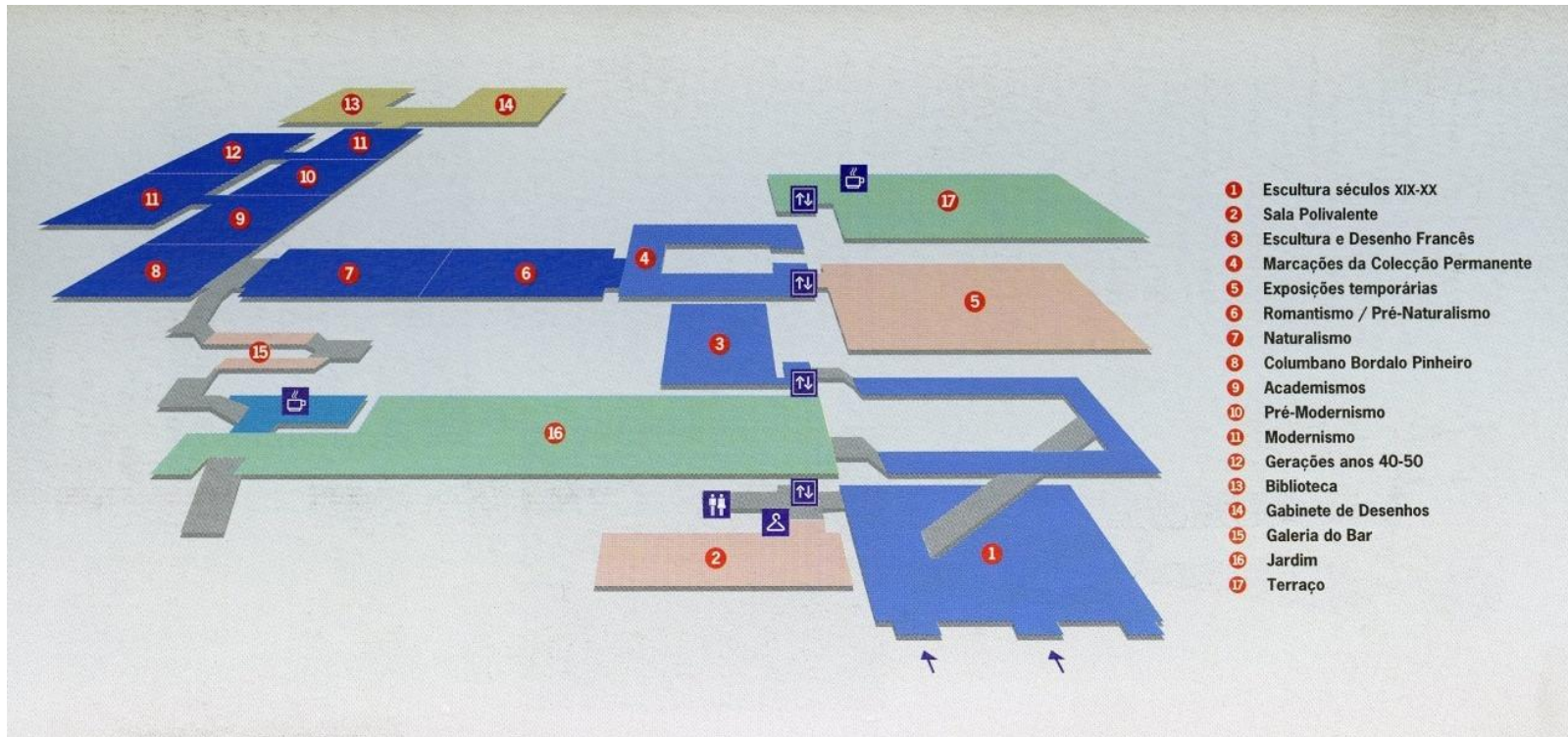
- Estimular o aprofundamento do conhecimento e a fruição da arte moderna e contemporânea pelos diferentes públicos a que se destina;*
- A constituição de acervos de arte contemporânea no contexto nacional, enquanto legítimo mandatário de uma política nacional neste domínio;*
- Garantir a salvaguarda das colecções e promover a investigação científica e a produção de conhecimento sobre as colecções do museu e sobre os diferentes contextos da produção artística contemporânea, através dos recursos internos e em parceria com entidades terceiras, nacionais ou estrangeiras,*

designadamente através da produção e co-produção de obras de arte e de publicações de referência;

- *Desenvolver uma programação temporária qualificada que incentive a permanente actualização do conhecimento sobre os acervos do museu, que estabeleça o confronto com a produção artística internacional, que promova o diálogo entre o reconhecido e o experimental, que estimule o debate sobre a arte contemporânea em contexto nacional e internacional;*
- *Manter critérios de qualidade na divulgação da arte contemporânea, com especial enfoque para a produção de contexto nacional, e simultaneamente promover o fácil acesso, por diferentes públicos, à informação produzida, diversificando formas e suportes;*
- *Promover a afirmação institucional do Museu no tecido cultural nacional a par da sua integração nos circuitos internacionais de exposições projectando a sua dimensão universalmente;*
- *Desenvolver programas educativos e científicos qualificados que permitam um leque diversificado de oferta;*
- *Promover o desenvolvimento de parcerias institucionais e de relações com diversos agentes sociais, designadamente através da participação de Mecenas e do Grupo de Amigos do Museu;*
- *Organizar, manter em funcionamento e disponibilizar ao público serviços de arquivo e uma Biblioteca de Arte.”*

Anexo B

Planta da montagem inicial do Museu do Chiado, em 1994



©Museu do Chiado

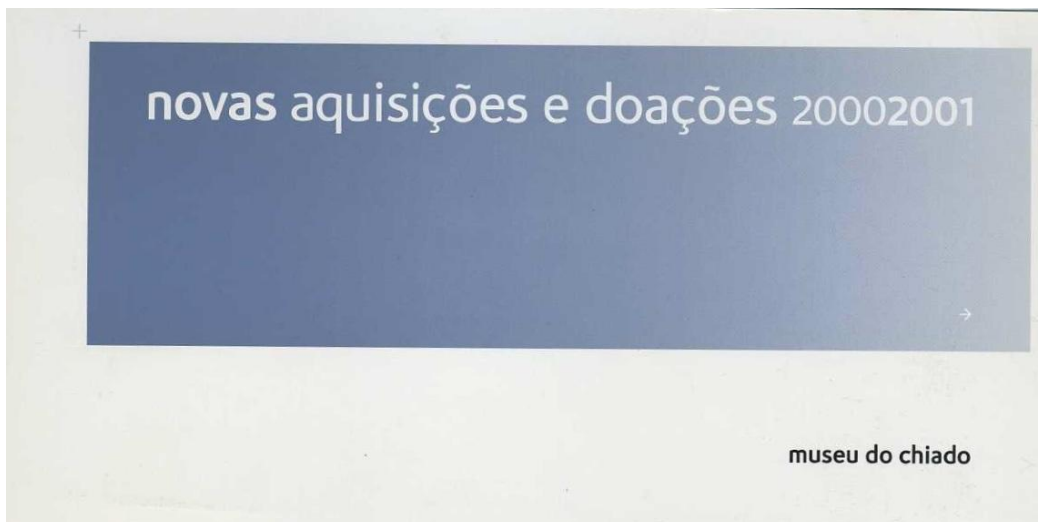
ANEXO C

Materiais de divulgação do Museu do Chiado

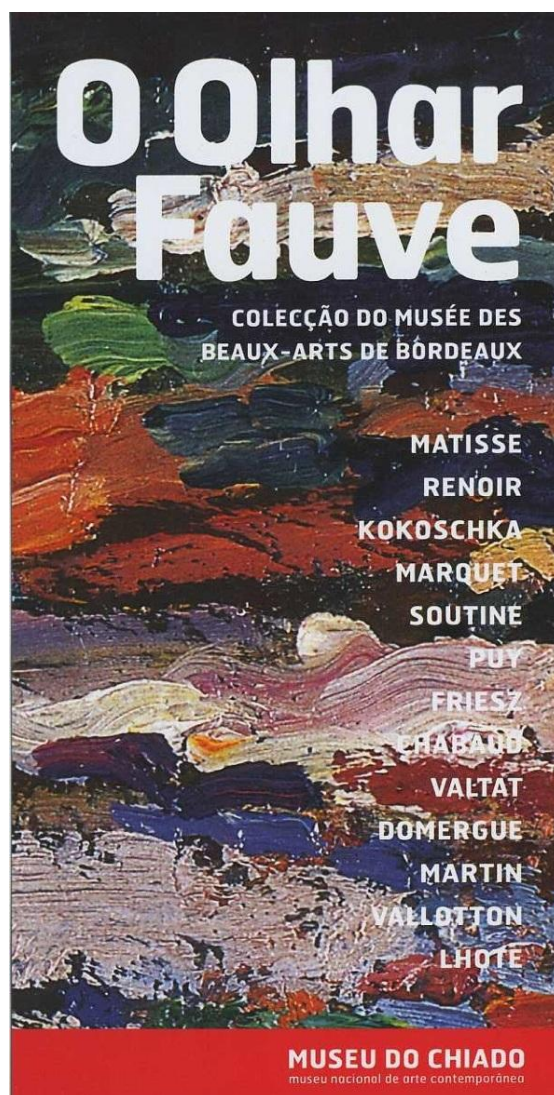


Desdobrável com a programação do Museu do Chiado

Fevereiro a Abril de 1999



Convite para a exposição *Novas Aquisições e Doações 2001-2002*



Convite para a exposição *O Olhar Fauve 2006*



Convite para a exposição *Júlia Ventura* 2006



Convite para a exposição *Anos 60 Momentos Transformadores* 2007



Convite para a exposição *Centro Pompidou Novos Media 1965-2003 2007-2008*

APÊNDICE A

Exposições do Museu do Chiado por ordem cronológica de 1994 a 2009

Exposição	Data	Comissário	Visitantes
<i>Frederick William Flower</i>	12 Julho a Agosto de 1994	Vitória Mesquita e José Pessoa	20545
<i>Rui Serra. A Ceia</i>	12 de Julho a 7 de Novembro de 1994	Pedro Lapa	
<i>Do Sublime</i>	15 Setembro a 7 Novembro 1994	Isabel Carlos	11885
<i>Manuel de Brito. Imagens da Arte Portuguesa</i>	17 Novembro a 19 Fevereiro 95	Raquel Henriques da Silva	20232
<i>Carlos Figueiredo</i>	17 de Novembro de 1994 a 18 de Junho de 1995	Pedro Lapa	
<i>Jorge Vieira</i>	18 de Março a 18 de Julho de 1995	Pedro Lapa	11191
<i>Patrícia Garrido. Jogo de Damas</i>	29 de Junho a 12 de Novembro de 1995	Pedro Lapa	
<i>Marino Marini: esculturas e desenhos</i>	29 de Junho a 30 de Setembro 1995	Michéle Moutashar e Raquel Henriques da Silva	6782
<i>San Payo: retratos fotográficos</i>	19 de Outubro a 31 de Dezembro de 1995	Vitória Mesquita e José Pessoa	6375
<i>Ângela Ferreira. Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado</i>	24 de Novembro de 1995 a 18 de Março de 1996	Pedro Lapa	
<i>Mariano Piçarra. Obraçon</i>	11 de Janeiro a 4 de Fevereiro de 1996	Raquel Henriques da Silva	1953
<i>Manuel Casimiro. O Jardim Pintado: três montanhas e cinco montes</i>	18 de Janeiro a 4 de Fevereiro de 1996	Raquel Henriques da Silva	1382
<i>Colecção Mário Soares</i>	22 de Fevereiro a 21 de Abril de 1996	Raquel Henriques da Silva	16136
<i>Paula Soares. I'm Here Now</i>	28 de Março a 21 de Abril 1996	Pedro Lapa	
<i>Para o estudo da melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis: Retrospectiva de Retratos 1955-1974</i>	30 de Abril a 30 de Junho 1996		5028
<i>Rosa Almeida. Honni Soit Qui Mal Y Pense</i>	30 de Abril a 30 de Junho 1996	Pedro Lapa	
<i>Manuel Valente Alves. Onde vimos? O que</i>	11 de Junho a 30 de Junho de 1996	Raquel Henriques da Silva	

<i>somos? Para onde vamos?</i>			
<i>Mário Eloy. Exposição retrospectiva</i>	12 de Julho a 29 de Setembro de 1996	Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira e María Jesús Ávila	12191
<i>Miguel Ângelo Rocha. Retratos de Mário Eloy</i>	12 de Julho a Dezembro de 1996	Pedro Lapa	
<i>Pedro Calapez. Memória Involuntária</i>	21 de Novembro de 1996 a 23 de Fevereiro de 1997		7190
<i>Ana Hatherly. Viagem à Índia e Outros Percursos</i>	6 de Fevereiro a 16 de Março de 1997	Raquel Henriques da Silva	
<i>Colecção José-Augusto França</i>	20 de Março a 29 de Junho de 1997	Raquel Henriques da Silva	
<i>Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador</i>	18 de Junho a 28 de Setembro de 1997	Vitória Mesquita e José Pessoa	6586
<i>Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972</i>	28 de Outubro 1997 a 1 de Fevereiro 1998	Michéle Moutashar	29415
<i>Sá Nogueira. Retrospectiva</i>	13 de Março a 31 de Maio 1998	Maria Jesús Ávila	8079
<i>De Picasso a Dali</i>	24 de Junho a 27 de Setembro de 1998	Juan Manuel Bonet	22080
<i>Pedro Moitinho, i.e.</i>	17 de Julho a 11 de Outubro de 1998	Pedro Lapa	
<i>Bernardo Marques</i>	24 de Outubro de 1998 a 17 de Janeiro de 1999	Marina Bairrão Ruivo	7639
<i>Entertainment & Co. Airbag: the return of the real</i>	28 de Novembro de 1998 a 21 de Fevereiro 1999	Pedro Lapa	
<i>Furor Dada. Colecção Ernst Schwitters</i>	28 de Janeiro a 4 de Abril 1999	Marcus Heinzelmann, Lola Schwitters e Bengt Schwitters	13613
<i>António Pedro. Desenhos</i>	22 de Abril a 20 de Junho de 1999	Pedro Lapa	6723
<i>Jimmie Durham. Interruptions</i>	7 de Maio a 27 Junho 1999	Pedro Lapa	
<i>Veloso Salgado: 1864-1945</i>	1 de Julho a 26 de Setembro	Rui Afonso Santos	12430
<i>Susanne Themlitz. Quiproquo a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliés</i>	8 de Julho a 28 de Setembro 1999	Pedro Lapa	
<i>Fernando Lemos</i>	1 de Outubro a 7 de Novembro 1999		3802
<i>The End. Henrik Plenge</i>	8 Outubro 1999 a 13	Pedro Lapa	

<i>Jakobsen</i>	de Fevereiro 2000		
<i>Joaquim Rodrigo. Retrospectiva</i>	18 de Novembro de 1999 a 26 de Março 2000	Pedro Lapa	12688
<i>No Pain No Gain. João Tabarra</i>	31 de Março a 18 de Junho 2000	Pedro Lapa	
<i>João Cristino da Silva: 1829 a 1907</i>	6 de Abril a 18 de Junho 2000	Maria de Aires Silveira	8530
<i>Vespeira</i>	29 de Junho a 24 de Setembro 2000	David Santos	10671
<i>Miguel Palma. Exposição de Ocasão</i>	7 de Julho a 8 de Outubro 2000	Pedro Lapa	
<i>Stan Douglas. Der Sandmann</i>	13 de Outubro 2000 a 28 de Janeiro 2001	Pedro Lapa	
<i>Man Ray</i>	19 de Outubro a 14 de Janeiro 2001	Giorgio Marconi e Pedro Lapa	17897
<i>Live in your head. Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75</i>	1 de Fevereiro a 13 de Março de 2001	Clive Philpot e Andrea Tarsia	10914
<i>Alexandre Estrela. Cross Sharing</i>	2 de Março a 6 de Maio de 2001	Pedro Lapa	
<i>Gillian Wearing. Broad Street</i>	22 de Maio a 30 de Setembro 2001	Pedro Lapa	
<i>Surrealismo em Portugal. 1934-1952</i>	24 de Maio a 23 de Setembro	Mará Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado	17067
<i>Novas Aquisições e Doações 2000-2001</i>	12 de Outubro 2001 a 20 de Janeiro 2002	Pedro Lapa	7640
<i>Rosângela Rennó. Espelho diário</i>	9 de Novembro de 2001 a 3 de Fevereiro de 2002	Pedro Lapa	
<i>Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883</i>	28 de Fevereiro a 19 de Maio de 2002	Maria Aires da Silveira e Cristina Azevedo Tavares	11312
<i>Augusto Alves da Silva. Ugly e Espaço de Tempo</i>	8 de Março a 16 de Junho 2002	Pedro Lapa	
<i>Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado</i>	19 de Junho a 6 de Outubro de 2002	Pedro Lapa	13145
<i>Nedko Solakov. Nature People</i>	27 de Junho a 29 de Setembro 2002	Pedro Lapa	
<i>Julião Sarmento. Trabalhos dos anos 70</i>	7 de Novembro de 2002 a 9 de Fevereiro de 2003	Pedro Lapa	7640
<i>Depósito Isabel Vaz Lopes</i>	14 de Março a 18 de Maio 2003	Pedro Lapa	6412
<i>João Onofre. Nothing will go wrong</i>	14 de Março a 18 de Maio de 2003	Pedro Lapa	6412
<i>Eli Lotar</i>	5 de Junho a 6 de	Sérgio Mah	

	Julho de 2003		
<i>Almada Negreiros, desenhos no Museu do Chiado - MNAC</i>	5 de Junho a 5 de Outubro de 2003	Pedro Lapa	14102
<i>Colecção do Museu do Chiado - MNAC</i>	10 de Julho a 5 de Outubro de 2003	Pedro Lapa	14102
<i>Ângela Ferreira. Em sítio algum</i>	24 de Outubro de 2003 a 18 de Janeiro de 2004	Pedro Lapa	4586
<i>Colecção do Museu do Chiado – MNAC. Um percurso pelos Séculos XIX e XX da Arte Portuguesa</i>	30 de Janeiro a 18 de Abril de 2004		8824
<i>Oteiza. Operação H</i>	30 de Janeiro a 18 de Abril de 2004	Alberto Rosales	8824
<i>Gerhard Richter. Uma colecção privada</i>	30 de Abril a 27 de Junho de 2004	Jürgen Schilling	8931
<i>João Pedro Vale. Bonfim</i>	4 de Junho a 4 de Julho de 2004		2618
<i>Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004</i>	13 de Julho a 3 de Outubro de 1004	Pedro Lapa	10474
<i>Museu Impresso 1994-2004</i>	13 de Julho a 5 de Setembro de 2004	Emília Tavares e Nuno Ferreira de Carvalho (coordenação)	
<i>Trabalhos de James Coleman</i>	29 de Outubro de 2004 a 24 de Fevereiro de 2005	Pedro Lapa	6816
<i>O Século XIX na Colecção do Museu do Chiado MNAC</i>	11 de Março a 22 de Maio de 2005	Pedro Lapa	7200
<i>Pedro Paiva e João Maria Gusmão. Intrusão: the Red Square</i>	11 de Março a 22 de Maio de 2005	Pedro Lapa	7200
<i>Erwin Wurm</i>	3 de Junho a 18 de Setembro 2005	Sérgio Mah	10099
<i>Heim Semke</i>	3 de Junho a 30 de Outubro de 2005	Paulo Henriques (comissário geral), María Jesús Ávila (curadoria no Museu do Chiado)	10099
<i>Primeiros modernismos em Portugal na Colecção do Museu do Chiado - MNAC</i>	3 de Junho a 30 de Outubro de 2005	María Jesús Ávila	10099
<i>Daniel Blaufuks. A Perfect Day</i>	9 de Setembro a 30 de Outubro de 2005		5244
<i>William Kentridge. Viagem à lua / Sete fragmentos para Georges Méliès / O Dia pela Noite</i>	7 de Outubro a 31 de Dezembro de 2005	Pedro Lapa	8135

<i>Colecção do Museu do Chiado – MNAC: de 1850 aos Primeiros Modernismos</i>	22 de Setembro a 31 de Dezembro 2005	María Jesús Ávila	8862
<i>Portuguese screen. Videoart showcase</i>	11 a 22 de Janeiro de 2006	Paulo Mendes	
<i>O Olhar Fauve. Colecção do Musée dès Beaux-arts de Bordeaux</i>	13 de Janeiro a 19 de Março de 2006	Olivier Le Bihan	24.076
<i>A cor como experiência. Colecção do Museu do Chiado – MNAC: 1900-1950</i>	13 de Janeiro a 19 de Março de 2006	María Jesús Ávila	24.076
<i>Júlia Ventura. Sem título, 2005</i>	27 de Janeiro a 2 de Abril de 2006	Pedro Lapa	20.195
<i>Os anos 40 e 50 na Colecção do Museu do Chiado - MNAC</i>	31 de Março a 18 de Junho de 2006	Pedro Lapa	9.018
<i>Alexandre Estrela. Stargate</i>	7 de Julho a 17 de Setembro de 2006	Pedro Lapa	5.805
<i>Sharon Lockhart. Pine Flat</i>	4 de Outubro de 2006 a 7 de Janeiro de 2007		8.222
<i>Retratos e Figuras na Colecção do Museu do Chiado - MNAC</i>	4 de Outubro de 2006 a 7 de Janeiro de 2007	Pedro Lapa	9.755
<i>Columbano Bordalo Pinheiro, 1874 - 1900</i>	16 de Fevereiro a 27 de Maio de 2007	Pedro Lapa	26.024
<i>Anos 60, Momentos Transformadores Séculos XIX e XX, Colecção do MNAC-MC</i>	6 de Junho a 23 de Setembro 2007	Pedro Lapa e María Jesús Ávila	8.637
<i>Colecção do Centro Pompidou no Museu do Chiado. Centro Pompidou Novos Media, 1965-2003</i>	19 de Outubro de 2007 a 6 de Janeiro de 2008	Christine Van Asche	10.377
<i>Anri Sala. Long Sorrow, 2005</i>	9 de Novembro de 2007 a 6 de Janeiro de 2008		
<i>Múltiplas direcções. Arte Portuguesa de 1850 até à actualidade, Colecção do Museu do Chiado - MNAC</i>	18 de Janeiro a 17 de Fevereiro de 2008	Pedro Lapa	
<i>Revolução Cinética</i>	14 Mar/16 Junho 2008		11.610
<i>Outras ficções</i>	26 Julho 2008/15 Março 2009	Pedro Lapa	15.790
<i>João Feliciano/Blues Quartet</i>	06 Set/19 Out		
<i>Small boots/Isac Julien</i>	29 Out/01 Fev	Pedro Lapa	5608

APÊNDICE B

Gráficos

Gráfico 1

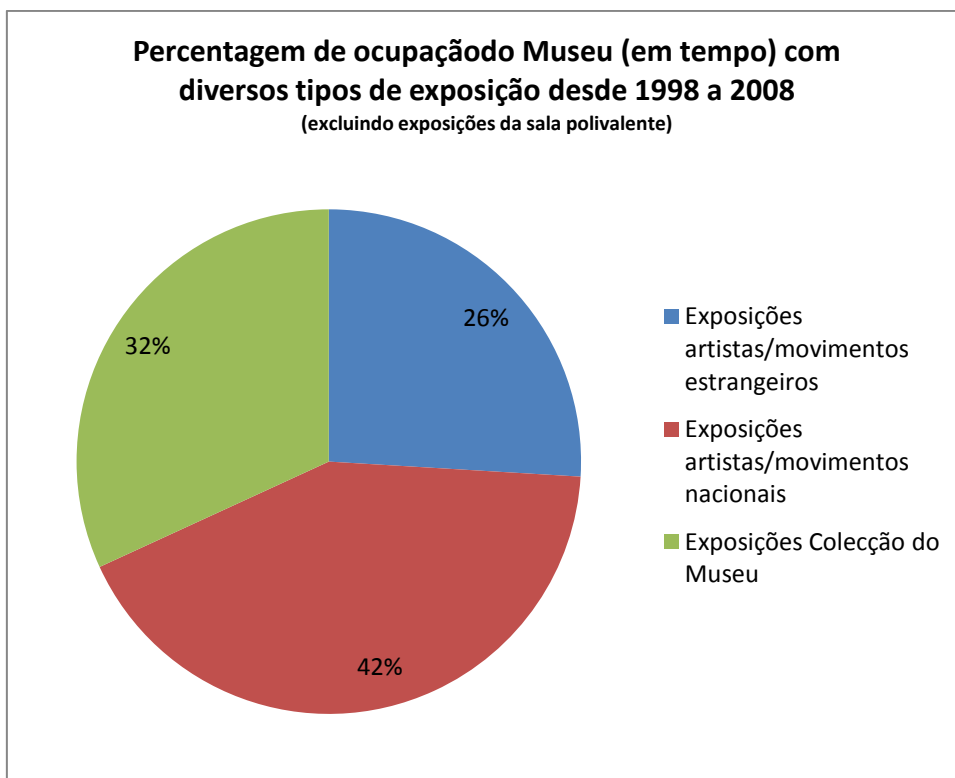


Gráfico 2

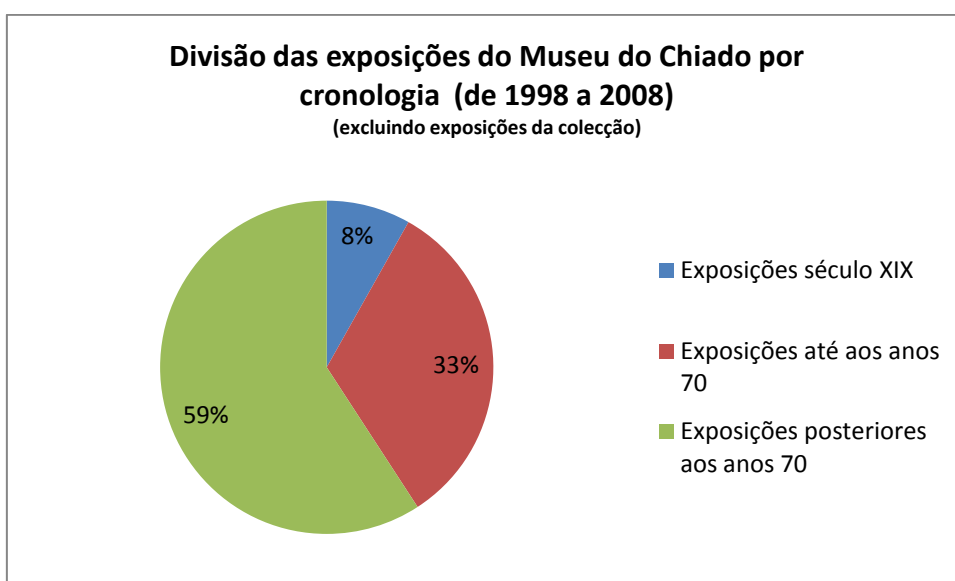


Gráfico 3

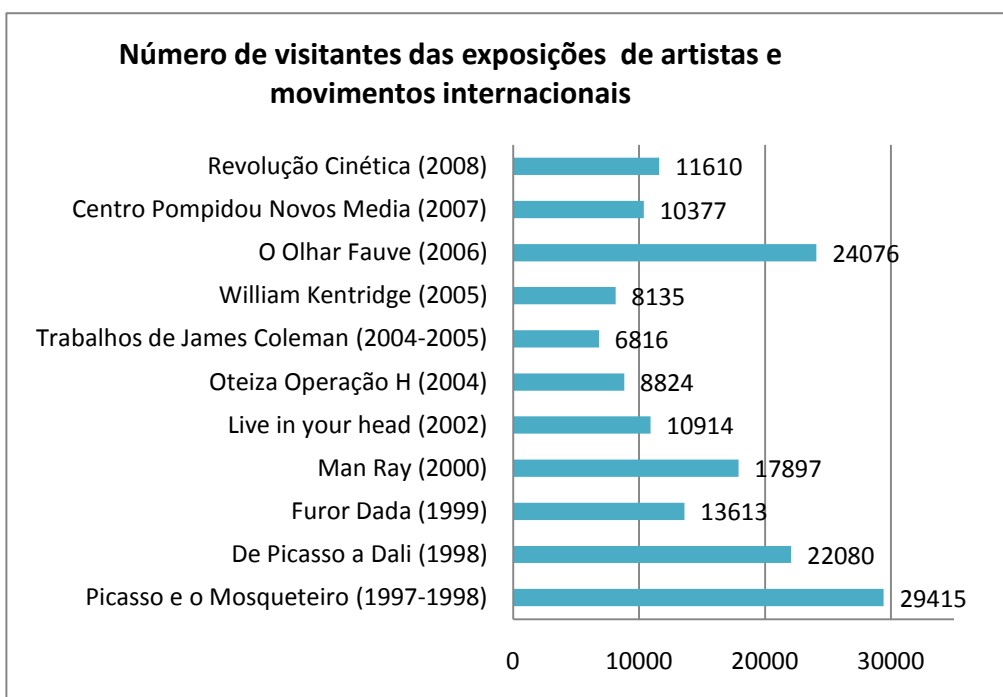


Gráfico 4

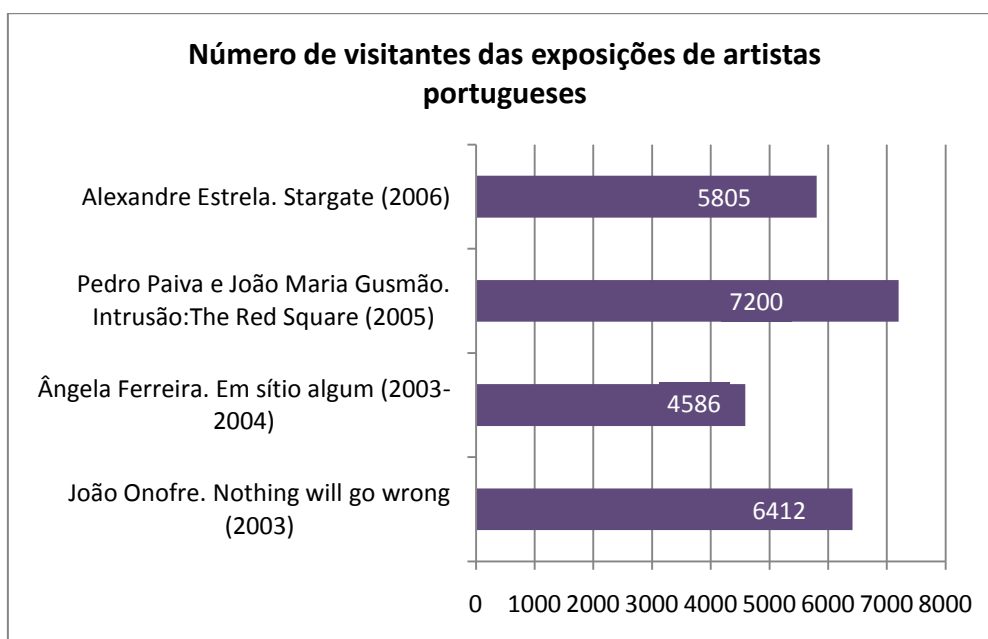


Gráfico 5

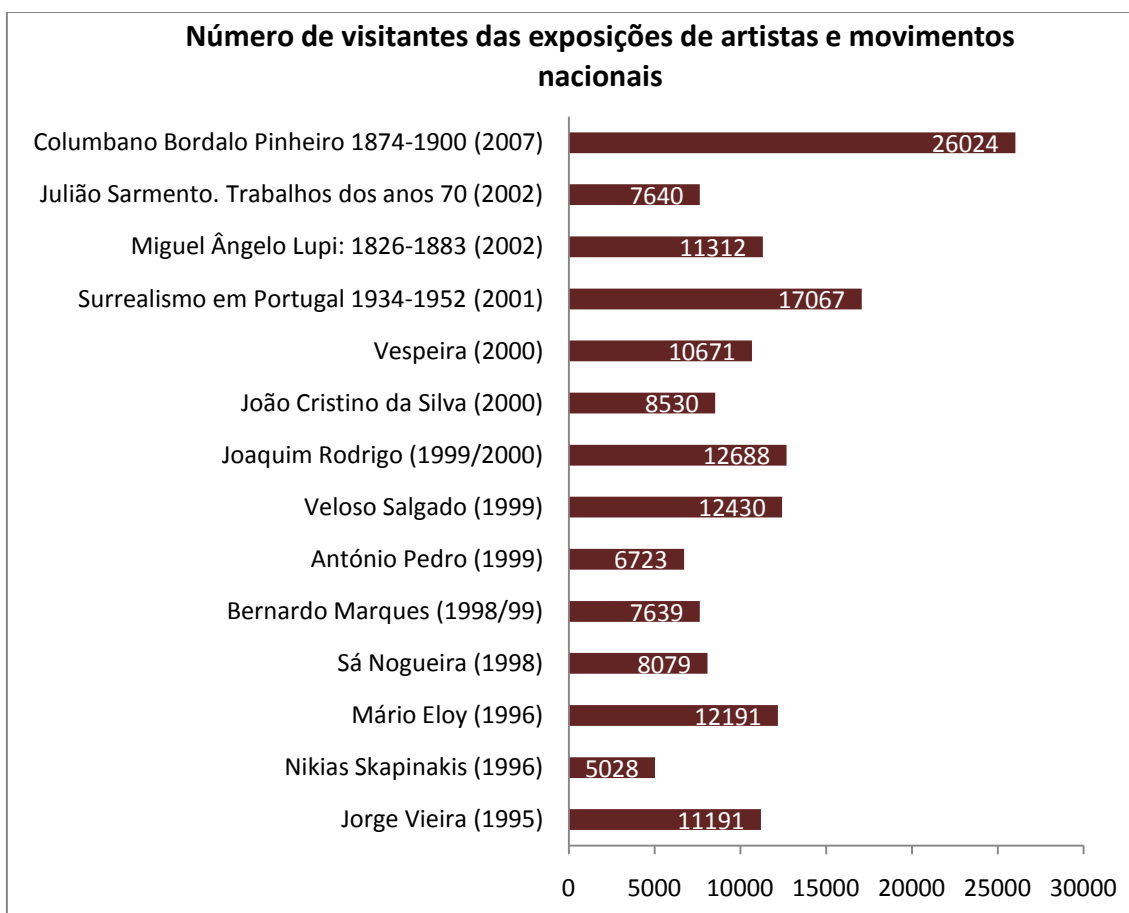


Gráfico 6

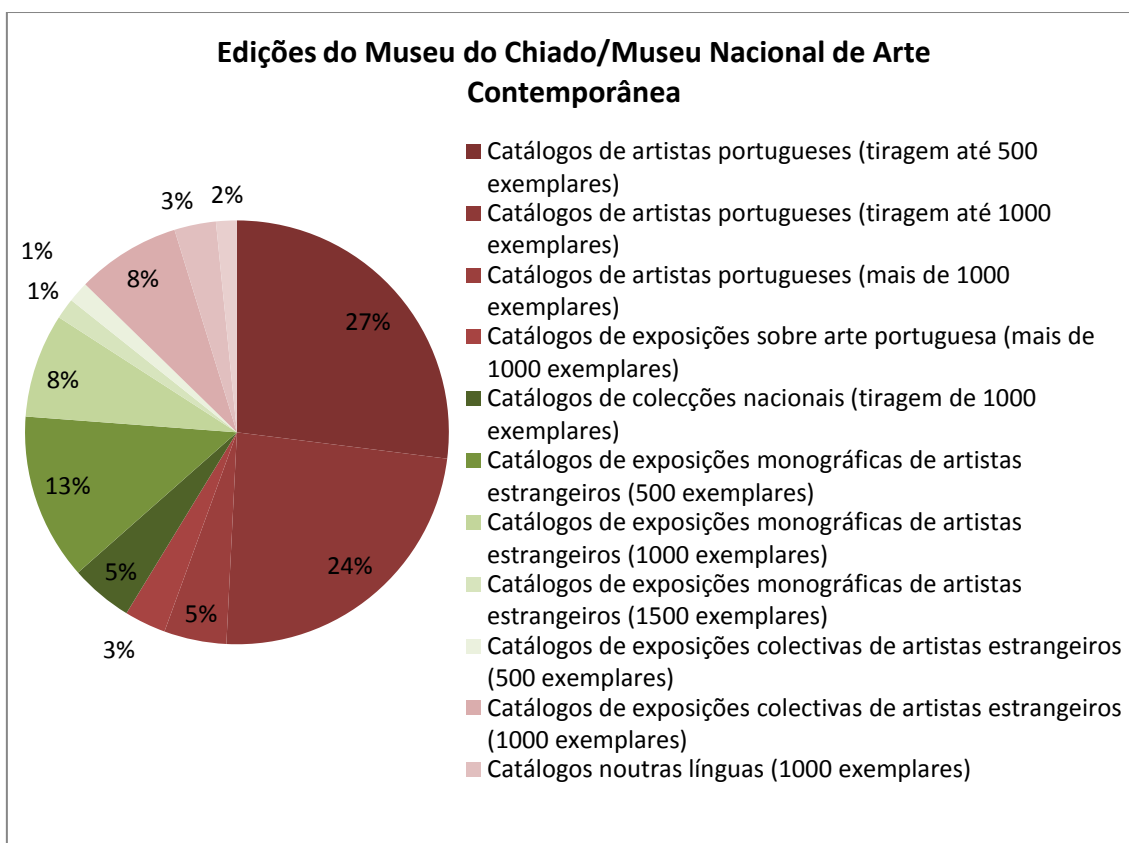


Gráfico 7

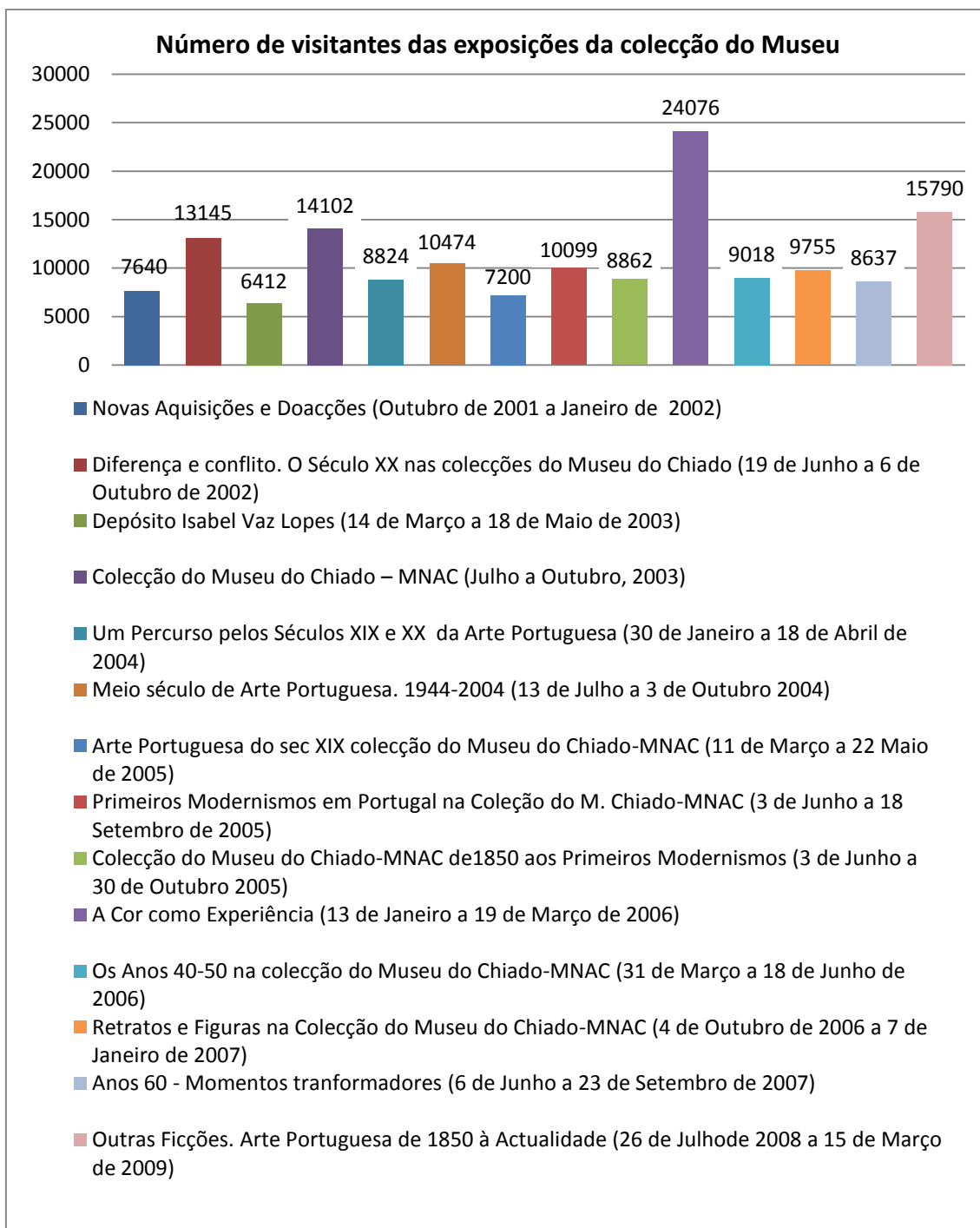


Gráfico 8

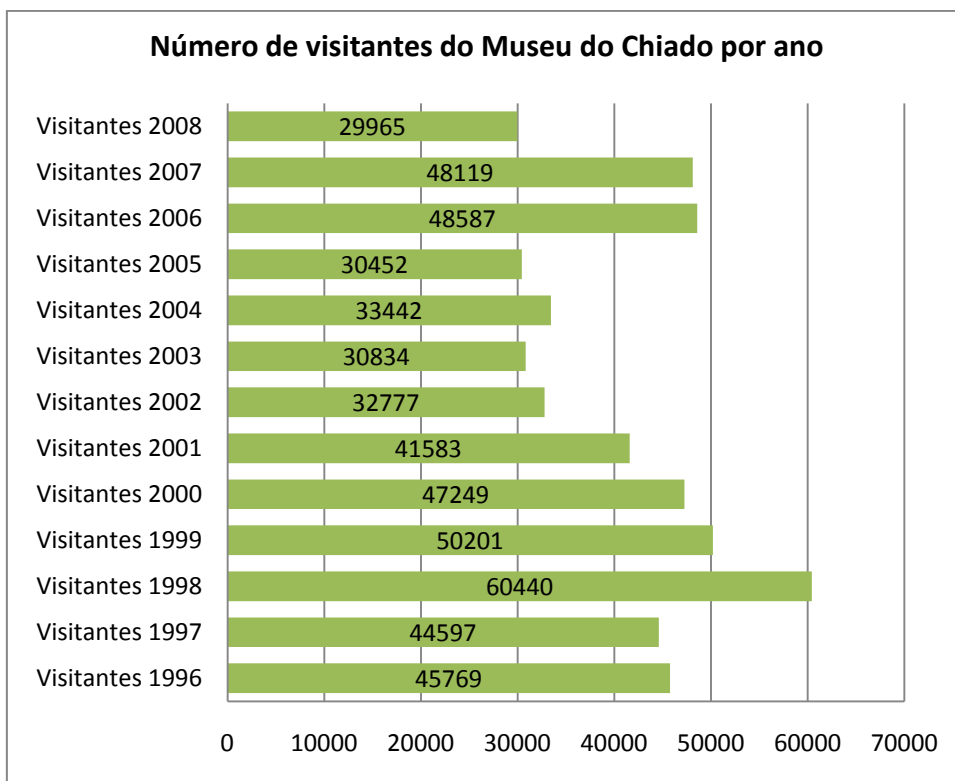


Gráfico 9

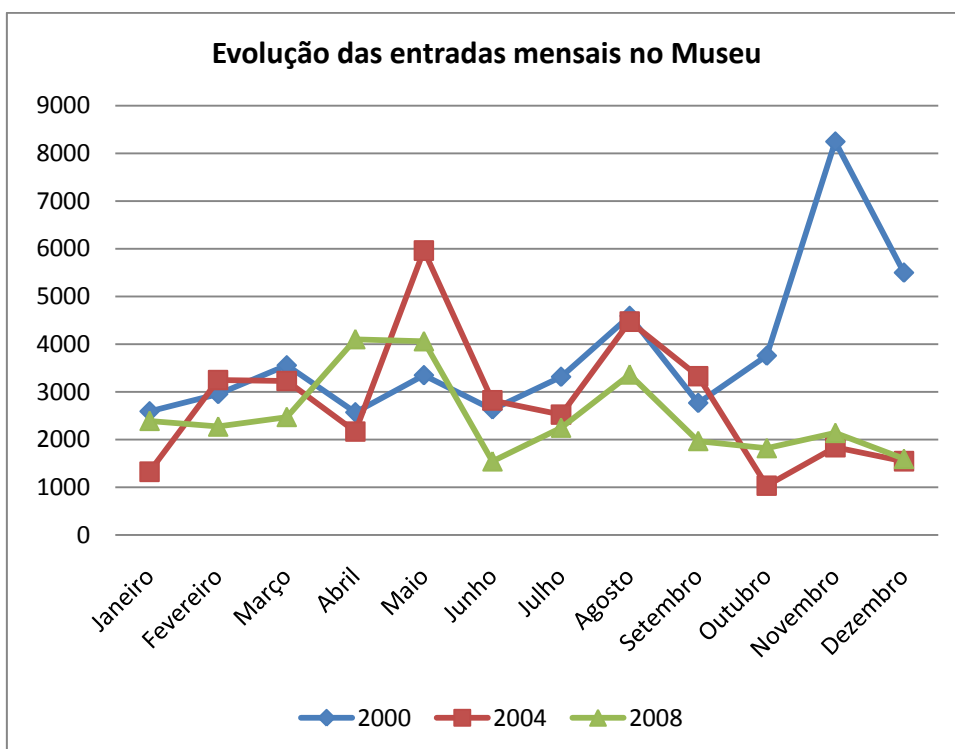


Gráfico 10

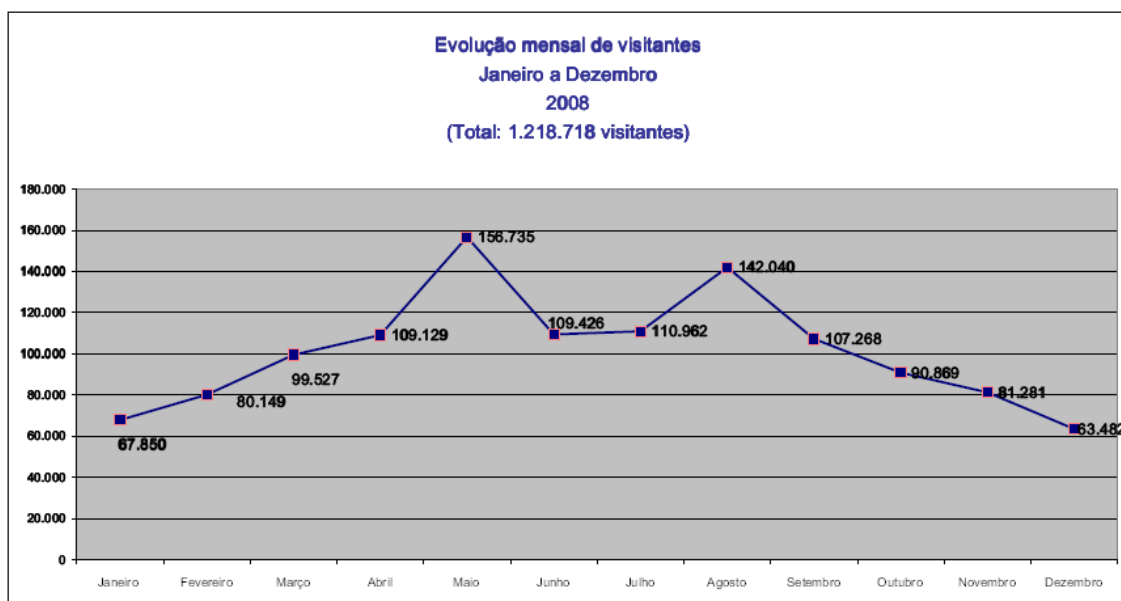
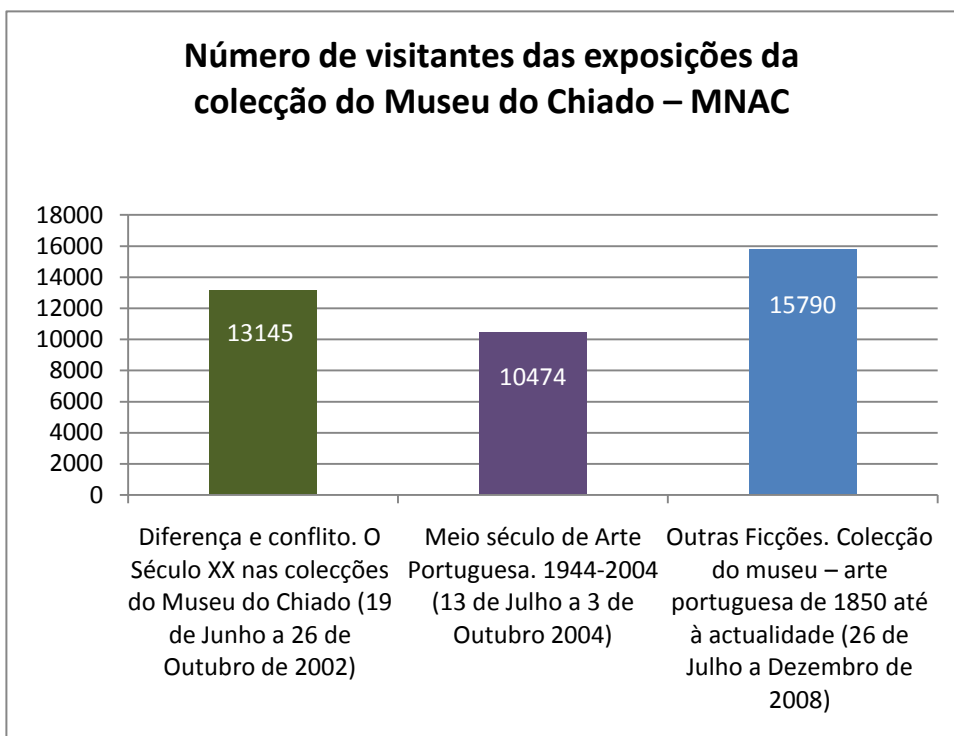
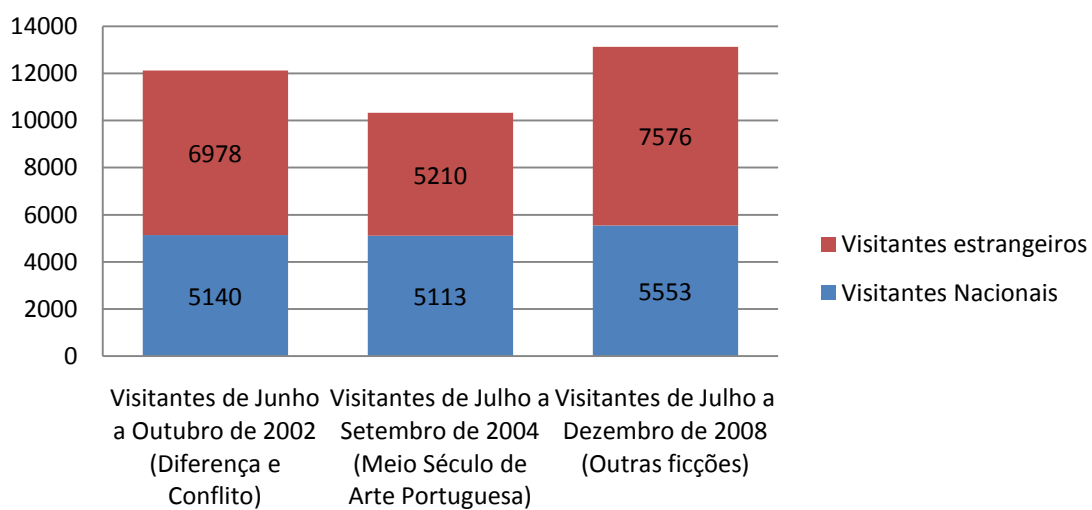


Gráfico 11



Visitantes nacionais e estrangeiros nos meses que correspondem à apresentação das exposições da colecção do Museu do Chiado - MNAC



APÊNDICE C

Edições do Museu do Chiado

Ano	Título	Nº de páginas	Nº de exemplares
1994	<i>Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950</i>	382	1000
	<i>Rui Serra. A ceia</i>	14	500
	<i>Carlos Figueiredo</i>	12	500
1995	<i>Patrícia Garrido. Jogo de Damas</i>	12	500
	<i>Jorge Vieira</i>	170	1000
	<i>Marino Marini. Escultura e desenhos.</i>	156	1000
	<i>Ângela Ferreira. Uma escala, uma sequência, o engenho da deriva e um filme retardado.</i>	16	500
1996	<i>San Payo. Retratos fotográficos</i>	220	1000
	<i>Manuel Casimiro. O Jardim Pintado. Três Montanhas e Cinco Montes.</i>	48	1000
	<i>Paula Soares. I'M Here Now</i>	12	500
	<i>Colecção Mário Soares</i>	112	1000
	<i>Rosa Almeida. Honni soit qui mal y pense</i>	12	500
	<i>Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal – Retrospectiva de retratos 1955-1974</i>	88	1000
	<i>Manuel Valente Alves. Donde vimos? O que somos? Para onde vamos?</i>	20	500
	<i>Mário Eloy. Exposição Retrospectiva</i>	438	1000
	<i>Miguel Ângelo Rocha. Retratos de Mário Eloy</i>	16	500
	<i>Pedro Calapez. Memória Involuntária.</i>	72	500
	1997	<i>Ana Hatherly. Viagem à Índia e outros percursos</i>	24
<i>Colecção José Augusto França</i>		140	1000
<i>Jorge Almeida Lima. Fotógrafo Amador</i>		208	1000
<i>Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972</i>		108	1500
1998	<i>Sá Nogueira. Retrospectiva</i>	266	1000
	<i>Pedro Moitinho. I.E.</i>	10	300
	<i>Bernardo Marques</i>	120	1000
1999	<i>Furor Dada. Colecção Ernst Schwitters</i>	252	1000
	<i>Jimmie Durham. Interruptions</i>	18	500
	<i>António Pedro. Desenhos</i>	150	1000
	<i>Veloso Salgado: 1864-1945</i>	230	1000
	<i>Susanne Thémilitz. Quiproquo a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliès</i>	40	800
	<i>Henrik Plenge Jakobsen. The end</i>	16	500
	<i>Joaquim Rodrigo. Time and Inscription</i>	192	1000
	<i>Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné</i>	480	2000
2000	<i>João Tabarra. No pain no gain</i>	48	500
	<i>João Cristino da Silva: 1829-1877</i>	196	1000
	<i>Vespeira</i>	196	1000
	<i>Miguel Palma. Exposição de Ocasão</i>	37	500

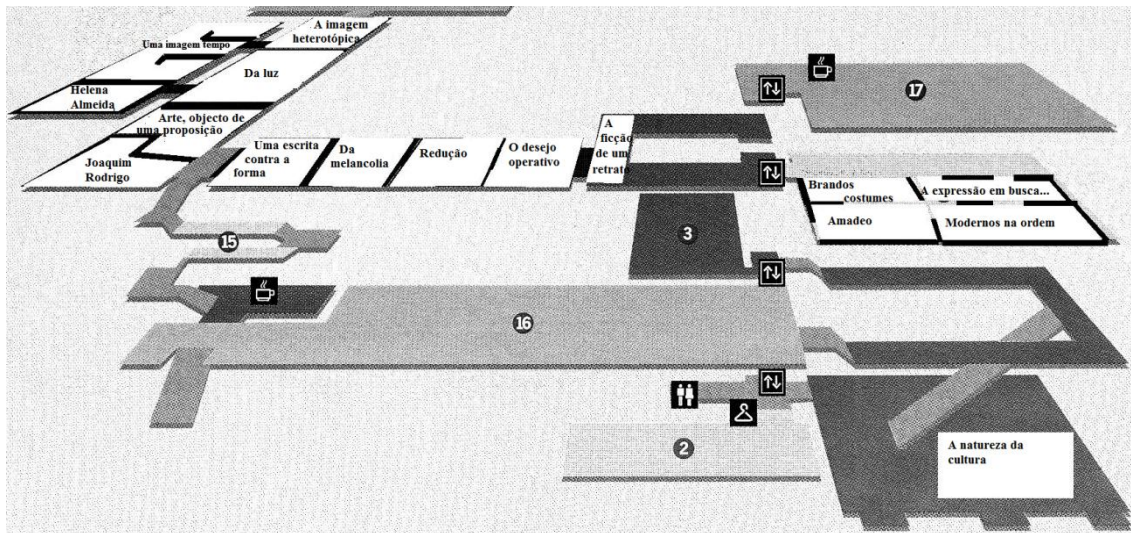
	<i>Stan Douglas. Der Sandmann</i>	64	500
	<i>Man Ray</i>	310	1000
	<i>Colecção Manuel Mendes</i>	56	1000
2001	<i>Alexandre Estrela. Cross Sharing</i>	32	500
	<i>Gillian Wearing. Broad Street</i>	48	500
	<i>Surrealismo em Portugal 1934-1952</i>	456	2000
2002	<i>Novas aquisições e doações 2000-2001</i>	16	1500
	<i>Amadeo de Souza-Cardoso. Um pioneiro do Modernismo em Portugal</i>	82	500
	<i>Augusto Alves da Silva. Espaço de tempo</i>	58	500
	<i>Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883</i>	248	1000
	<i>Rosângela Rennó. Espelho diário</i>	112	500
	<i>Julião Sarmiento. Trabalhos dos anos 70</i>	174	2000
2003	<i>João Onofre. Nothing will go wrong</i>	88	1500
	<i>Ângela Ferreira. Em sítio algum</i>	192	1000
	<i>Nedko Solakov. Nature People</i>	48	500
2004	<i>Gerhard Richter. Uma colecção privada</i>	136	1000
2005	<i>João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Intrusão: the red square</i>	100	1000
	<i>Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge</i>	60	
	<i>James Coleman</i>	128	1000
2006	<i>Pine Flat Sharon Lockart</i>		
	<i>O olhar fauve na colecção do Musée dès Beaux-Arts de Bordeaux</i>	168	1000
2007	<i>Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900</i>	260	2500
	<i>Centro Pompidou Novos Media 1965-2003</i>	56	1000
2008	<i>Revolução Cinética</i>	56	1000
2009	<i>As cores da Vanguarda. Arte na Roménia 1910-1950</i>	248	500

Apêndice D

Exposição *Diferença e Conflito, o século XX nas colecções do Museu do Chiado*

(2002)

Distribuição dos núcleos e obras expostas



Núcleo *Brandos Costumes*

<p>2</p> <p>1 Brandos Costumes</p> <p>3</p> <p>4</p> <p>texto</p> <p>entrada</p>	<p>Núcleo <i>Brandos Costumes</i>, obras expostas: 1- Constantino Fernandes, <i>O Marineiro</i> (1913); 2 – Jorge da Silva, <i>Campino</i> (1913); 3 – Carlos Reis, <i>Engomadeiras</i> (1915), 4 – José Malhoa, <i>Clara</i> (1903)</p>
---	--



Núcleo *Amadeo de Souza-Cardoso, 1913*

	<p>Núcleo <i>Amadeo de Souza-Cardoso, 1913</i>, obras expostas: 1, 2 e 3 – <i>Pintura Cubista</i> (1913), <i>Composição Abstracta</i> (1913), <i>Pintura</i> (1913) 4, 5 e 6 – (localização provável) <i>Cabeça</i> (1913-1915), <i>Cabeça</i> (1913-1915), <i>Cabeça</i> (1913-1915).</p>
--	--

Núcleo *Modernos na Ordem*

	<p>Núcleo <i>Modernos na Ordem</i>, obras expostas: 1 – Jorge Barradas, <i>Varinas</i> (1930); Eduardo Viana, <i>Pousada de ciganos</i> (c.1923); Carlos Botelho, <i>Lisboa e o Tejo, Domingo</i> (1935); 4, 5 e 6 (localização provável) – Abel Manta, <i>Jogo de damas</i> (1927); Dórdio Gomes, <i>Éguas de manada</i> (1929); António Soares, <i>Retrato da irmã do artista</i> (1936); 7 – Mário Eloy, <i>Bailarico no bairro</i> (c.1936); 8 – Francisco Franco, <i>Busto de Polaca</i> (não datado)</p>
--	--

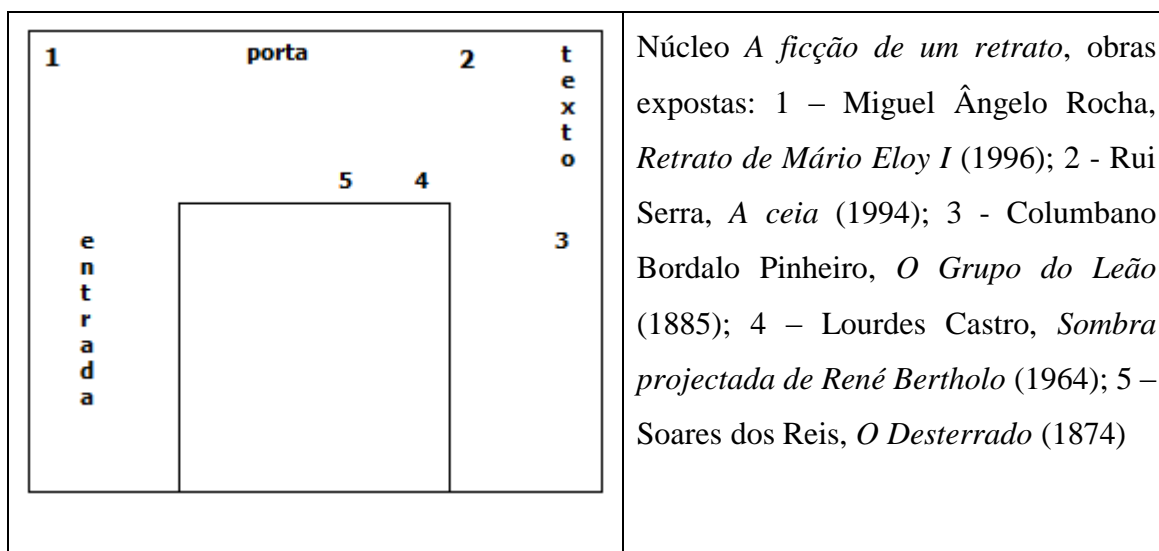


Núcleo A *expressão em busca de uma rima para a revolução*

<p>2</p> <p>3</p> <p>4</p> <p>5</p> <p>A expressão em busca de uma rima para a revolução</p> <p>1</p> <p>6</p> <p>entrada</p> <p>t e x t o</p> <p>7</p> <p>8</p> <p>9</p> <p>10</p>	<p>Núcleo A <i>expressão em busca de uma rima para a revolução</i>, obras expostas:</p> <p>1- Mário Eloy, <i>Menino e Varina</i> (1928);</p> <p>2 – Abel Salazar, <i>No cais, Porto</i> (c.1930); 3 – Manuel Filipe, <i>Os Segregados. Homenagem a Dostoievsky</i> (1944); 4 – Manuel Filipe, <i>Mercado de trabalho: Alentejo</i> (1948); 5 – Júlio Pomar, <i>Gadanheiro</i> (1945); 7, 8, 9, 10 (localização provável) – Bernardo Marques: Sem título (<i>Paragem</i>) (c.1930-32); Sem título (<i>Grande Palpite</i>) (1931); <i>A visita do senhorio</i> (c.1929-30); Sem título (<i>Militares</i>) (c.1930)</p>
--	--



Núcleo *A ficção de um retrato*

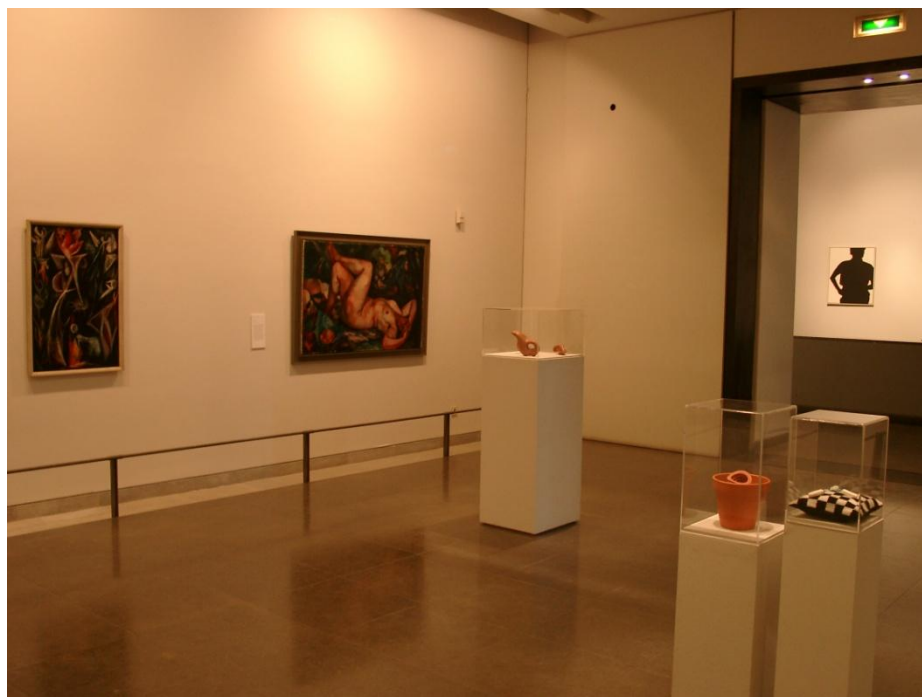




Núcleo *O Desejo Operativo*

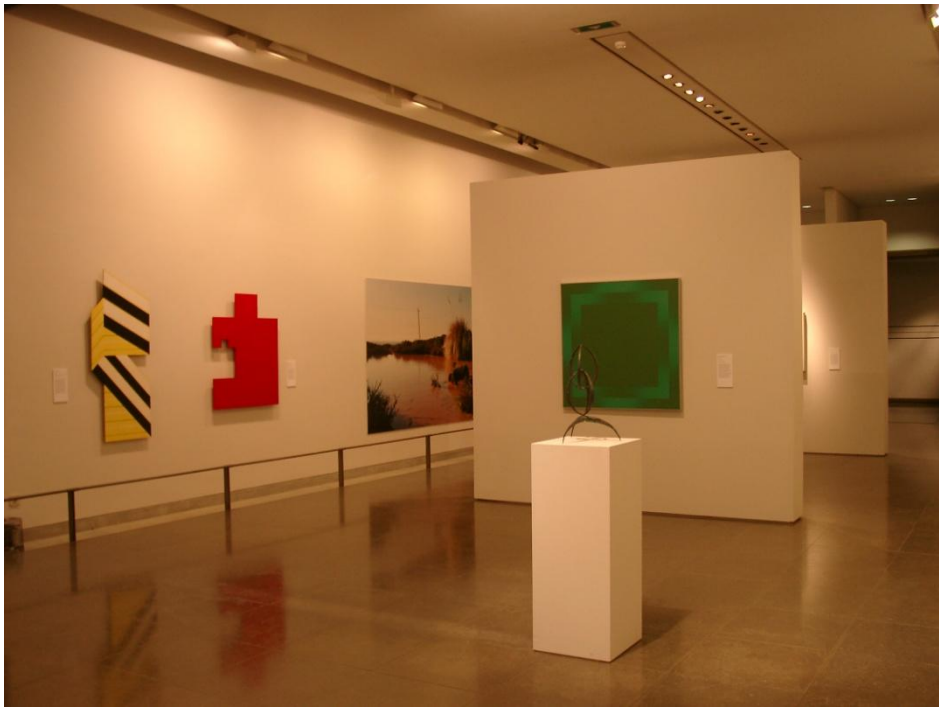
saída 5 saída	<p>Núcleo <i>O Desejo Operativo</i>, obras expostas: 1 – Eduardo Viana, <i>Nu</i> (1925); 2 – Jorge Vieira, <i>Sem título</i>; 3 – Marcelino Vespeira, <i>Amora-Amora</i> (1950); 4 – Marcelino Vespeira, <i>Noctívolo</i> (1951); 5 – Paula Rego, <i>Self-portait in red</i> (1962); 6 – Fernando Lemos, <i>Gesto emoldurado</i> (c.1949-1952); 7 – Fernando Lemos, <i>Movimento</i> (c.1949-1952); 8 – Fernando Lemos, <i>Nu de surpresa</i> (c.1949-1952); 9 – Patrícia Garrido, <i>Jogo de Damas</i> (1995); Patrícia Garrido, <i>Malmequer</i> (1995); 11 – Almada Negreiros, <i>A sexta</i> (1939).</p>	
6		4
7		
8		3
9 10		2
11		1
Entrada		





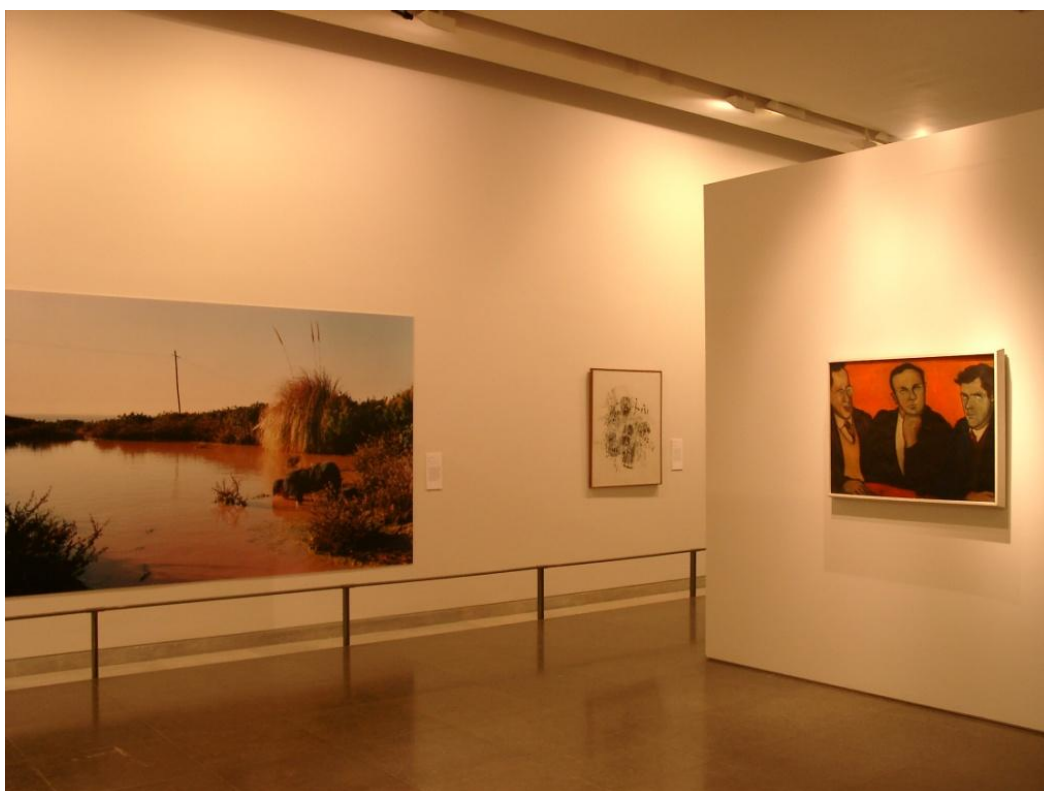
Núcleo *Redução*

saída	5	saída	<p>Núcleo <i>Redução</i>, obras expostas: 1, 2, 3, 4 (localização provável) – Joaquim Rodrigo, <i>C 14</i> (1955); Fernando Lanhas, <i>02-44</i> (1943-44); Fernando Lanhas, <i>C8-56</i> (1956); Fernando Lanhas, <i>036-B-61</i> (1961); 5 – Fernando Calhau, <i>Pintura</i> (1972); 6 – Pires Vieira, <i>Superfície 4</i> (1969-2000); 7 – Jorge Pinheiro, <i>Sem título</i> (1969); 8 – Jorge Pinheiro, <i>Homenagem a Amsterdão</i> (1966); 9 – Joaquim Rodrigo, <i>C 9</i> (1954); 10 – António Carneiro, <i>Nocturno</i> (1910)</p>
6		4?	
7	10	3?	
8	Redução	2?	
9		1?	
	11		
ent.		ent.	



Núcleo *Da melancolia*

saída	2	saída	<p>Núcleo <i>Da melancolia</i>, obras expostas: 1 – João Tabarra, <i>Lake + Fool</i> (2000); 2 – Nikias Skapinakis, <i>Tertúlia</i> (1960); 3 – Mário Eloy, <i>O poeta e o anjo</i> (c.1938), 4 e 5 (localização provável) – Amadeo de Souza-Cardoso, <i>Tristezas, cabeça</i> (c. 1915), António Carneiro, <i>Contemplanção</i> (1911)</p>
1	Da melancolia	3	
ent.	4 5	ent.	



Núcleo *Uma escrita contra a forma*

saída		saída	<p>1 – António Sena, <i>Sem título</i> (1965); 2 – António Sena, <i>Deep</i> (1975); 3 – João Vieira, <i>Sem título</i> (1972); 4 e 5 (localização provável) – Álvaro Lapa, <i>Sem título</i> (c.1971-1972); Fernando Lemos, <i>Signos desmemoriados</i> (c.1972-73)</p>
1	Uma escrita contra a forma	3	
2		4?	
ent.	5	ent.	

Núcleo Joaquim Rodrigo, *painting of a political decade*

4	5	s a i d a
3	Joaquim Rodrigo, painting of a political decade	
2	6	
1		
entrada		

1- S.A. *Estação* (1961), 2 – S.M. (1963), 3 – *Mundo Cane I* (1963), 4 – *Kultur* 1962 (1962), 5 – *M.L.* (1961), 6 - *Liberté* (1963)



Núcleo Arte, *Objecto de uma proposição*

5	
4	Arte, objecto de uma proposição 2
3	
	1
Joaquim Rodrigo	

Núcleo Arte, *Objecto de uma Proposição*.
Obras expostas: 1 - Alberto Carneiro, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* (1970-1971); 2 - Miguel Palma, *Mil contos dentro de um cofre* (1994); 3 - António Pedro, *Aparelho metafísico de meditação* (1935); 4 - Julião Sarmento, *Dicionário* (1975); 5- Helena Almeida, *Ouve-me* (c.1978)



Núcleo *Da luz*

<p>s a í d a</p> <p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">Da luz</p> <p style="text-align: center;">1</p> <p>entrada</p>	<p>saída</p> <p style="text-align: right;">3</p> <p>entrada</p>	<p>Núcleo <i>Da luz</i>, obras expostas: 1 – Noronha da Costa, <i>Deus morreu, morte ao rei</i> (c.1975), 2 - Jorge Martins <i>Contínuo descontínuo</i> (1980), 3 – Fernando Lemos, <i>Luz armada</i> (1949-1952)</p>
---	---	---

Núcleo *Helena Almeida*

<p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">Helena Almeida</p> <p style="text-align: center;">2</p> <p>3</p>	<p>e n t r a</p> <p style="text-align: right;">1</p>	<p>Núcleo <i>Helena Almeida</i>, 1 - <i>Desenho habitado</i> (1975), 2 - <i>Pintura habitada</i> (1974), 3 - <i>Pintura habitada</i> (1977), 4 - <i>Sem título</i> (1969)</p>
--	--	---

Núcleo A imagem heterotópica

<p>A imagem heterotópica</p>	<p>Núcleo A <i>imagem heterotópica</i> 1 – Sá Nogueira, <i>Os amorosos</i> (1965); 2, 3, 4 – Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987); 5 - António Areal, <i>O colecionador de Belas Artes – o Colleccionador do 8º dia</i> (1970); 6 – António Areal, <i>Variações sobre um tema de Fuseli</i> (1973); 7 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969); 8 – Lourdes Castro, <i>Comedor</i>; 9 – Lourdes Castro, <i>La place en marche</i> (1965); 11 – Ângela Ferreira, <i>Casa Maputo – um retrato íntimo</i> (1999)</p>
------------------------------	--

Núcleo Uma imagem-tempo

<p>Uma imagem-tempo</p>	<p>Núcleo <i>Uma imagem-tempo</i>, obras expostas (localização possível): 1 – René Bertholo, <i>O sol e a lua</i> (1966); 2 – René Bertholo, <i>Beaux fixe</i> (1966); 3 – Julião Sarmento, <i>Memory Piece (Two Friends)</i> (1976-2002); 4 – Joaquim Rodrigo, <i>Lisboa – Oropeza</i> (1969); 5 – Alexandre Estrela, <i>Camera</i> (1995); 6 – João Penalva, <i>336 PEK (336 Rios)</i> (1997)</p>
-------------------------	--

Núcleo A *natureza da cultura*

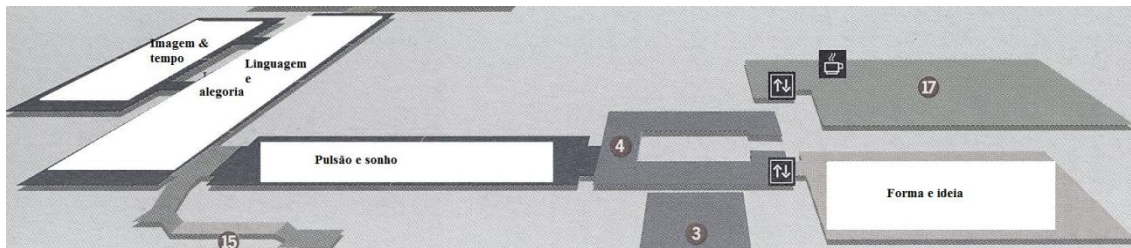
<p>3?</p> <p>A natureza da cultura</p> <p>recepção</p> <p>escadaria</p> <p>2?</p> <p>1</p> <p>entrada</p>	<p>Núcleo A <i>natureza da cultura</i>, obras expostas: 1 – Miguel Palma, <i>Cultura hidropónica</i> (2000); 2 e 3 (localização provável) – Alberto Carneiro, <i>Raiz, caule, folhas, flores e frutos</i> (1996); Fernando Lanhas, <i>P1 – 49</i> (1949), <i>P3 – 49</i> (1949), <i>P13 - 66</i> (1966)</p>
--	---

APÊNDICE E

Exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004*

(2004)

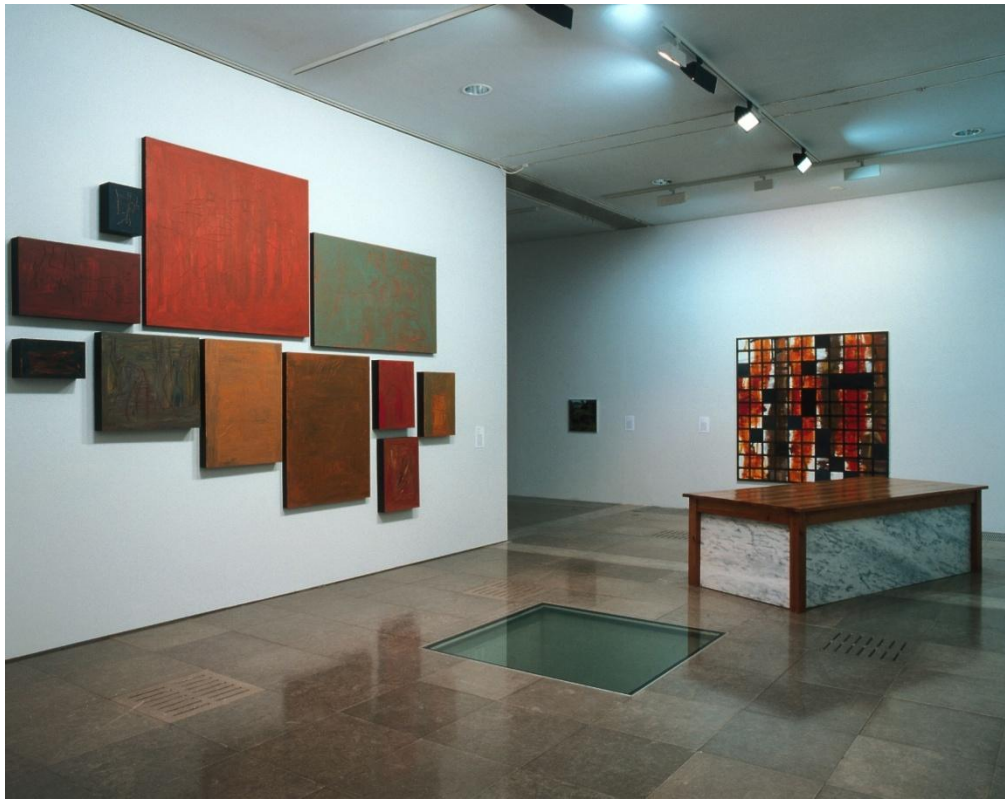
Distribuição dos núcleos e obras expostas



Núcleo *Forma e Ideia*

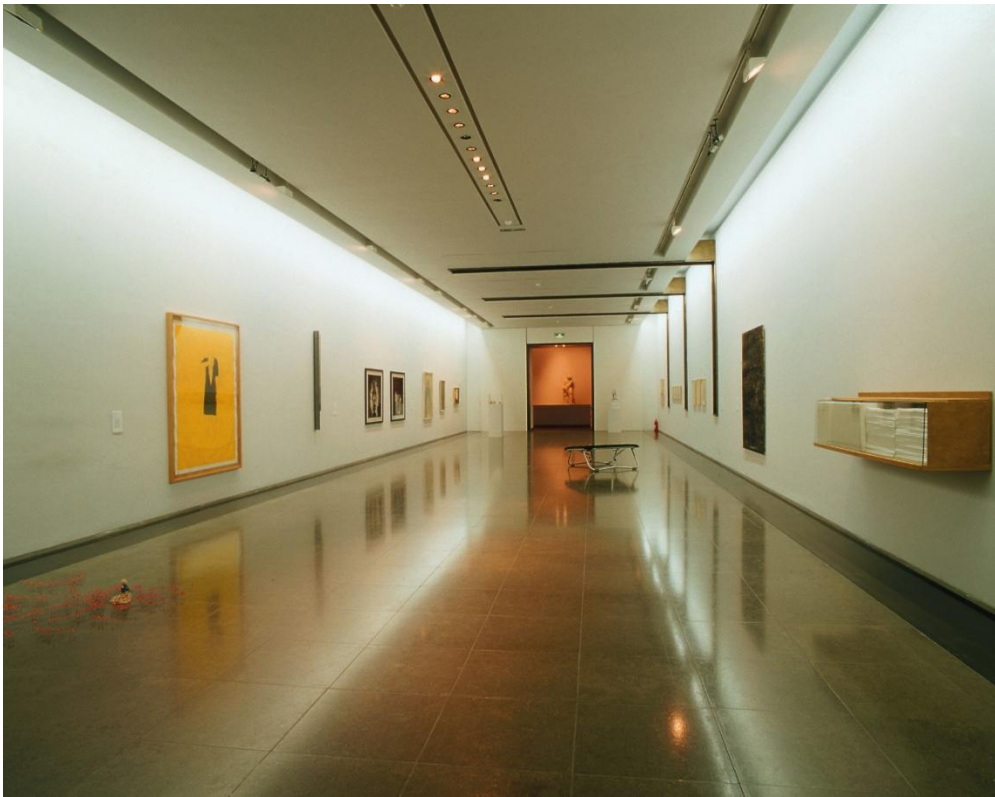
	<p>Núcleo <i>Forma e Ideia</i>, obras expostas: 1- Fernando Lanhas, <i>02-43-44 (O violino)</i> (1943-44); 2 – Fernando Lanhas, <i>C8-56</i> (1956); Fernando Lanhas, <i>Três seixos pintados P1-49</i> (1949), <i>P3-49</i> (1949), <i>P13-66</i> (1966); 4 – Joaquim Rodrigo, <i>C9</i> (1954); 5 – Joaquim Rodrigo, <i>C14</i> (1955); 6 – Jorge Pinheiro, <i>Homenagem a Amsterdão</i> (1966); 7 – Jorge Pinheiro, <i>Sem título</i> (1969); 8 – Pires Vieira, <i>Sem título</i> (1973-74/2001); 9 - Ângelo de Sousa, <i>Sem Título</i> (1972); 10 – Pedro Calapez, <i>Memória Involuntária</i> (1996); 11 – José Pedro Croft, <i>Sem título</i> (1995); 12 – José Loureiro, <i>Palavras Cruzadas</i>; 13a e 13b – Francisco Tropa, <i>Vanitas e Vanitatis Umbra</i> (2003)</p>
--	---





Núcleo *Pulsão e Sonho*

saída	saída	16	<p>Núcleo <i>Pulsão e Sonho</i>, obras expostas: 1 – Álvaro Lapa, <i>Gauguin (casamento)</i> (1966-1995); 2 – Jorge Vieira, <i>Sem Título</i> (1948); 3 – Jorge Vieira, <i>Monumento ao prisioneiro político (maquete)</i> (1953); 4 – Marcelino Vespeira, <i>Amora-amora</i> (1950); 5 – (obra não identificada); 6 – Julião Sarmento, <i>Kainis</i> (1982); 7 – Helena Almeida, <i>Ouve-me</i> (1934); 8 e 9 – Jorge Molder, <i>Da série TV</i> (1995-1996); 10 – Gäetan, <i>Fait-divers</i> (1997); 11 – Rui Chafes, <i>Peso</i> (1994); 12 – João Pedro Vale, <i>We all feel better in the dark</i> (2000); 13 – João Jacinto, <i>Sem título</i> (1990); 14 – Julião Sarmento, <i>Carpe Diem</i> (1998); 15 – Pedro Cabrita Reis, <i>H. Suite III</i> (1992); 16 – Francisco Queirós, <i>The Dilemma</i> (2002)</p>
15		14	
13		11	
12 Pulsão e sonho		9	
10		8	
7		6	
5		4	
3	2	1	
entrada			



Núcleo *Linguagem e Alegoria*

<p>8 9 10</p> <p>saida</p> <p>7</p> <p>saida</p> <p>5</p> <p>3</p> <p>1</p> <p style="text-align: center;">Linguagem e Alegoria</p> <p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">2 entrada</p> <p style="text-align: center;">entrada</p>	<p>Núcleo <i>Linguagem e Alegoria</i>, obras expostas: 1 – João Tabarra, <i>Globalização Petit Poème</i> (2004); 2 - Alberto Carneiro, <i>Uma linha para os teus sentimentos estéticos</i> (1970-1971); 3 - António Pedro, <i>Aparelho metafísico de meditação</i> (1935); 4 - Miguel Palma, <i>Mil contos dentro de um cofre</i> (1994); 5 – Joaquim Rodrigo, <i>Lisboa- Oropeza</i>; 6 – Pedro Proença, <i>Ásia</i> (1986); 7 – Ângela Ferreira, <i>Marquise</i> (1993); 8 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969); 9 e 10 – Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987)</p>
--	---

Núcleo *Imagem e tempo*

<p>2?</p> <p>1?</p> <p style="text-align: center;">Imagem e tempo</p> <p>4?</p> <p style="text-align: center;">e n t r a d a</p> <p>3?</p> <p>5?</p>	<p>Núcleo <i>Imagem e tempo</i>, obras expostas: (localização possível) 1 – Julião Sarmiento, <i>Memory piece (two friends)</i> (1976-200); 2 – Augusto Alves da Silva, <i>Da série Shelter</i> (1999); 3 – René Bertholo, <i>Beaux fixe</i> (1966); 4 – João Penalva, <i>336 PEK</i> (1997); 5 – Alexandra Estrela, <i>Camera</i> (1995)</p>
--	---



© das fotografias: IMC/MC

APÊNDICE F

Exposição *Outras ficções*

(2008)

Distribuição dos núcleos e obras expostas



Núcleo *O lugar*

1ª montagem

8a 8b	7	6		
8			5	
9				4
10			3	
	11	2	1	
Ent.	12	Ent.		

Núcleo *O lugar*, obras expostas (1ª montagem): 1 – Alexandre Estrela, *Mass Produced Pool for Workers* (2000); 2 – Joaquim Rodrigo, *Vermelho x Azul, nº 6* (1958); 3 – Alfredo de Andrade, *Uma manhã em Creys* (1861); 4 – Marcelino Vespeira, *Carne Vegetal* (1948); 5 – José Pedro Croft, *Sem título* (1995); 6 – Fernando Lanhas, *Cais 44* (1943-44); 7 – Lourdes Castro, *La place en marche* (1965); 8 – Ângela Ferreira, *Marquise* (1993); 9 – Carlos Botelho, *Lisboa e o Tejo: Domingo* (1936); 10 – Mário Eloy, *Bailarico no bairro* (c. 1936); 11 – Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político (maquete)* (1953); 12 – Pires Vieira, *Sem título* (1973-74/2001)

2ª montagem

7a 7b		6		
	7		5	
8				4
9			3	
				2
Ent.	10	11	Ent.	1

Núcleo *O lugar*, obras expostas (2ª montagem): 1 - Marcelino Vespeira, *Carne Vegetal* (1948); 2 - Fernando Lanhas, *Cais 44* (1943-44); 3 - José Pedro Croft, *Sem título* (1995); 4 - Alfredo de Andrade, *Uma manhã em Creys* (1861); 5 - Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político (maquete)* (1953); 6 - Lourdes Castro, *La place en marche* (1965); 7 - Ângela Ferreira, *Marquise* (1993); 8 – Carlos Botelho, *Lisboa e o Tejo: Domingo* (1936); 9 – Mário Eloy, *Bailarico no bairro* (c. 1936); 10 – Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político (maquete)* (1953); 11 – Pires Vieira, *Sem título* (1973-74/2001)



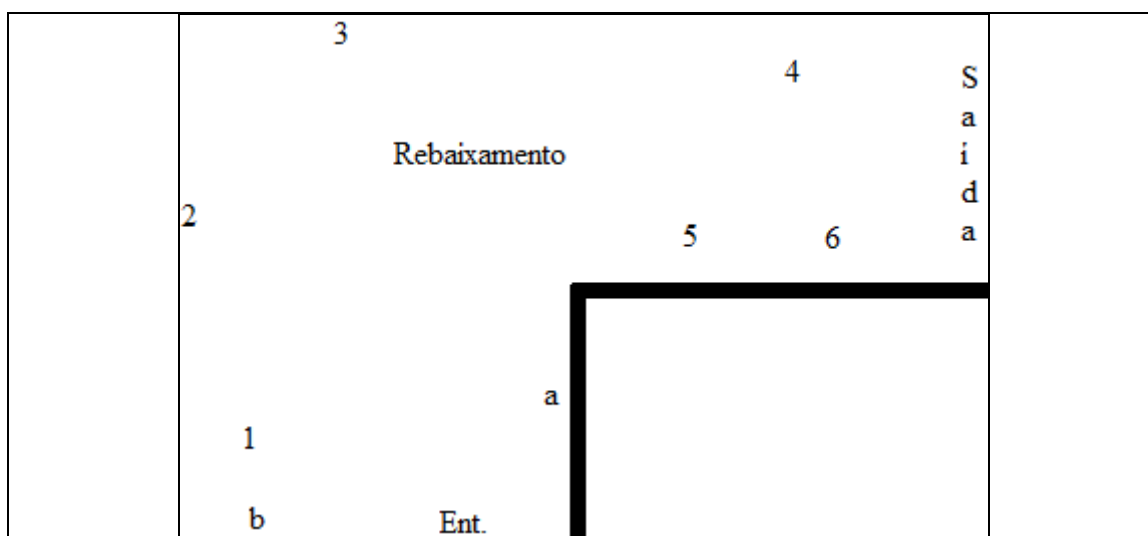


Núcleo Reversibilidade

16	saida	19	<p>Núcleo <i>Reversibilidade</i>, obras expostas:</p> <p>1 – Fernando Lanhas, <i>Três seixos pintados P1-49</i> (1949), <i>P3-49</i> (1949), <i>P13-66</i> (1966); 2 – Jorge de Oliveira, <i>Manhã desconhecida</i> (1951); 3, 4, 5 e 6 - Júlia Ventura, <i>Geometrical reconstruction and figure with roses</i> (1987) sobre <i>Papel de parede</i> (1988-89); 7 – Alberto Carneiro, <i>Raíz, caule, folhas, flores e frutos</i> (1966); 8 – Julião Sarmento, <i>Ossos</i> (1998); 9 – Almada Negreiros, <i>Pintura</i> (interior) (1948); 10 – Almada Negreiros, <i>Bailarina</i> (c.1948); 11 - Lourdes Castro, <i>Sombras deitadas</i> (1969), 12 – António Pedro, <i>Anti-Isto. Manifesto-Poema</i> (1936); 13 - António Pedro, <i>Aparelho metafísico de meditação</i> (1935); 14 - Ana Haterly, <i>Sem título</i> (1991); 15 - João Vieira, <i>Sem título</i> (1972); 16 - Fernando Lemos, <i>Signos desmemoriados</i> (c. 1972-1975); 17 - Jorge Pinheiro, <i>Sem título</i> (1969); 18 - José Escada, <i>Dans la plage</i> (1968); 19 – Alexandre Estrela, <i>The Dark stand still</i> (1999-2005)</p>
15		18	
14		17	
13	Reversibilidade	10	
12		9	
11		8	
6		7	
5		2	
4			
3			
1	entrada	texto núcleo	



Núcleo Rebaixamento

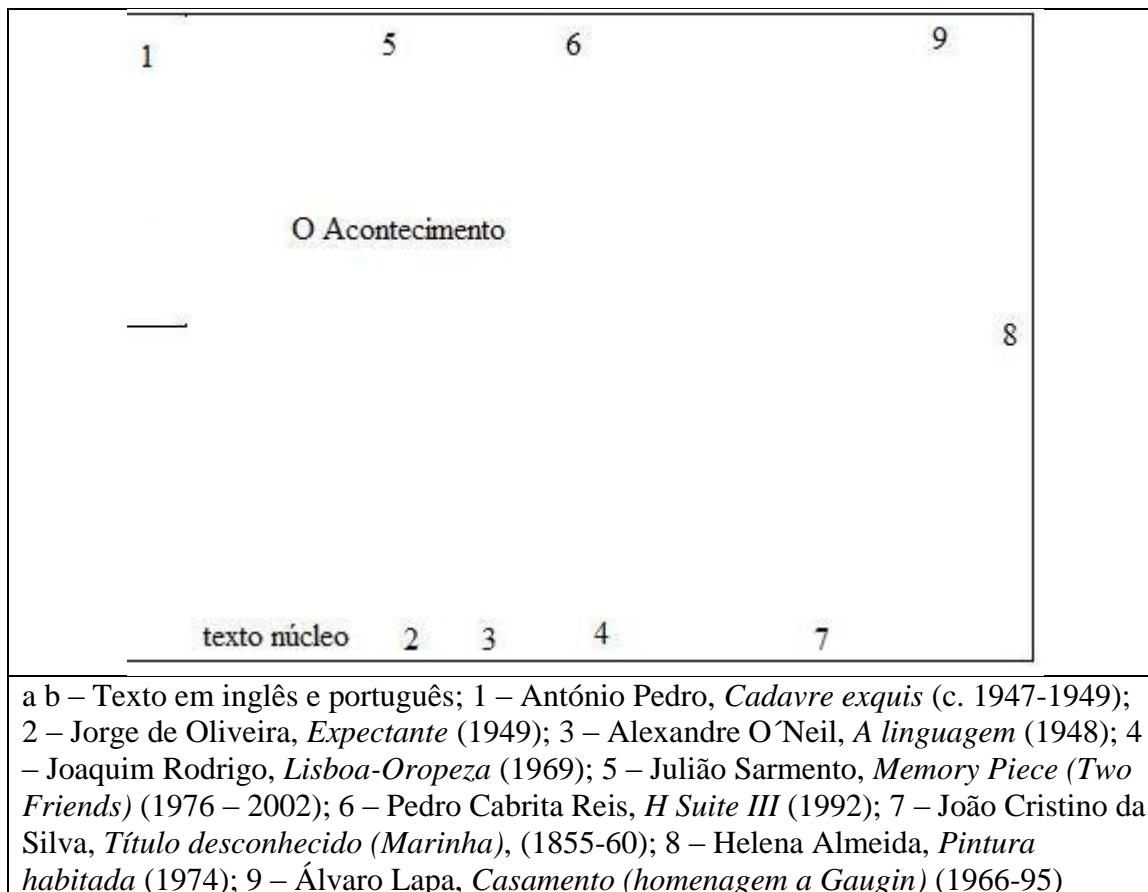


a – texto do núcleo em inglês; b – texto do núcleo em português; 1 – Miguel Palma, *Mil contos dentro de um cofre* (1994); 2 – Paula Rego, *Self portrait in red* (1962); 3 – João Tabarra, *Lake + Fool* (2000); 4 – João Pedro Vale, *We all feel better in the dark* (2000); 5 – António Sena, *Sem título* (1950); 6 – Fernando Lemos, *Teatro de atelier* (1965)





Núcleo *O Acontecimento*





APÊNDICE G

Tabela com a localização de diversas obras em exposição

A tabela só refere as obras que foram expostas nas três exposições estudadas, em núcleos diferentes, excluindo as salas dedicadas aos artistas (Amadeo de Souza-Cardoso, Joaquim Rodrigo, Helena Almeida).

Artista	Obra	Núcleo	Exposição
Alberto Carneiro	<i>Uma linha para os teus sentimentos estéticos</i> (1970-71)	<i>Arte, Objecto de uma proposição</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Linguagem e Alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		(à entrada)	<i>Outras Ficções</i>
António Pedro	<i>Aparelho Metafísico de Meditação</i> (1935)	<i>Arte, Objecto de uma proposição</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Linguagem e Alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Reversibilidade</i>	<i>Outras ficções</i>
Fernando Lanhas	<i>Seixos Pintados: P 1 – 49</i> (1949), <i>P 3 – 49</i> (1949), <i>P 13 – 66</i> (1966)	<i>A natureza da cultura</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Forma e Ideia</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Reversibilidade</i>	<i>Outras ficções</i>
Joaquim Rodrigo	<i>Lisboa – Oropeza</i> (1969)	<i>Uma imagem-tempo</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Linguagem e Alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Acontecimento</i>	<i>Outras ficções</i>
Jorge Pinheiro	<i>Sem Título</i> (1969)	<i>Redução</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Forma e Ideia</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Reversibilidade</i>	<i>Outras ficções</i>
Jorge Vieira	<i>Monumento ao prisioneiro político</i> (1953)	<i>Pulsão e Sonho</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Redução</i>	<i>Diferença e conflito</i>
		<i>O Lugar</i>	<i>Outras ficções</i>
Júlia Ventura	<i>Geometrical reconstructions and figure with roses</i> (1987)	<i>A imagem heterotópica</i>	<i>Diferença e conflito</i>
		<i>Linguagem e alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Reversibilidade</i>	<i>Outras ficções</i>
Lourdes Castro	<i>Sombra deitada</i> (1970)	<i>A imagem heterotópica</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Linguagem e Alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Reversibilidade</i>	<i>Outras ficções</i>
Miguel Palma	<i>Mil contos dentro de um cofre</i> (1994)	<i>Arte, objecto de uma proposição</i>	<i>Diferença e Conflito</i>
		<i>Linguagem e Alegoria</i>	<i>Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004</i>
		<i>Rebaixamento</i>	<i>Outras ficções</i>

APÊNDICE H

Aparelho Metafísico de Meditação, Seixos Pintados e Ouve-me: localização das obras nos núcleos

Gráfico 1



Gráfico 2

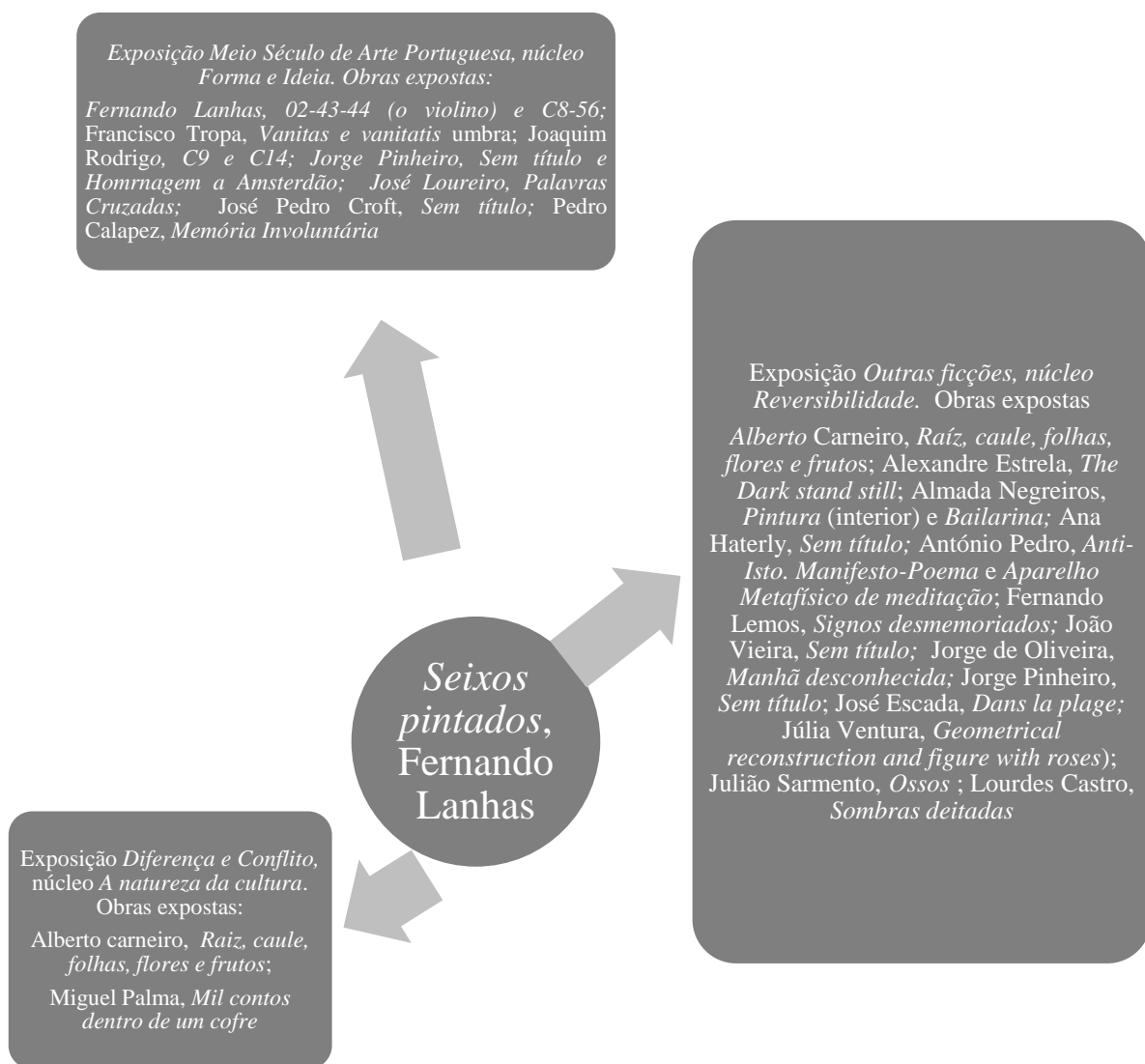
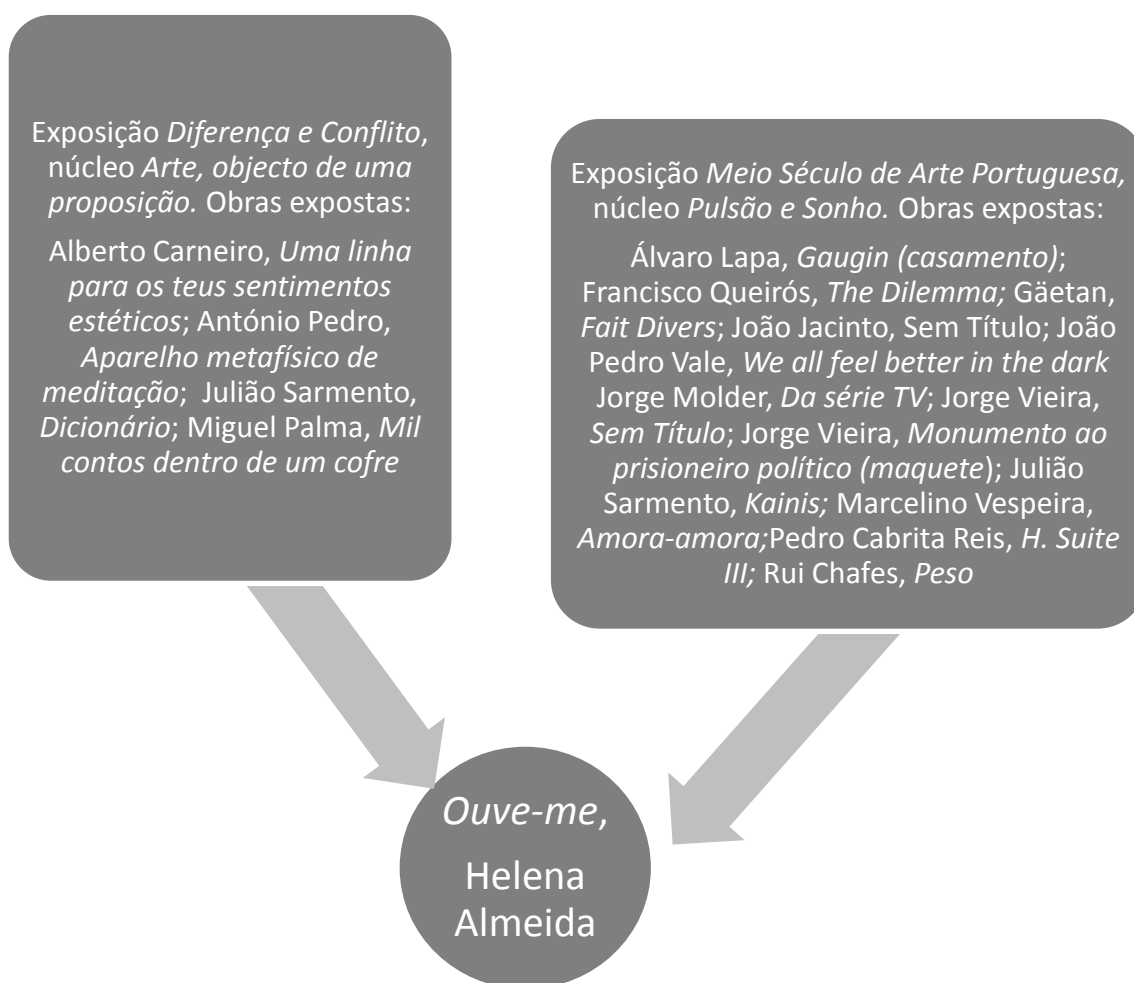


Gráfico 3



APÊNDICE I

Relatórios das observações de visitantes realizadas nos dias 25 de Janeiro,

Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

Exposição: *Outras Ficções*

Observação nº 1

Dia: 25-1-2009 (Domingo)

Visitantes: dois visitantes, um homem e uma mulher.

Faixa etária: 30-40 anos

Tempo a ver a exposição: 22 minutos

Tempo de permanência no Museu: 40 minutos

Leitura de textos: Leitura de todos os textos e de muitas das tabelas.

Percurso: Definido, passam por todas as obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro

Obras fotografadas: Nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro, *Self-Portrait in Red* de Paula Rego, *H Suite 3* de Pedro Cabrita Reis, *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão.

Obras em que voltaram a parar: Nenhuma

Observações: Viram a exposição toda em conjunto, nunca se separando e comentando um pouco todas as obras. Saíram satisfeitos com a visita da qual parecem ter retirado verdadeiro prazer.

10h43 – Entram. Lêem texto inicial da exposição e obra de Alberto Carneiro, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos*.

11h01 – Dão entrada em *Reversibilidade*. Lêem texto de parede.

11h03 – Param junto à obra de Jorge Oliveira.

11h04 – Contornam obra de Alberto Carneiro e deslocam-se para a parede contrária para lerem tabela de Júlia Ventura.

11h06 – Na parede oposta, seguem pelas obras de Almada, Jorge Pinheiro, José Escada e Alexandre Estrela.

11h07 – Voltam atrás, a meio da sala, no lado oposto para verem *Aparelho metafísico de meditação* de António Pedro.

11h08 – Vêem *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro. Comentam e ficam algum tempo.

11h10 – Entram em *Rebaixamento* e lêem o texto do núcleo.

11h11 – Observam obra de Paula Rego e comentam. Lêem a tabela. Seguem para a fotografia de João Tabarra.

11h12 – Observam *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos e passam directamente para a leitura do texto referente ao núcleo *O acontecimento*. Seguem pela mesma parede. Observam *Cadavre Exquis* de António Pedro, *Expectante* de Jorge Oliveira e *A linguagem* de Alexandre O’Neil. Lêem sempre as tabelas das obras e mantêm-se algum tempo em frente às obras.

11h15 – Obra de Julião Sarmento

11h16 – *H Suite 3* de Pedro Cabrita Reis. Lêem a tabela e comentam.

11h17 – Observam obra de João Cristino da Silva.

11h18 – Helena Almeida

11h19 – *Casamento. Homenagem a Gauguin* de Álvaro Lapa.

11h20 – Ficam a ver a obra *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão. Homem comenta que a máquina de projecção faz muito barulho.

11h23 – Saem. Homem diz: “Isto está muito giro, aqui este museu”

Observação nº 2

Dia: 25-1-2009 (Domingo)

Visitantes: Visitante de sexo feminino, sozinha

Faixa etária: 21-30 anos

Tempo a ver a exposição: 30 minutos

Tempo de permanência no Museu: 34 minutos

Leitura de textos: Todos e também das tabelas

Percurso: Definido, passa por todas as obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: “Como desviar o eixo da terra” de Pedro Paiva e João Maria Gusmão.

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: não se aplica

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

Observações: Visitante que tira apontamentos de textos e tabelas como se estivesse a preparar um trabalho escolar. Vê com atenção a maioria das obras, só no fim do percurso não observa com tanto tempo algumas delas.

11h31 – Entra. Lê texto de apresentação da exposição.

11h32 – Lê tabela sobre a obra de Alberto Carneiro, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* e observa a obra.

11h34 – Espreita para o vídeo de Isaac Julien, mas não se detém.

11h 35 – Entra em *Reversibilidade*. Lê o texto e tira notas.

11h37 – Fernando Lanhas e Júlia Ventura

11h38 – Observa obra de Lourdes Castro e tira notas da tabela.

11h39 – Contorna obra de Alberto Carneiro, *Raiz, caule, folhas, flores e frutos* e tira notas da tabela.

11h41 – Jorge Oliveira

11h43 – Observa obras de Almada Negreiros. Aponta nomes.

11h44 – Dirige-se ao lado contrário da sala. Vê *Anti-Isto. Manifesto-Poema*, de António Pedro, lendo com atenção. Tira apontamentos.

11h45 - Segue pela mesma parede e fica a ver obra de Ana Haterly.

11h46 - Quando se encontra junto à obra de João Vieira, entra um grupo de crianças e pais acompanhadas da monitora de Serviço Educativo. Embora o grupo se concentre junto às obras de Almada Negreiros, isso provoca um momento de distração. A visitante não se desloca, mas fica a observar o grupo durante uns segundos.

11h47 – Detém-se frente à obra de Alexandre Estrela.

11h48 – Entra no núcleo *Reversibilidade* e lê o texto em inglês. Segue directamente para a obra de Paula Rego, da qual tira apontamentos da tabela, ignorando a de Miguel Palma.

11h49 – Observa obra de João Tabarra. Só a seguir se aproxima da tabela desta obra.

11h50 – Observa *We all fell better in the dark* de João Pedro Vale.

11h51 – Lê o texto do núcleo *O Acontecimento* e tira notas. Dirige à parede contrária para ver o filme de Pedro Paiva e João Maria Gusmão, o qual fica a observar durante 7 minutos (o filme dura 2).

11h59 – Encontra-se em frente à obra de Alexandre O’Neil, *A linguagem*. Passa à obra de Joaquim Rodrigo que observa atentamente afastando-se a aproximando-se sucessivamente.

12h – Tira notas junto à obra de Julião Sarmiento.

12h02 – Lê tabela da obra de Pedro Cabrita Reis e passa por ela rapidamente. Espreita por trás da divisória e o vigilante de sala diz-lhe que não há nada ali. Observa obra de Cristino da Silva.

12h03 – Observa obra de Helena Almeida e tira apontamentos. Passa rapidamente a obra de Álvaro Lapa.

12h05 – Sai da exposição

Observação nº 3

Dia: 25-1-2009 (Domingo)

Visitantes: 2, um de sexo masculino e outro feminino.

Faixa etária: 21-30 anos

Tempo a ver a exposição: 18 minutos

Tempo de permanência no Museu: 33 minutos

Leitura de textos: parcial, apenas os títulos dos núcleos.

Percurso: Pouco definido. Não andam sempre juntos.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Anti-Isto. Manifesto-Poema*, de António Pedro; *Self-Portrait in Red* de Paula Rego, *Como desviar o eixo da terra* de Paiva e Gusmão.

Obras fotografadas: *Bailarina* de Almada Negreiros

Obras que comentaram em conjunto: *Lisboa-Oropeza* de Joaquim Rodrigo e *Two friends* de Julião Sarmiento.

Obras em que voltaram a parar: Júlia Ventura

12h07 – Entram na bilheteira. Tiram exemplares da Agenda Cultural de Lisboa

12h10 – Lêem o texto de parede inicial da exposição e passam rapidamente a obra de Alberto Carneiro.

12h22 – Entram no núcleo *Reversibilidade*. Dirigem-se à obra de Júlia Ventura

12h23 – Rapariga lê tabela acerca da obra de Carneiro e contorna a escultura.

12h24 – Observa *Sombras Deitadas* de Lourdes Castro.

12h25 – Lê tabelas e vê obras de Almada. Tira fotografia a *Bailarina*. Segue pela mesma parede até à obra de Alexandre Estrela.

12h28 – Já com o rapaz, observa atentamente *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro. Apesar de estarem juntos, o rapaz consulta a Agenda Cultural enquanto a rapariga presta atenção às obras. Comentam algo da referida Agenda.

12h29 – Entram no núcleo *Rebaixamento*. Não lêem texto. Ela observa rapidamente a obra de Miguel Palma.

12h30 – Encontram-se junto à obra de Paula Rego, na qual demoram algum tempo. Passam rapidamente as outras obras do núcleo deslocando-se em zigue-zague.

12h33 – Observam filme de Paiva e Gusmão, durante aproximadamente 2 minutos. Ele segue primeiro para a obra de António Pedro na parede oposta, só depois espreita o texto do núcleo, mas não lê completamente (talvez só o título).

12h35 – O casal encontra-se junto à obra de Joaquim Rodrigo e comenta-a, o mesmo acontecendo com a obra de Julião Sarmento.

12h36 – Passam rapidamente a obra de Pedro Cabrita Reis, depois de terem lido a tabela. Também observam obra de Cristino da Silva.

12h38 – Passam obra de Helena Almeida e Álvaro Lapa.

12h40 – Saem do espaço expositivo, mas antes voltam a observar durante uns instantes a obra de Júlia Ventura.

Observação nº4

Dia: 25-1-2009 (Domingo)

Visitantes: 2, um homem e uma criança

Faixa etária: Homem 41-50 anos, criança: -10 anos

Tempo a ver a exposição: 18 minutos

Tempo de permanência no Museu: 42 minutos

Leitura de textos. Inexistente

Percurso: muito errático devido à presença da criança, a que o pai dá bastante liberdade, chamando-a apenas para a observação de algumas obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: Júlia Ventura, João Tabarra, Paiva e Gusmão, Helena Almeida

Obras fotografadas: (não se aplica)

Obras que comentaram em conjunto: João Tabarra, Paiva e Gusmão, Helena Almeida

Obras em que voltaram a parar: Paiva e Gusmão

Observações: Viram a obra de Isaac Julien mas passaram também algum tempo a observar o atelier de família.

12h40 – Entram no espaço expositivo. Não lêem texto de parede e passam rapidamente obra de Alberto Carneiro. Criança segue sempre um pouco à frente.

12h54 – Entram no núcleo *Reversibilidade*. Criança dá uma volta rápida à sala, enquanto o pai observa atenciosamente a obra de Júlia Ventura.

12h56 – Pai dirige-se ao canto totalmente oposto da sala onde filha observa a obra de Escada.

12h58 – Dirigem-se ambos à obra de Júlia Ventura. Criança observa atentamente as figuras do papel de parede enquanto o pai lê a tabela da obra. Seguem para *Aparelho metafísico de meditação*, de António Pedro.

13h - Observam obra de Alexandre Estrela e seguem pela mesma parede, dirigindo-se de novo à entrada do núcleo (num movimento contrário à maioria dos visitantes).

13h01 – Contornam obra de Carneiro, *Raiz, caule, folhas, frutos*.

13h02 – Entram no núcleo *Rebaixamento*. Pai observa obra de Paula Rego enquanto a filha se dirige à obra de Tabarra, chama o pai e comenta a figura do homem a beber água.

13h05 – Comentam obra de Paiva e Gusmão

13h07 – Pai explica à filha como funciona máquina de projecção de 16mm.

13h08 – Pai observa obra de Helena Almeida. Vai chamar a filha, que se encontra na parede contrária junto à obra de Julião Sarmento. Juntos deslocam-se de novo para a obra de Helena Almeida que o adulto explica à criança.

13h09 – Pai segue pelo percurso observando as obras de Cristino da Silva, Pedro Cabrita Reis, Julião Sarmento, Joaquim Rodrigo e restantes obras da mesma parede, num movimento contínuo e contrário ao da maioria dos visitantes.

13h11 – Criança observa de novo obra de Paiva e Gusmão.

13h12 – Saem da exposição.

Observação nº5

Dia: 25-1-2009 (Domingo)

Visitantes: 1, homem

Faixa etária: 31-40 anos

Tempo a ver a exposição: 21 minutos

Tempo de permanência no Museu: 34 minutos

Leitura de textos: sim

Percurso: em zigue-zague

Obras nas quais demorou mais tempo: *Manhã desconhecida* de Jorge Oliveira, *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro, *A linguagem* de Alexandre O’Neil, *Pintura Habitada* de Helena Almeida

Obras fotografadas: (não se aplica)

Obras que comentaram em conjunto: (não se aplica)

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

13h 14 – Lê texto da entrada da exposição

13h15 – Pára em frente à tabela da obra de Alberto Carneiro, mas não lê o texto, passando logo à observação da frase escrita na parede.

13h16- Sobe as escadas

13h27 – Dá entrada no núcleo *Reversibilidade*. Observa a obra de Júlia Ventura, contorna plinto com as obras de Fernando Lanhas.

13h28 – No lado contrário da sala, lê o texto de parede.

13h30 – Lê tabela da obra de Oliveira. Observa a obra afastando-se e aproximando-se sucessivamente. Lê tabela da obra de Alberto Carneiro e contorna-a.

13h31 – Lê tabela da obra de Júlia Ventura, que já tinha observado antes.

13h32 – Detém-se um pouco em *Anti-Isto. Manifesto-Poema* e *Aparelho metafísico de Meditação*, ambas de António Pedro. Vê restantes obras na parede contígua.

13h34 – Desloca-se para o lado contrário da sala, recuando até ao meio. Observa obras de Almada Negreiros, afastando-se e aproximando-se. Segue até ao fim dessa parede.

13h35 – Entra no núcleo *Rebaixamento* e aproxima-se da obra de Miguel Palma

13h36 – Lê texto em inglês.

13h37 – Observa obra de Paula Rego e lê a respectiva tabela. Dirige à tabela da obra de João Tabarra e só depois observa a obra.

13h38 – Na parede contrária observa obras de António Sena e Fernando Lemos.

13h39 – Lê a tabela de Paiva e Gusmão e observa obra.

13h40 – Lê o texto do núcleo *Acontecimento*.

13h42 – Observa com atenção a obra de Alexandre O’Neil, *A linguagem*, da qual se aproxima para ver os detalhes. Passa pelas obras de Joaquim Rodrigo e Julião Sarmento.

13h44 – Lê a tabela da obra de Pedro Cabrita Reis e observa a obra.

13h45 – Observa a obra de Cristino da Silva

13h46 – Detém-se durante algum tempo na obra de Helena Almeida.

13h48 – Sai da exposição.

Observação nº6

Dia: 1-2-2009 (Domingo)

Visitantes: 2, um homem, uma mulher

Faixa etária: 61-70 anos

Tempo a ver a exposição: 12 minutos

Tempo de permanência no Museu: 17 minutos

Leitura de textos. Inexistente, apenas título do núcleo *Rebaixamento*.

Percurso: rápido, em zigue-zague nas duas primeiras salas e junto à parede na última.

Obras nas quais demoraram mais tempo: nenhuma

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: nenhuma

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

Observações: Embora entrem juntos no museu, a mulher vê a exposição muito rapidamente, deixando o homem sozinho desde o início. Visitante é rápido e parece interessado nalguns aspectos técnicos.

11h05 – Entra junto ao texto de *Outras Ficções*, que não lêem. Sobem as escadas sem dar pela presença da obra de Alberto Carneiro.

11h12 – Entrada no núcleo *Reversibilidade*. Contorna plinto com obras de Lanhas, olha para a obra de Júlia Ventura sem se aproximar. Desloca-se ao lado contrário da sala, onde observa com atenção a obra de Jorge Oliveira, mas não lê o texto de parede. Contorna a obra de Alberto Carneiro e lê a tabela. A mulher percorre a sala depressa e desaparece nos outros núcleos.

11h14 – De novo no outro lado, observa *Sombras Deitadas* de Lourdes Castro e percorre a parede até ao fim, observando as obras de passagem.

11h15 – Desloca-se de novo ao meio da sala, na parede contrária. Observa com atenção as obras de Almada Negreiros. Segue pela mesma parede e olha de lado a obra de Jorge Pinheiro, talvez tentando perceber o material ou como está pendurada.

11h16 – Começa por entrar para o núcleo *Acontecimento*. Olha com atenção para uma caixa negra onde parece estar material eléctrico. Vê que está enganado no percurso, dá a volta à divisória e entra no núcleo *Rebaixamento*. Detém-se um pouco a olhar o texto em inglês, mas não tempo suficiente para o ler por completo. Vê com alguma atenção a obra de Paula Rego.

11h18 – Olha o lado da obra de João Tabarra e vai directamente ler a etiqueta, contornando a frente sem lhe prestar muita atenção. Lê o bordado na obra de João Pedro Vale. Desloca-se ao lado contrário da parede passa pelas obras de António Sena e Fernando Lemos.

11h19 – Observa obra de Paiva e Gusmão e continua pela mesma parede.

11h20 – Encontra-se em frente à obra de Cristino da Silva, passa em frente de *H Suite 3* de Pedro Cabrita Reis, mas só lê a tabela da obra.

11h21 – Lê a tabela da obra de Julião Sarmiento e passa um tempo em frente a ela

11h 22 – Lê a tabela da obra de Rodrigo, vê a obra rapidamente e continua pela mesma parede.

11h24- Sai da exposição sem nunca ter sido acompanhado pela mulher que saiu muito antes.

Observação nº7

Dia: 1-2-2009 (Domingo)

Visitantes: 2, um homem e uma mulher

Faixa etária: 21-30 anos

Tempo a ver a exposição: 28 minutos

Tempo de permanência no Museu: 47 minutos

Leitura de textos: Lêem todos os textos

Percurso: Quase sempre junto às paredes, em forma de “U”, nalgumas ocasiões, em zigue-zague. Ela segue quase sempre à frente com diferença de um ou dois minutos.

Obras nas quais demoraram mais tempo: Obras de António Pedro, Paiva e Gusmão, Julião Sarmiento e Helena Almeida

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: *Raiz, caule, folhas, flores e frutos* de Alberto Carneiro

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

12h03 – Dão entrada junto ao texto de *Outras Ficções*. Lêem texto de parede.

12h04 – Lêem tabela com texto da obra de Alberto Carneiro

12h06 – Sobem escadas.

13h24 – Dão entrada no núcleo *Rebaixamento*. Lêem texto de parede. Ele aproxima-se da obra de Júlia Ventura, no lado contrário da sala. Ela lê tabela da obra de Lanhas, mas não vai ver a obra.

12h26 – Ela lê a tabela da obra de Carneiro, chama-o e vêem juntos a obra, comentando-a.

12h27 – Vêem juntos a obra de Sarmiento, *Ossos*.

- 12h28 - Ela segue mais à frente, mas na mesma parede vê as obras de Almada.
- 12h29 – Enquanto ela já se encontra a ver a obra de Alexandre Estrela, ele está ainda em Almada. Ele desloca-se a meio da sala para ver a obra de Lourdes Castro, voltando depois ao fim da sala para ver Estrela.
- 12h31 – Ele vê *Signos Desmemoriados* de Fernando Lemos, enquanto ela já está junto a *Aparelho metafísico de meditação*.
- 12h32 – Ele vê obra de Ana Haterly e ela vê *Anti-Isto. Manifesto-Poema*.
- 13h33 – Ele vê *Anti-Isto. Manifesto-Poema*.
- 12h34 – Ela vê obras de Júlia Ventura
- 12h35 – Ele vê *Aparelho metafísico de meditação*. Ela entra no núcleo *Rebaixamento* e lê texto de parede.
- 12h36 – Ela lê tabela de Miguel Palma mas não presta atenção à obra, passando logo para a obra de Paula Rego.
- 12h37 – Ele entra em *Rebaixamento* e lê texto. Ela observa o que está escrito em *We all fell better in the dark* de João Pedro Vale.
- 12h39 – Ela vê obras de António Sena e Fernando Lemos.
- 13h40 – Enquanto ele observa *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos, ela lê tabela da obra de Paiva e Gusmão e afasta-se para ver.
- 12h41 – Observam juntos obra de Paiva e Gusmão.
- 12h42 – Ela lê texto de *O Acontecimento*.
- 12h43 – Ele lê texto de *O Acontecimento*.
- 12h44 – Ela observa obra de Joaquim Rodrigo e lê a tabela.
- 12h46 – Ela encontra-se a ler a tabela da obra de Pedro Cabrita Reis, ele observa *A linguagem* de Alexandre O’Neil.
- 12h47 – Ela observa obra de Julião Sarmento (onde permanece cerca de 2 minutos) e ela vê a obra de Cabrita Reis.
- 12h48 – Ela encontra-se junto da obra de Helena Almeida.
- 12h49 – Ela afasta-se para ver ao longe obra de Helena Almeida.
- 12h50 – Ele encontra-se a observar a obra de Álvaro Lapa.
- 12h52 – Saem juntos.

Observação nº8

Dia: 1-2-2009 (Domingo)

Visitantes: 3 – dois rapazes e uma rapariga

Faixa etária: 30-40 anos

Tempo a ver a exposição: 19 minutos

Tempo de permanência no Museu: 32 minutos

Leitura de textos: parcial e apenas da parte de um dos elementos

Percurso: em zigue-zague e pouco definido. Rapaz A e rapariga percorrem o museu mais lentamente, demonstrando mais experiência.

Obras nas quais demoraram mais tempo: Júlia Ventura, Paiva e Gusmão

Obras fotografadas: Júlia Ventura, Pedro Cabrita Reis

Obras que comentaram em conjunto:

Obras em que voltaram a parar: Júlia Ventura

Observações: grupo com uma postura descontraída, embora lhes interesse as obras, não perdem muito tempo em cada uma delas e quase não lêem textos de sala ou tabelas.

13h01 – Entram na área expositiva, olham texto de *Outras ficções* apenas o tempo suficiente para lerem o título.

13h12 – Dão entrada no núcleo *Reversibilidade*. Tiram fotos uns aos outros junto às obras de Júlia Ventura.

13h 14 – Na parede contrária, lêem tabela de Lanhas e voltam a olhar para a obra de Júlia Ventura, como se essa fosse a tabela da obra. O grupo divide-se.

13h16 – Ela encontra-se a observar a obra de Jorge Pinheiro. O rapaz A, que ficou para trás, tira-lhe ao longe uma fotografia de perfil.

13h17 – O rapaz A e a rapariga vêm juntos *Aparelho metafísico de meditação*.

13h18 – Rapaz B junta-se-lhes e comentam a obra.

13h20 – Entram no núcleo *Rebaixamento* mas não lêem o texto. Voltam uns passos atrás e comentam estrutura de vidro que funciona como divisória. Seguem para a obra de Paula Rego.

13h21- Enquanto o rapaz B lê a tabela da obra de João Pedro Vale, a rapariga lê o texto bordado no trampolim. Seguem para ver as obras da parede contrária (António Sena e Fernando Lemos).

13h23 – Rapaz A lê o texto do núcleo *O Acontecimento*.

13h24 – O rapaz A e a rapariga, observam a obra de Paiva e Gusmão, enquanto o Rapaz B já se encontra junto à obra de O’Neil.

13h25 – Ela observa obra de Helena Almeida e depois de Cristino da Silva.

13h27 – Rapaz A lê a tabela da obra de Pedro Cabrita Reis. Afasta-se para tirar fotografia

13h29 – Tira nova fotografia à obra do fundo da sala.

13h31 – Fazendo o percurso de volta concentram-se a olhar a tabela de Júlia Ventura e depois saem.

13h33- Nos passadiços do museu, à saída, tiram fotografias.

Observação nº 9

Dia: 24-2-2009

Visitantes: 2, um homem e uma mulher

Faixa etária: 41-50

Tempo a ver a exposição: 15 minutos

Tempo de permanência no Museu: (não se aplica, uma vez que a exposição ocupa agora o museu por inteiro)

Leitura de textos: Apenas do núcleo *Reversibilidade* e esporadicamente algumas tabelas

Percurso: Errante e pouco definido, embora de modo geral siga a exposição. Há obras que não são vistas

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Marquise* de Ângela Ferreira e *Memory Piece* de Julião Sarmento

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: *Marquise* de Ângela Ferreira

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

Observações: Embora no início vejam a exposição em conjunto, logo se separam. Nota-se uma postura mais atenta e calma no início e mais apressada no fim. Preferência clara por algumas obras enquanto outras nem são vistas.

10h39 – Entram na exposição. Lêem texto de parede, mas não na totalidade. Não param na obra de Alberto Carneiro.

10h42 – Entram no núcleo *O Lugar*, não lendo texto de parede. Param em frente à obra de Alfredo de Andrade. Pela janela ficam a olhar a vista sobre o jardim das esculturas.

10h43 - Deslocam-se para a obra *Marquise* de Ângela Ferreira. Olham as fotografias e comentam a obra em francês.

10h44 – Observam, por ordem, obras de Carlos Botelho, Mário Eloy, Pires Vieira e Joaquim Rodrigo.

10h47 – Entram no núcleo Reversibilidade. Lêem texto de parede.

10h49 – Ela desloca-se ao lado oposto para ver as peças de Lanhas, enquanto ele observa obra de Jorge Oliveira. Ele percorre o resto da sala rapidamente e sai para o seguinte núcleo.

10h50 – Observa *Sombras Deitadas* de Lourdes Castro e olha de longe *Ossos* de Julião Sarmento, aproximando-se de seguida para ver tabela.

10h51 – Continua pela mesma parede, seguindo pelas peças de Almada, Pinheiro, Escada e Estrela.

10h52 – Volta para trás, para ver as obras da parede oposta: Ana Haterly e António Pedro. Fica um pouco mais tempo na obra de João Vieira. Entra rapidamente no núcleo Rebaixamento, onde se junta ao homem. Vê obra de Tabarra (que está em frente à entrada) e depois de Paula Rego.

10h54 – Obras de António Sena e Fernando Lemos. Passa directamente à obra de Paiva e Gusmão, já no núcleo *O Acontecimento*. Não lê texto e passa à obra de Jorge Oliveira.

10h55 – Encontra-se em frente à obra de Joaquim Rodrigo. Fica durante algum tempo a observar as obras de Julião Sarmento.

10h56 – Passa logo à obra de João Cristino da Silva, sem reparar em Cabrita Reis. Entra na sala seguinte para ver a obra de Augusto Alves da Silva.

10h57 – Vê a obra de Helena Almeida. Sai rapidamente da exposição.

Observação nº 10

Dia: 24-2-2009

Visitantes: 2, um homem e uma mulher

Faixa etária: 51-60

Tempo a ver a exposição: 24 minutos

Leitura de textos: Alguns e parcialmente, leitura esporádica de algumas tabelas.

Percurso: Maioritariamente em zigue-zague. Não vêem todas as obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Memory piece* de Julião Sarmento e *We all fell better in the dark* de João Pedro Vale

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: nenhuma

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

Observações: Embora sejam um casal, viram a exposição com um ritmo diferente, primeiro ela, mais rápido, depois ele.

11h51 – Entram na exposição e param frente ao texto de parede, mas não o suficiente tempo para lerem todo. Passam pela obra de Alberto Carneiro.

11h52 – Entram em *O lugar*. Contornam obra de Croft e lêem tabela.

11h53 – *Monumento ao prisioneiro político* de Jorge Vieira.

11h54 – *Marquise* de Ângela Ferreira, vêem fotografias. Obras de Carlos Botelho e Mário Eloy.

11h56 – Saem da sala pelo lado contrário onde entraram. Sentam-se no banco e ficam a ver mapa de Lisboa.

12h – Entram no núcleo *Reversibilidade*. Lêem o texto.

12h01 – Jorge Oliveira. Deslocam-se ao lado contrário da sala para verem Júlia Ventura.

12h03 – *Sombras deitadas* de Lourdes Castro

12h04 – *Ossos* de Julião Sarmento. Continuam pela parede contígua, lêem tabelas de Almada, Pinheiro e Escada.

12h05 – No lado contrário da sala observam *Aparelho Metafísico de Meditação* de António Pedro. Vêem também obras de Ana Haterly, João Vieira e Fernando Lemos.

12h06 – De novo no lado contrário da sala, vê obra de Alexandre Estrela

12h07 – Entra no núcleo *Rebaixamento* e lê o texto o inglês. Enquanto o homem já se encontra um núcleo mais à frente, ela vê a obra de Paula Rego, depois de João Tabarra (da qual lê a tabela). Vê obra de António Sena e lê tabela. Fica algum tempo em *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos.

12h08 – Vê vídeo de Paiva e Gusmão

12h09 – Na parede oposta vê Jorge Oliveira, não leu texto de núcleo. Pára em frente à obra de Sarmiento, onde fica algum tempo.

12h11 – Espreita por trás da parede onde está Cabrita Reis, para ver se é alguma entrada. Vai directamente para a obra de Helena Almeida

12h12 – Entra na sala para ver obra de Augusto Alves da Silva.

12h15 – Quando sai, fica ainda um tempo a ver *We all feel better in the dark*, de João Pedro Vale.

Observação nº 11

Dia: 24-2-2009

Visitantes: 2, um homem e uma mulher

Faixa etária: 21-30

Tempo a ver a exposição: 21 minutos

Leitura de textos: Todos os textos e grande parte das tabelas.

Percurso: Definido, param em todas as obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão, *Memory piece* de Julião Sarmiento.

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: nenhuma

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

12h19 – Entram na exposição. Lêem texto de entrada

12h20 – Lêem *Linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro.

12h21 – Lêem texto do núcleo *O lugar*. Entram pela segunda entrada.

12h22 – *Bailarico no Bairro* de Mário Eloy e *Lisboa e o Tejo: Domingo* de Carlos Botelho

12h24 – Dão a volta à obra *Marquise* de Ângela Ferreira e vão ler a tabela da obra de Lourdes Castro.

12h25 – *Uma manhã em Creys* de Alfredo de Andrade.

12h27 – Obra de Pires Vieira. Saem pelo mesmo local.

12h28 – Lêem texto do núcleo *Reversibilidade*.

12h30 – Obra de Fernando Lanhas (seixos pintados) e deslocam-se ao outro lado da sala para lerem tabela. Vêem obra de Jorge Oliveira.

12h32 – Obra de Alberto Carneiro, *Raiz, Caule, Flores, Folhas, Frutos*.

12h33 – *Ossos* de Julião Sarmento. A meio da sala, *Sombras deitadas* de Lourdes Castro

12h34 – Obras de Almada e restantes da mesma parede.

12h35 – Ana Haterly e *Aparelho metafísico de meditação*, na parede oposta

12h36 – João Vieira

12h37 – Lêem texto do núcleo *Rebaixamento*. Contornam cofre de Miguel Palma.

12h38 – Paula Rego e João Tabarra.

12h40 – *We all feel better in the dark* de João Pedro Vale

12h41 – António Sena e Fernando Lemos na parede contrária.

12h42 – Vídeo de Paiva e Gusmão. No fim lêem etiqueta (ficam 2 minutos)

12h44 – Lêem texto do núcleo *O Acontecimento*.

12h45 – *Lisboa-Oropeza* de Joaquim Rodrigo.

12h46 – Julião Sarmento, ficam algum tempo.

12h47 – Cabrita Reis e Cristino da Silva

12h48 – Entram para ver obra de Augusto Alves da Silva.

12h49 - Como saem do outro lado, não vêem obras de Helena Almeida nem Álvaro Lapa.

Observação nº 12

Dia: 8-3-2009

Visitantes: dois, um homem e uma mulher

Faixa etária: 21-30

Tempo a ver a exposição: 36 minutos

Leitura de textos: Ela lê os textos dos núcleos, ele não. Lêem algumas das tabelas.

Percurso: definido, normalmente em linha junto à parede

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Bailarico no bairro* de Mário Eloy, *Manhã desconhecida* de Jorge de Oliveira, *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro, *Memory Piece* de Julião Sarmento, Augusto Alves da Silva.

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: *Sem título* de José Pedro Croft, *Aparelho metafísico de meditação* de António Pedro e *Memory piece* de Julião Sarmento.

Obras em que voltaram a parar: nenhuma

Observações: Mostram-se interessados na arquitectura do museu, da qual ela demonstra conhecer a história. Vêem todas as obras, mas ela com mais atenção, segue sempre mais atrás.

10h05 – Entram e lêem texto de apresentação da exposição.

10h06 – Olham a obra de Alberto Carneiro, comentam e dizem que é uma instalação. Lêem texto sobre a obra.

10h09 – Encontram-se junto à sala dos fornos e olham a parede de fornos, ela explica-lhe que ali era uma fábrica de bolachas e biscoitos. Entram pelo fundo do corredor.

10h11 – Param em frente às obras de Vespeira e Lanhas. Lêem tabela da obra de Croft e questionam-se se aquela mesa é a obra. Riem-se.

10h12 – Contornam *Monumento ao prisioneiro político (maquete)* de Jorge Vieira. Olha tabelas de Lourdes Castro, sem contudo se afastarem para a ver. Vêem fotografias de Ângela Ferreira.

10h14 – Contemplam *Bailarico no bairro* de Mário Eloy durante algum tempo.

10h15 – Vêem obra de Pires Vieira e depois de Joaquim Rodrigo.

10h16 – Dão entrada no núcleo *Reversibilidade*. Lêem o texto. Ele contorna o plinto com os seixos de Fernando Lanhas e segue até *Sombras Deitadas* de Lourdes Castro. De seguida contorna obra de Alberto Carneiro, *Raiz, caule, folhas, flores e frutos*.

10h18 – Juntam-se a ver os seixos pintados de Lanhas. Deslocam-se para a obra de Jorge Oliveira e ficam algum tempo a observá-la, afastando-se e aproximando-se sucessivamente.

10h20 – Lêem tabela de Alberto Carneiro. Param para ver *Ossos* de Julião Sarmiento.

10h21 – Comentam as obras de Almada Negreiros.

10h22 – Param em Alexandre Estrela e deslocam-se ao lado contrário da sala.

10h23 – Comentam obra de Ana Haterly.

10h24 – Em *Aparelho metafísico de meditação* comentam e tentam perceber como funciona. Depois ficam a ler *Anti-isto. Manifesto-Poema* de António Pedro.

10h26 – Enquanto ele entra no núcleo *Rebaixamento*, ela ainda fica na obra de António Pedro.

10h27 – Depois de contornar cofre de Miguel Palma, ela lê texto de *Rebaixamento*.

10h29 – Ela observa *Self-portrait in red* de Paula Rego. Ele já viu o núcleo todo.

10h30 – Ela está a ver obra de João Tabarra.

10h31 – Ela está em *Teatro de Atelier*, de Fernando Lemos e ele vê o vídeo *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão.

10h33 – Ela lê texto de *O Acontecimento*. Vai ver obra de Paiva e Gusmão

10h34 – Enquanto ele vê obra de Julião Sarmiento, já ao fim da sala, ela vê Helena Almeida.

10h35 – Juntam-se os dois ao pé da obra de Julião Sarmiento, *Memory Piece* e comentam.

10h36 – Ele passa directamente para a obra de Helena Almeida.

10h37 – Ela continuou a ver obra de Sarmiento. Juntam-se aí de novo e comentam.

10h38 – Ele observa obra de Cristino da Silva, ela afasta-se para ver obra de Sarmiento ao longe.

10h39 – Entram para a sala da obra de Augusto Alves da Silva.

10h41 – Saem.

Observação nº 13

Dia: 8-3-2009

Visitantes: duas mulheres

Faixa etária: 31-40

Tempo a ver a exposição: 16 minutos

Leitura de textos: parcial. Leitura de tabelas parcial.

Percurso: em zigue-zague, mas não param em todas as obras

Observações: Atitude descontraída. Lêem textos, mas não param o tempo suficiente para os lerem na totalidade. Escolhem as obras que querem ver.

10h43 – Entram na exposição. Lêem parcialmente texto de apresentação. Passam obra de Alberto Carneiro.

10h44 – Entram na sala *O Lugar*. Param junto a *Sem título* de José Pedro Croft.

10h45 – Dão uma volta rápida à sala e saem.

10h46 – Lêem texto do núcleo *Reversibilidade*.

10h47 – Dão a volta à obra de Alberto Carneiro, *Raiz, caule, folhas, flores e frutos*.

10h48 – Lêem tabela da obra de Carneiro e comentam.

10h49 – A meio da sala observam *Aparelho metafísico de meditação* de António Pedro, deslocando-se depois para o fim da sala, observando a obra de Alexandre Estrela, *The dark stand still*.

10h50 – Já no núcleo *Rebaixamento* lêem texto. Observam *Self-portrait in red*, de Paula Rego e lêem tabela.

10h52 – Vêem obras de João Tabarra e *We all feel better in the dark*, de João Pedro Vale.

10h54 – Lêem texto do núcleo *O Acontecimento*.

10h55 – *Cadavre-exquis* de António Pedro.

10h56 – Comentam a obra de Julião Sarmento, *Memory Piece*.

10h57 – *H-Suite 3*, de Pedro Cabrita Reis. Lêem tabela da obra.

10h58 – Juntam-se na obra de Cristino da Silva. Entram para a sala onde está exposta a obra de Augusto Alves da Silva

10h59 – Saem.

Observação nº 14

Dia: 8-3-2009

Visitantes: 2 homens e uma mulher

Faixa etária: 21-30

Tempo a ver a exposição: 24 minutos

Leitura de textos: parcial e tabelas também parcial

Percurso: indefinido, só param nas obras que lhes interessam.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro, *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão.

Obras que comentaram em conjunto: *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos, *Memory Piece* de Julião Sarmento, *H Suite 3* de Pedro Cabrita Reis, *Título desconhecido (Marina)* de Cristino da Silva, Augusto Alves da Silva, *Mil contos dentro de um cofre* de Miguel Palma.

Observações: Atitude descontraída. Não param em todas as obras mas vêm com atenção e lêem algumas tabelas.

12h03 – Entram na exposição e param para ler texto de apresentação. Lêem o que está escrito na obra de Alberto Carneiro.

12h04 – Lêem parcialmente texto de *O Lugar*. Entram no núcleo.

12h05 – Param junto a *Monumento ao prisioneiro político (maquete)*.

12h06 – Observam fotos de Júlia Ventura.

12h07 – Param junto a *Bailarico* no bairro de Mário Eloy.

12h08 – Vêm obras de Pires Vieira e Joaquim Rodrigo.

12h09 – Sombras Deitadas de Lourdes Castro. Lêem tabela

12h10 – *Anti-isto. Manifesto-Poema* de António Pedro. Lêem com atenção a obra.

12h12 – Continuam pela mesma parede. Obras de Ana Haterly, João Vieira, Fernando Lemos.

12h13 – No lado contrário da sala observam obra de Escada e seguem pela mesma parede, até obras de Almada.

12h16 – Entram no núcleo *Rebaixamento* e param para ler o texto, mas apenas o tempo suficiente para lerem o título.

12h17 – Passam pelas obras de Paula Rego, João Tabarra e João Pedro Vale.

12h18 – Comentam *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos.

12h19 – Observam rapidamente a obra *Como desviar o eixo da terra* de Paiva e Gusmão, passando logo para o *Cadavre-exquis* de António Pedro

12h20 – Deslocam-se ao lado contrário da sala para verem obra de Helena Almeida, mas um dos elementos do grupo ainda se encontra a ver vídeos de Paiva e Gusmão.

12h21 – Dois deles comentam a obra de Julião Sarmento. O terceiro elemento junta-se-lhes.

12h22 – Observam obras de Pedro Cabrita Reis e Cristino da Silva, sempre comentando e lendo tabelas.

12h23 – Entram para a sala onde está a obra de Augusto Alves da Silva. Comentam se os slides se estão a aproximar ou a afastar.

12h26 – Saem da sala de Augusto Alves da Silva. Um dos elementos pára para ver as obras de Helena Almeida (*Pintura Habitada*) e António Sena (*Casamento. Homenagem a Gauguin*).

12h27 – Os três elementos comentam *Mil contos dentro de um cofre* de Miguel Palma

12h28 - Saem da exposição.

Observação nº 15

Dia: 8-3-2009

Visitantes: 2 homens

Faixa etária: um deles 51-60, outro 20-30

Tempo a ver a exposição: 37 minutos

Leitura de textos: Todos

Percurso: Bem definido, embora com zigue-zague acabam por ver todas as obras de uma forma ordenada.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro, *Memory Piece* de Julião Sarmento.

Obras que comentaram em conjunto: *Monumento ao prisioneiro político (maquete)* de Jorge Vieira, *Marquise* de Ângela Ferreira, Pires Vieira, *Manhã desconhecida* de Jorge de Oliveira, *Sombras deitadas* de Lourdes Castro, *Bailarino* de Almada Negreiros, *Self-portrait in red* de Paula Rego, *Sem título* de António Sena, *Memory Piece* de Julião Sarmento, *Pintura habitada* de Helena Almeida, Augusto Alves da Silva, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro.

Obras em que voltaram a parar: *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro.

Observações: Homem mais velho sempre muito interessado em ler os textos e comentá-los, por vezes apontando com o dedo determinadas frases. Tem uma atitude quase didáctica. Poder-se-ia dizer que se tratam do visitante modelo, lendo todos os textos com interesse e parando em todas as obras. Inclusive fazem da obra de Alberto Carneiro o início e o epílogo da exposição, tal como é “pedido” pelo comissário no texto referente à dita obra.

12h57 – Entram. Lêem texto de apresentação da exposição.

12h58 – Param para observar ficha técnica. Observam a obra *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro, lendo o que está escrito na referida linha.

12h59. Lêem tabela referente à obra (única da exposição que tem texto) e comentam.

13h00 – Sobem escadas. Lêem texto do núcleo *O Lugar*, também comentando.

13h02 – Vêem obras de Marcelino Vespeira (*Carne Vegetal*), Fernando Lanha (*Cais 44*) e contornam mesa de José Pedro Croft, sempre lendo as tabelas.

13h03 – Encontram-se junto a *Monumento ao prisioneiro político (maquete)* de Jorge Vieira, homem mais velho explica algo ao mais novo. Lêem tabela de Lourdes Castro, *La place em marche* e olham para cima afastando-se um pouco (obra está exposta pendurada junto ao tecto). Contornam *Marquise* de Ângela Ferreira.

13h04 – Lêem tabela da obra de Ângela Ferreira e comentam as fotografias.

13h05 – Estão junto a *Lisboa e o Tejo: Domingo* de Carlos Botelho e passam para *Bailarico no Bairro* de Mário Eloy

13h07 – Comentam obra de Pires Vieira.

13h08 – Vêem obra de Joaquim Rodrigo e saem.

13h09 – Lêem texto do núcleo *Reversibilidade* e comentam.

13h10 – Lêem tabela da obra de Fernando Lanhas e deslocam-se para o plinto a meio da sala para poderem ver os seixos pintados.

13h11 – Observam *Manhã desconhecida* de Jorge de Oliveira, aproximando-se.

- 13h12 – Continuam ainda a ver obra de Jorge Oliveira, comentando.
- 13h13 – Lê a tabela de Lourdes Castro e comenta com homem mais novo que se encontra ainda junto à obra de Jorge de Oliveira.
- 13h15 – Juntam-se na obra *Bailarino* de Almada Negreiros, homem mais velho comenta e aponta as linhas da composição.
- 13h16 – Contornam a sala pelo fim e param junto a *Anti-Isto. Manifesto-Poema* de António Pedro.
- 13h17 – Homem mais velho vê obra de Alexandre Estrela, enquanto o outro continua a observar a obra de António Pedro.
- 13h18 – Homem mais velho lê texto de *Rebaixamento*, enquanto filho observa obras de José Escada e Alexandre Estrela.
- 13h19 – Os dois encontram-se a ler o texto de *Rebaixamento* que o homem mais velho explica, apontando algumas frases com o dedo.
- 13h20 – Ainda se encontram a comentar o texto.
- 13h22 – Vêm juntos a obra de Paula Rego e comentam.
- 13h23 – Vêm *We all feel better in the dark* de João Pedro Vale. No lado contrário da sala observam obra de António Sena e comentam.
- 13h24 – Comentam *Teatro de Atelier* de Fernando Lemos.
- 13h25 – Lêem texto de *O Acontecimento*.
- 13h26 – Homem mais velho desloca-se ao lado contrário da sala para ver obra de António Sena (*Casamento. Homenagem a Gauguin*). O filho segue pela mesma parede e vê *Cadavre-exquis* de António Pedro.
- 13h27 – Homem mais velho vê obra de Cristino da Silva, enquanto o mais novo está junto à obra de Julião Sarmento.
- 13h28 – Juntam-se a comentar a obra *Memory Piece* de Julião Sarmento.
- 13h29 – Comentam obra de Cristino da Silva (*Título desconhecido. (Marinha)*).
- 13h30 – Continuam junto à obra de Cristino da Silva. Deslocam-se para junto da obra de Helena Almeida, onde homem mais velho comenta: “Isto é ilusão mesmo”.
- 13h31 – Vêm obra de Álvaro Lapa. Homem mais novo entra para ver a obra de Augusto Alves da Silva, enquanto o mais velho vê a obra de Jorge Oliveira na parede contrária.
- 13h32 – Comentam tabela de Augusto Alves da Silva e saem.

13h33 – Depois de descerem as escadas, ainda param em *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* de Alberto Carneiro, comentando de novo.

13h34 - Saem

Observação nº 16

Dia: 8-3-2009

Visitantes: 1 homem e 1 mulher

Faixa etária: 41-50

Tempo a ver a exposição: 10 minutos

Leitura de textos: não

Percurso: Indefinido, só param nalgumas obras.

Obras nas quais demoraram mais tempo: *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão e *Memory Piece* de Julião Sarmento

Obras fotografadas: nenhuma

Obras que comentaram em conjunto: nenhuma

Obras em que voltaram a parar: *Como desviar o eixo da terra* de Pedro Paiva e João Maria Gusmão

Observações: Não lêem nada. Visitantes muito rápidos que, no entanto, mostram interesse em algumas obras.

14h08 – Entram. Não lêem texto de apresentação da exposição. Não param para ver obra de Alberto Carneiro. Sobem as escadas e entram no núcleo *O Lugar*, não lendo texto.

14h09 – Contornam mesa de José Pedro Croft. Detêm-se junto à janela que dá sobre o Jardim das Esculturas.

14h10 – Contornam sala e saem pelo lado contrário onde entraram.

14h11 – Entram no núcleo Reversibilidade e percorrem a sala rapidamente, observando com mais atenção apenas as obras de Almada Negreiros, José Escada e Alexandre Estrela (as três estão juntas).

14h12 – Entram no núcleo *Rebaixamento*. Olham para a obra de Paula Rego.

14h13 – Observam vídeo de Paiva e Gusmão, onde ficam durante mais tempo.

14h14 – Encontram-se frente à obra de *Julião Sarmento* onde ficam durante algum tempo.

14h15 – Ainda estão em Sarmento.

14h16 – Entram na sala de Augusto Alves da Silva

14h17 – Saem da sala e ainda observam obra de Cabrita Reis. Ainda olham vídeo de Paiva e Gusmão.

14h18 – Saem.

Apêndice K

Entrevista ao director do Museu do Chiado, Pedro Lapa

Esta entrevista foi realizada em Junho de 2009, nas instalações do Museu do Chiado.

Para começar esta entrevista e para perceber como começou a sua relação com o Museu do Chiado e com mundo da arte contemporânea, gostaria que me falasse do seu percurso, académico e profissional, até chegar á direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Eu licenci-me em Línguas e Literaturas Modernas, variante Estudos Portugueses e Franceses em 1986. Fui professor do ensino secundário durante 4 anos (não chegou bem a 4) e concorri a um lugar para Conservador que foi aberto para o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) em 1987. O facto de ter demorado muito tempo jogou a meu favor porque eu nessa altura estava a fazer o estágio para professor efectivo do secundário, tinha sido colocado em Vila Real de Santo António e não tinha nada que fazer a não ser estudar para esse exame. Estudei bastante, fiz o exame escrito e depois oral e fui aprovado. Claro que a minha relação com o mundo das artes plásticas não começou aí, como é óbvio: sou filho da artista, sobrinho de artista e a minha formação foi-me dada pelo meu pai. Desde pequeno visitei muitos museus, fui-me instruindo na História da Arte no Louvre, na National Gallery, Tate ou Pompidou - mais tarde - e portanto isso foi realmente a minha formação mais inicial. Fiz também Literatura e Artes plásticas, com o Rui Mário Gonçalves e sempre me interessei muito - para além daquilo que era transmitido pelo meu pai - pela arte contemporânea. Pelo que, uma amiga minha, quando viu que tinha aberto esse concurso no Diário da República, se lembrou de mim porque sabia que eu gostava bastante.

Vim parar aqui ao museu em 90 e entretanto tinha-se formado uma equipa que era coordenada pela professora Raquel Henriques da Silva. Comecei a trabalhar com essa equipa e a desenvolver investigação para uma reflexão das possibilidades da colecção do museu, uma vez que existia nessa época um projecto de renovação do MNAC. Portanto, trabalhei com a equipa e sobretudo bem orientado. Como tinha feito um percurso essencialmente auto-didacta, comecei a sentir falta de formação e a pensar tirar qualquer coisa na área, mas não existia (o curso de conservadores de museu tinha sido encerrado). Não havia nada, o tempo foi passando e entretanto o projecto de renovação do museu arrancou definitivamente, pelo que houve que começar a trabalhar mais intensamente para isso e com o meu conhecimento autodidacta fui desenvolvendo trabalho. Na altura, a professora Raquel Henriques da Silva foi escandalosamente afastada do museu por defender um problema que é hoje o maior e mais grave problema

que este museu tem – a falta de espaço. A professora Raquel viu logo que o museu nunca poderia desempenhar as suas funções mais elementares com o espaço que lhe era atribuído. Politicamente, não houve receptividade às diversas e insistentes sugestões que a professora Raquel fez, pelo contrário ela foi escandalosamente afastada. Tive então que trabalhar com uma equipa pequena, que era a minha colega Maria Aires da Silveira e pensar o que poderia vir a ser o Museu. Posteriormente, foi feita alguma justiça e a professora Raquel entrou novamente. Com ela continuámos a trabalhar na preparação do novo museu e durante esses anos realizei o trabalho para o 1º catálogo do Museu (bom, não é o primeiro catálogo, o Museu teve outros catálogos, noutras circunstâncias noutras épocas) que esteve pronto e saiu para a inauguração. Trabalhei no projecto museográfico e na montagem da própria exposição, porquanto a Raquel foi sempre impecável, deu continuidade a tudo o que estava pensado e concretizou. Comecei também a desenvolver trabalho de comissariado num domínio da arte contemporânea que muito me interessava: houve possibilidade de desenvolver um pequeno ciclo de exposições na Galeria do Bar que tinha uma relação com a colecção: era proposto aos artistas que olhassem a colecção e desenvolvessem um trabalho a partir de alguma sugestão dessa colecção - fosse de um nome em particular, fosse da globalidade da colecção - que os interpelasse e que fosse articulável com as obras que se via. E assim decorreu um pequeno ciclo muito dirigido a uma geração mais jovem de artistas que, no início da década de 90 se começa a revelar e que de resto encontrava grandes dificuldades de exposição, porquanto eram poucos os espaços institucionais e os que o podiam fazer bloqueavam a entrada destes novos, por conflitos que surgiram, com a exposição das imagens para os anos 90. Enfim foi um pequeno pólo diminuto, num espaço desadequado coma sua escadaria para expos.

Desenvolvi também outro trabalho muito importante para mim, que foi a exposição de um escultor que estava muito esquecido e que me pareceu o escultor mais importante da arte moderna portuguesa, o Jorge Vieira. Tive oportunidade então de fazer a retrospectiva da sua obra o que veio de certo modo dar-lhe o destaque e o merecido relevo que a qualidade do seu trabalho merecia. Posteriormente, trabalhei também na exposição de Mário Eloy, que foi comissariada por toda a equipa, cada um desenvolveu determinada área - eu na montagem e num ensaio do catálogo, outros no catálogo e no levantamento das obras -, mas foi um trabalho importante de levantamento. Não é um catálogo *raisonné* porque o Mário Eloy deixou muitas obras dispersas em Berlim e de difícil localização após a II Guerra Mundial, o que tornava muito difícil, senão mesmo impossível esse trabalho: mas fizemos um catálogo muito extenso, muito amplo que dá a conhecer substancialmente o artista.

Depois fui convidado para o Centro Cultural de Belém, para a nova equipa. Foi um trabalho muito importante para mim porque se tratava de começar a trabalhar num domínio exclusivamente contemporâneo que me motivava e num plano internacional mais amplo. Fiz um trabalho muito grande porque era uma equipa muito pequena: eu era o único curador e havia mais 2 produtoras. Tínhamos um espaço gigantesco de 7000

metros para fazer um programa com uma antecipação de 6 meses. Tive 6 meses para preencher esses 7 mil metros quadrados, de uma forma que fosse diferente daquilo que até tinha sido dado a ver naquele espaço, portanto com a directora definimos uma programação que se centrava na altura no século XX e em que a arte moderna internacional seria importante (tanto a arte contemporânea mais emergente como a mais clássica). Sempre lutei por manter arquitectura que era o que tinha até aí funcionado melhor. A primeira exposição que aí foi feita nesse domínio chamava-se *Low Budget* e mostrava design de autor desconhecido; fui eu que a propus - tinha-me sido falada por um amigo meu Pedro Silva Dias - e insisti que fosse realizada para não se perder essa ligação ao design e à arquitectura que tinha funcionado bem. Bom mas o principal foi essencialmente a exposição *Life-Live*. Nessa altura o panorama artístico de meados dos anos 90 estava extremamente focalizado no que se passava em Londres. Londres transformou-se subitamente – numa época em que já não havia centros – numa espécie de capital para onde confluíam todos os artistas, mesmo Nova Iorque tinha boas propostas mas não tinha a complexidade, a vitalidade das propostas mais jovens que estavam a acontecer em Londres. Um dos curadores mais importantes dessa época (para mim) e ainda hoje uma referência incontornável na curadoria contemporânea, o Hans Ulrich Obrist estava a preparar para o Musée de Art Moderne de la Ville de Paris a mostra sobre a cena artística em Inglaterra. Pois bem, tivemos contacto, comecei a trabalhar com ele e fizemos a exposição que apresentámos primeiro em Paris e depois, em Janeiro de 97, em Lisboa. Creio que essa exposição deu a conhecer todos esses nomes que foram determinantes dessa geração. Foi muito mal recebida pela crítica portuguesa - muito ignorante, completamente centrada em propostas dos anos 80 e desfasada com o que se estava a passar a nível internacional -, mas foi muito bem recebida pelo público, sobretudo pelo público jovem, que encontrou ali muitas referências com a sua vida e com as suas questões, mas também, suponho eu, por uma geração de jovens artistas em formação. De resto, no projecto *Anamnese*, que faz uma investigação sociológica sobre as exposições mais importantes que foram vistas em determinado período em Portugal, *Life-Live* é uma das exposições mais citadas, porque foi significativa.

Comissariei também a exposição do Picabia, uma retrospectiva com a colaboração do Comité Picabia. Apresentei uma artista portuguesa, sempre escamoteada e continuamente recalçada, cujo trabalho tem uma qualidade ímpar: Júlia Ventura. Uma exposição sobre o seu trabalho nos 80 que não tinha sido mostrado em Portugal porque a artista viveu na Holanda. Lancei também novas exposições, o Douglas Gordon, simultaneamente com o João Penalva, e uma terceira que seria uma retrospectiva do Bruce Nauman que seria a Christine van Asshe a comissariar e que viria ao CCB. Foi um trabalho muito intenso, mas as coisas não correram muito bem, fui dispensado de uma forma completamente brutal, voltei para o MNAC e concorri a director, coisa que veio a ocorrer e fui o segundo director nomeado por exame, em 1998. Pelo meio fui escrevendo artigos e desenvolvendo trabalho para exposições temporárias e catálogos.

Sempre entendi o trabalho de curadoria intimamente relacionado com o trabalho da escrita.

Quando voltei para este museu tentei, como director, dar continuidade ao trabalho que tinha sido desenvolvido e que tinha incidido essencialmente na zona mais lacunar da colecção que era o da terceira geração modernista. As exposições do programa da professora Raquel Henriques da Silva foram exposições muito dirigidas às figuras da 3ª geração modernista: o Nikias, o Vespeira, o Sá Nogueira. Estas exposições possibilitaram aquisições para que essa geração entrasse definitivamente na colecção do Museu em número qualificado, com obras importantes. O meu trabalho dá continuidade a esta e outras direcções. Tentei desenvolver um programa que potenciase exposições de artistas também nessa margem, mas mais recentes e ao mesmo tempo também internacionais. Interessava mostrar as vanguardas internacionais modernas e também artistas internacionais contemporâneos, fazendo um programa que consistia num convite com produção de obra nova, publicação de catálogo e que dava a conhecer em Portugal, e a estreir, uma obra nova de um nome importante da contemporaneidade, obra essa que entraria depois em circulação internacional, tentando colocar assim o Museu como um parceiro activo, não só receptor, da produção do tecido contemporâneo. Esse programa teve muitos artistas, o Jimmie Durham, o Henrik Jakobsen, Rosângela Rennó, Nedko Solakov. Chamava-se *Interferências* e também teve portugueses: o Augusto Alves da Silva, o Miguel Palma, o João Tabarra participaram nesse programa que foi vergonhosamente encerrado por falta de verbas.

Num outro domínio, dei início a uma investigação profunda que conduziu à realização do primeiro catálogo *raisonné* em Portugal, o do Joaquim Rodrigo, acompanhado depois de uma exposição retrospectiva da obra daquele que eu considero ser o maior artista português do século XX. Outras exposições foram desenvolvidas também num âmbito de profunda investigação, para continuar esse trabalho de perfil que a Professora Raquel já tinha dado, que era que o Museu fosse um pólo de investigação. Foi feita uma grande retrospectiva sobre o *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, comissariada pela María Jesús Ávila, uma exposição essencial que tinha também um complemento literário. Deu-se também início a exposições de artistas do século XIX, propondo uma nova leitura que até aí não se tinha feito - foi com a minha direcção que se iniciaram as exposições de século XIX. A primeira foi a retrospectiva do Veloso Salgado, depois Cristino da Silva, Miguel Lupi e mais recentemente uma primeira parte do Columbano Bordalo Pinheiro, do século XIX outras se seguirão. Fez-se também - e esse é outro aspecto muito importante deste Museu - exposições de artistas internacionais com congéneres europeias significativas, concretamente logo a primeira exposição que inaugurou o meu programa intitulou-se *Ernst Schwitters Furor Dada*. Essa exposição mostrava uma série de obras do Kurt Schwitters e uma colecção realizada pelo seu filho em torno dos núcleos construtivistas com os quais o Kurt Schwitters, enquanto dadaísta, manteve contacto e relações mais directas e portanto nessa exposição mostrámos matisses, picassos, mirós, construtivistas russos... Outra

exposição importante foi uma grande retrospectiva de Man Ray, que comissariei e que foi apresentada no Kunsthaus de Frankfurt, aqui no Museu só foram apresentadas cerca de 400 obras - a falta de espaço do museu é sempre limitadora. Também *Live in your head* com a Whitechapel, de Londres, que trouxe a visão das neovanguardas do Reino Unido durante a época de 60 para o contexto português. Estas exposições permitiram, penso eu, que o Museu se articulasse com alguns parceiros internacionais de grande nível e que atingisse parâmetros de qualidade muito grande. Acho que de certo modo isso foi conseguido e conseguimos ainda fazer exposições de grandes nomes da arte contemporânea: uma retrospectiva de Gerhard Richter, uma exposição grande e ampla do James Coleman e ainda de revisão histórica, como os anos 70 de Julião Sarmento ou uma retrospectiva da Ângela Ferreira, também sobre o trabalho de Alexandre Estrela ou, mais prospectiva, sobre o trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

Paralelamente a isto desenvolvi sempre trabalho exterior onde tive oportunidade de desenvolver projectos para os quais o museu não tinha capacidade. Um dos melhores projectos que desenvolvi foi o *More Works About Buildings and Food*, uma grande exposição que incluiu 20 e muitos artistas, realizada na Fundação de Oeiras e que incluiu a produção de obras genuínas, completamente novas, para esse espaço e para essa exposição, a partir de um tema que eu dei aos artistas, que era essencialmente a questão da relação do artista enquanto construtor de um espaço socialmente problematizado. Foi uma exposição com meios e que me permitiu trazer muitos nomes que estavam activos nesta década de 90, dentro desta dimensão de uma arte socialmente envolvida, estudando questões relacionadas com um certo funcionalismo do objecto artístico.

Outro dos projectos foi o *Disseminações*, em que fui convidado pela Culturgest. Vieram ter comigo porque criam uma coisa radical e o que eu propus foi fazer uma coisa que estava um pouco fora de moda que era uma exposição prospectiva de geração porque me parecia que havia uma geração que tinha surgido no final dos anos 90, inícios de 2000, a emergir com uma qualidade muito grande e a trabalhar já fora daquela dicotomia Portugal/Estrangeiro. Estes artistas tinham estudado lá fora e possuíam uma visão muito internacional do trabalho artístico, era realmente uma geração muito ampla e muito prometedora. Tentei fazer um exercício que não era tanto de adivinho, mas naturalmente prospectivo sobre aqueles que estavam a desenvolver trabalhos muito novos, muito interessantes e com grandes potencialidades. Foi isso que fiz, não com o sentido de indicar “esses é que vão ser os tais e os outros não”, que é inerente. Pois bem, fiz a exposição, mas naturalmente se a fizesse hoje não faria exactamente igual, embora repetisse muitos artistas que lá estão.

Mas acha que estas duas exposições teriam lugar aqui no Museu Nacional de Arte Contemporânea?

Completamente. Teriam lugar se o Museu tivesse uma série de questões definidas, como o espaço, um espaço a sério para apresentar a sua colecção, que deve ser apresentada em permanência, não uma exposição permanente no sentido tradicional, mas que tem de ser trabalhada continuamente, num espaço permanente de apresentação da colecção e a par, um espaço para exposições temporárias que possa desenvolver exposições nas diversas áreas cronológicas que a colecção recobre, não vejo porque nenhuma destas exposições não pudesse ter tido lugar aqui. Também por uma questão de orçamento e dos meios. Mesmo assim eu, de certo modo, tive um período feliz, com meios através de fundos europeus, para realizar projectos mais ambiciosos, com uma época com um ministro da cultura excelente, o Manuel Maria Carrilho e com uma direcção do Instituto Português de Museus, profundamente esclarecida, a da Professora Raquel Henriques da Silva. Portanto houve aqui uma espécie de constelação. A partir do momento em que os fundos começaram a escassear, mesmo com a professora Raquel, as coisas começaram a decair terrivelmente, com a saída do ministro Carrilho as questões começaram a surgir. Tudo isto criou um contexto que foi dificultando mais o meu percurso neste domínio.

Depois disso acho que não foram dadas ao Museu possibilidades mais afirmativas, pelo contrário, as direcções do Instituto Português de Museus (IPM) não me encontraram uma saída para uma política museológica suicidária que era a própria existência do IPM, pelo contrário foram reforçando o IPM e isso implicou um compromisso com 30 museus que é obviamente um compromisso insustentável em Portugal porque é um número a mais de museus, museus profundamente desqualificados que não deviam existir e nunca houve a coragem, da parte do IPM, de extinguir Museus, juntar Museus, reunir colecções e extinguir-se a ele próprio. Isto foi um processo errado quer da Professora Raquel Henriques da Silva quer do Manuel Bairrão Oleiro. Há que reconhecer que a sua gestão deveria seguir a via da racionalidade. Hoje em dia o Instituto de Museus e Conservação (IMC) é uma instituição insustentável, não pela má gestão que o seu director lhe tenha dado, de modo nenhum, mas porque é em si uma estrutura inviável e porque o panorama museológico é absolutamente inviável, mas isto não tem a ver comigo.

Voltando ao meu percurso, surgiu a possibilidade então de trabalhar com uma fundação privada, a Fundação Ellipse. A ideia era extremamente desafiante, pareceu-me muito interessante. Fiz a proposta ao meu director geral, que a achou interessante e a propôs ao Ministro, o Ministro achou muito bem e eu comecei a participar nisso. Surgiram muitos problemas, submeti a questão várias vezes a pareceres jurídicos, para saber se havia alguma incompatibilidade ou não: nunca foi encontrada nenhuma incompatibilidade. Fui vergonhosamente insultado por isso, por interesses mesquinhos. No que toca ao Museu, a Ellipse permitiu fazer uma exposição do James Coleman,

financiando a produção da peça – eu teria sempre de pedir um mecenas para produzir a peça, mas não iria arranjar nenhum que desse 50 mil euros, portanto com a Ellipse foi uma excelente confluência de interesses, o que permitiu ao MNAC auferir de uma exposição sem o custo da produção da peça e aumentar o seu currículo. A outra foi a exposição da Sharon Lockhart em que comprei o *Pine Flat* para a Ellipse e a peça foi estreada num circuito internacional em museus em Mineapolis e Havard e aqui o Museu que aparece num catálogo em que não pagou um cêntimo, apresentou uma exposição sem pagar nada e com uma peça comprada pela Ellipse. Portanto eu gostava de saber onde está a incompatibilidade. O Museu está a legitimar, mas o Museu legitima sempre, desde que eu peço uma peça emprestada a um coleccionador o Museu está a legitimar e esse coleccionador vai poder vendê-la mais cara, mas que eu saiba não há nenhuma lei que proíba os museus de pedirem peças emprestadas. A Ellipse permitiu-me trabalhar numa escala verdadeiramente internacional, com os maiores nomes da arte contemporânea. Tive liberdade absoluta para comprar e escolher aquilo que eram as minhas propostas para a arte contemporânea e para a construção de uma colecção, fazer uma colecção a uma escala mundial de topo, produções com artistas de grande renome internacional e conhecer bem todo o circuito internacional associado ao circuito da arte contemporânea. Foi realmente uma oportunidade excelente e única, que bate à porta de um português uma vez na vida. Tenho pena do ponto a que as coisas chegaram hoje, mas tenho a satisfação que o trabalho aí realizado deu qualquer coisa de muito bom para este país, assim se saiba conduzir a bom porto a colecção.

Paralelamente fiz também outras exposições, como os *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa*, uma exposição sobre arte moderna em Portugal, que esteve em Barcelona, na Caixa e depois no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Brasil. Desenvolvi sempre a par disto muito trabalho ensaístico e é um dos trabalhos que mais me interessa, pelo que dou muita relevância, no meu percurso a alguns ensaios que fiz.

Fui comissário, em 2001 da representação portuguesa à Bienal de Veneza, levei o artista João Penalva, com quem já tinha começado a trabalhar para a exposição que chegou a ser realizada no CCB. Acho que o João Penalva era um nome português – português/inglês porque vivia em Londres há muitos anos - que tinha, no final dos anos 90, uma obra com projecção internacional muito significativa e que, de certo modo, trazia as questões que os mais novos estavam a trabalhar, pelo que me pareceu que seria ao nome indicado para levar a Veneza. Fiquei satisfeito com a obra que ele realizou, mas não é a melhor obra do João Penalva, há outras bastante mais interessantes. Escrevi para o efeito um livro sobre o seu trabalho, o que tem a ver com o facto de eu ter dado sempre muita importância à investigação.

Actualmente sou professor do mestrado de Arte Contemporânea da Universidade Católica de Lisboa. Desenvolvo o meu doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em História da Arte e que será obviamente sobre o Joaquim Rodrigo. Tenho privilegiado mais o trabalho de investigação e de escrita.

Em relação a estes 11 anos que está à frente do Museu tem havido uma crescente falta de verbas...

Tem sido essencialmente um excesso de perda. Quando comecei em 98 pude lançar-me numa empreitada como um catálogo *raisonné*, consegui também arranjar mecenato para o realizar, mas havia possibilidade de começar a fazer um projecto com um horizonte de 2/3 anos. Surgiram, entretanto, por volta de 1999-2000 fundos europeus: o Programa Operacional da Cultura, conseguido pelo trabalho do ministro Manuel Maria Carrilho, permitiu financiar grande parte dos projectos de exposições temporárias. Com isso conseguiu-se construir esse programa mais ambicioso. A partir de 2003 as coisas começaram a mudar: no dia em que tinha acabado de inaugurar em Madrid a exposição *Surrealismo em Portugal* e havia um projecto para este museu de fazer uma retrospectiva do Joaquín Torres García em que a María Jesús Ávila estava a trabalhar, recebi um telefonema da Professora Raquel a dizer que agora ia ser o Museu que ia ser cortado, o Museu do Chiado tinha tido muitos projectos e que agora não podia ser, não iria ter tantos meios... Portanto, foi cancelado o projecto que estava em curso e a partir daí o que tenho vindo a assistir são cancelamentos sucessivos. Se nos primeiros anos ainda consegui fazer um James Coleman, um Gerard Richter, projectos com alguma envergadura foram-se perdendo e sobretudo a possibilidade de realizar parcerias com as instituições com as quais havia trabalhado. A inexistência de um horizonte orçamental capaz de sustentar uma programação torna as possibilidades de envolvimento em compromissos cada vez mais arriscadas, porquanto esquemas orçamentais tornaram-se imprevisíveis de ano para ano. A situação catastrófica começa de 2005 e daí para cá (2009) assisti ao pior como funcionário do Ministério da Cultura, um descalabro absoluto, uma desrealização completa, sem qualquer noção de política museológica, sem qualquer noção de política de continuidade que uma instituição tem de ter. Há um desrespeito escandaloso, que nunca aconteceria em sítio nenhum minimamente civilizado no mundo, que é a alteração profunda da lógica das instituições. A política não deveria vir para alterar as instituições, mas para complementar, para melhorar, para dar uma pequena ênfase nisto ou naquilo, para sustentar as instituições. Esta situação a que se assiste, de um total esquecimento deste Museu - um museu que representa a arte portuguesa contemporânea -, a par de umas soluções improvisadas para a arte internacional contemporânea e uma incapacidade de projectar e de articular isto com a simultânea invenção de projectos completamente mirabolantes, desinteressantes, desnecessários ou pelo menos secundários em relação ao tecido museológico nacional, acho um descalabro completo.

E por outro lado há também uma contradição muito grande entre esta crescente falta de verbas e cada vez mais uma exigência muito grande em relação ao número de visitantes...

Sim, essa é uma questão que começou a aparecer e a ser tematizada em Portugal, infelizmente por Serralves, a instituição que deveria ter mais responsabilidades nessa matéria - inclusivamente por ter sucesso na arte contemporânea - foi a que mais se arvorou na questão dos públicos. Porque essa situação é sabido que funciona em Serralves, se calhar por todo um efeito que não tem directamente a ver com um aspecto científico mas que tem a ver com um conjunto complexo de uma envolvente que está muito bem feita em Serralves. Mas não é especificamente pela arte contemporânea, ou em específico por uma exposição do Thomas Hirschhorn, que o público vai assim aos milhares a Serralves, senão também estava assim no Chiado, na Gulbenkian, na Culturgest em todo o lado. Serralves devia ter o cuidado de perceber isso e não utilizar a lógica de que a arte contemporânea vende. Na lógica e no entendimento inconsistente que organizou as políticas destes ministros isso tornou-se uma meta a atingir: transformar aquilo que é uma prática com origem na investigação e na sua partilha pela comunidade, pelas diversas comunidades interessadas, num mero ditame da mercadoria e este despotismo mercantil que se tem vindo a insinuar nas políticas culturais destes últimos anos, curiosamente feito por socialistas, tem chegado ao ponto extremo de ser exigido aos directores dos museus, com a passividade e aceitação do IMC, que um dos seus objectivos principais seja a angariação de mais público e o aumento das receitas, como se tratasse de um supermercado. Isto simultaneamente com cortes orçamentais de 80%, com projectos prometidos com verbas atribuídas para renovar as lojas que depois são cancelados. Mas não são cancelados esses objectivos que constituem o modelo de classificação dos directores.

Além da falta de verbas e de políticas, a burocratização a que se assistiu nestes últimos anos atingiu níveis absolutamente incomensuráveis através dos mecanismos de classificação mentecaptos, que são meramente quantitativos: quantas exposições comissariaram ou quantos ensaios escreveram, não interessa a qualidade. Para além de ter atingido este ano um orçamento de 35 mil euros para as actividades do museu para um ano inteiro, é ainda um processo de penalização através de modelos classificativos completamente desadequados dos funcionários e também modelos de gestão completamente centralizados e sem capacidade sequer de dar resposta. Toda a situação é de implosão total.

E a nível do panorama crítico português, a programação tem sido alvo de algumas críticas. Por exemplo, a do Rui Sanches, que em 2007 dizia: “O Museu do Chiado que, em 1994, tinha como vocação mostrar a produção entre 1850 e o princípio do século XX (...) deixou de cumprir esse desígnio, optando por se

transformar num centro de arte contemporânea.” Como é que tem respondido a estas críticas?

Normalmente respondo directamente nos jornais. Concretamente, a situação é a seguinte: lamento mas trata-se de uma opinião que o escultor Rui Sanches tem e que não corresponde à realidade. O MNAC foi fundado em 1911 num momento de reorganização – e de uma excelente reorganização, de resto – dos Conselhos de Arte e Arqueologia e conseqüentemente do panorama museológico nacional, organização que aglutinou e separou cientificamente aquilo que devia ser separado e aglutinado e ao separar o antigo Museu Nacional de Belas Artes no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu Nacional de Arte Contemporânea, criou um MNAC que, em termos universais, é pioneiro nessa designação e com o desígnio de representar a arte portuguesa com um recuo de 50 anos e de ir acompanhando os seus desenvolvimentos. Naturalmente que estava ainda suposto enquadrar arte internacional na colecção, mas este é o decreto fundador do museu e, em sítio algum, no decreto fundador do museu e na missão deste museu está indicado ou escrito que o âmbito cronológico é de 1850 ao princípio do século XX, isso não está em sítio nenhum. Houve naturalmente situações em que foi discutida a cronologia deste Museu, a primeira situação surge no interior da própria equipa que aqui trabalhou e pensou a reabertura do museu. Quando percebemos que a colecção deste Museu não poderia representar arte internacional porquanto nos momentos em que foi dada ao museu essa possibilidade, a direcção - na altura do Columbano Bordalo Pinheiro – foi profundamente conservadora e com verbas que permitiam aquisições dos nomes maiores da arte contemporânea francesa (Monets, Cezannes, etc) a opção foi a de comprar pintores académicos, todos os nomes de uma segunda linha académica que reagiam e passavam ao lado da novidade impressionista. Naturalmente que a figura do Columbano, à frente do MNAC foi profundamente pernicioso, foi resolvida politicamente porque era necessário dar um lugar político ao pintor do regime republicano e o resultado dessas soluções políticas para questões técnicas têm sempre esses efeitos e o Columbano desenvolveu um trabalho que atrofiou em muito a potencialidade descrita no decreto fundador do museu, sem a mínima dúvida.

Percebemos, quando estudámos a colecção em 90, que não era viável que se tornasse um museu internacional. Outra coisa que também percebemos, foi que a colecção do museu não era representativa a partir de 1940: havia apenas um pequeno núcleo de obras que o escultor Diogo Macedo comprou que permitiam fazer um pequeno enfoque naquilo que era uma novidade para ele, nessa altura, mas que não eram sequer representativas da complexidade que arte portuguesa começa a assumir a partir da segunda metade da década de 40 e o que, de certo modo, esta colecção representava até aí era arte portuguesa de 1850 até, com muito boa vontade, 1950. O “1950” foi já um esforço posto no subtítulo do catálogo – fui eu que o dei, de resto - porque baliza o que existia aqui e segurava uma situação não resolvida de arrancar aqui

do Museu o núcleo do modernismo, que tinha sido prometido a Serralves e que a Professora Raquel Henriques da Silva tinha conseguido segurar aqui. De qualquer modo esse “1950” segurava isso já, porque Serralves ainda estava à espera de uma certa definição. Isso é apenas o limite do catálogo e o que o Museu podia apresentar, não está escrito em sítio nenhum. Mesmo quando foi dada a designação de Museu do Chiado - que não alterou o nome de Museu Nacional de Arte Contemporânea -, foi porque se sentiu que a colecção era profundamente incompleta para representar com toda a justiça o nome do Museu e que se optava por este nome mais genérico como uma situação de reelaboração do Museu. O programa de exposições temporárias que a professora Raquel Henriques da Silva levou a cabo, foi exactamente nesse limite cronológico dos anos 40 para 50. O programa que eu levei a cabo foi sobretudo para os anos 50/60 e trouxe também os contemporâneos para cá. As minhas aquisições foram na casa dos anos 50, quando o João Rendeiro e a Maria Rendeiro fizeram a doação grande da colecção do José Augusto França, que tinham comprado. O próprio José Augusto França doou o resto. Quando conseguimos o espólio de fotografia do Fernando Lemos, o museu foi crescendo, completando a década de 50. Passei depois a comprar anos 60, comprei um grande núcleo de Lourdes Castro. Todos esses artistas venderam, doaram imensas peças ao Museu ou venderam a preços simbólicos. Isso permitiu que hoje o Museu já consiga representar bem os anos 60 - ainda que com algumas lacunas, naturalmente, há lacunas gravíssimas. Mas, o trabalho fez-se e ao mesmo tempo pelo facto que existiam nos POC's [Programa Operacional da Cultura] programas de apoio à jovem criação, o que permitiu que as exposições desses jovens artistas que aqui foram realizadas auferissem de apoio à produção e que com o apoio da produção os artistas se organizassem e oferecessem essas obras ao Museu e isso aconteceu também. O Museu foi integrando um conjunto de obras dos anos 90 muito significativo, resolvendo uma parte do problema da sua representatividade lacunar desses anos. Essa tem sido a tarefa, que estaria hoje completa se houvesse um mínimo de racionalidade de gestão do património nacional. Porquê? Porque a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) - a partir de 1976, quando era dirigida pelo David Mourão Ferreira e até 1989, quando quem estava à frente era a Teresa Gouveia - construiu uma colecção. A colecção, que emergiu pelo decreto do David Mourão Ferreira, tinha como sentido fazer apoio à programação artística e a tudo o que fosse manifestação artística em espaços públicos (geridos pelo Estado, pelo poder central: concretamente, a galeria de Belém e depois a galeria Almada Negreiros) e então faziam-se requisições e a pessoa que mais trabalhou nisso foi o pintor Fernando Calhau que era funcionário da SEC, o Julião [Sarmiento] foi nomeado também. Claro que essas regras eram muito bem-intencionadas, em termos de uma lógica subsidiária, pouco em termos de colecção. Com o passar dos anos, essa lógica subsidiária perdeu-se um pouco e foi-se comprando muito mais os bons nomes. Essa colecção, nos anos 80, foi a única colecção que o Estado estava a fazer, que estava a comprar de arte contemporânea para Portugal, sobretudo portuguesa. Por outro lado isto coincide com os anos em que o Museu está fechado por falta de condições. É ainda

criado pela Teresa Gouveia, em 87 (creio) uma colecção nacional de fotografia que é encomendada ao professor Jorge Calado, que faz uma colecção fantástica de fotografia muito importante, internacional e que a quis dar ao museu. Foi uma grande asneira não a ter recebido, a meu ver, a professora Raquel na altura não quis. Essa colecção também faz parte da SEC, é quase uma colecção diferente, com o nome diferente. E existe ainda uma outra colecção que foi criada depois da Teresa Gouveia ter fechado isto, já muito recentemente, no tempo do Manuel Maria Carrilho, pelo IAC (Instituto de Arte Contemporânea), que não fez sentido nenhum ser criada, porque o IAC tinha funções não museológicas, mas de produção e de apoio à criação e portanto quem tinha de comprar eram os Museus e não o IAC. Quem nessa altura estava à frente do Instituto era o Calhau e a Isabel Carlos e a colecção foi muito bem feita, sobretudo pela Isabel Carlos: é em si muito boa e existe hoje como núcleo próprio. De há muito tempo a esta parte tenho vindo a insistir que, uma lógica de gestão e optimização dos recursos existentes no quadro actual, levaria a que houvesse uma reflexão sobre estas colecções, que uma parte significativa das mesmas fosse integrada no MNAC e que, integrada no MNAC, respeitasse os depósitos que entretanto foram criados noutras instituições, nomeadamente o depósito de 500 e não sei quantas obras em Serralves, um depósito – esse então mais escandaloso – em Aveiro e haveria ainda que considerar todas as obras não nacionais e dar um destino. Portanto, o museu passava a ser o legítimo guardião das próprias obras porque é a única instituição do Estado que tem funcionários, competências e que devia ter os meios para guardar e conservar as obras. O que se passa é que essas obras estão em gabinetes. Os depósitos seriam sempre respeitados. Isto foi objecto de um despacho da anterior ministra da cultura [Isabel Pires de Lima] que disse que concordava e propunha que a colecção se passasse a chamar M.C. Agora, como é que se lê isto? Gerou-se um problema, se em todo o articulado se entende que a colecção deve ir para o Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, que não deve estar no Ministério porque este não tem condições para conservar as obras, o que foi a posição do IA (Instituto das Artes) e do IPM, só se pode considerar que o MC é o Museu do Chiado, mas é uma facto que o MC também se pode ler Ministério da Cultura, ainda que me pareça mais absurdo porque vai contra todo o articulado. Perante isto, o novo ministro [António Pinto Ribeiro] mandou reunir uma comissão para estudar tudo, a comissão reuniu, estudou tudo, tinha de apresentar uma resolução num prazo de três meses, fê-lo e até hoje – estamos no fim da legislatura - não há nada, nenhuma resposta. A conclusão da comissão foi que uma parte substantiva da colecção, a de arte nacional deveria toda fazer parte do MNAC, que os depósitos seriam respeitados nas diversas instituições em que foram feitos e que a parte estrangeira seria objecto de averiguação junto de Serralves ou eventualmente outras entidades para depósito. Portanto os directores da Direcção Geral das Artes (DGA) e do Instituto dos Museus e Conservação (IMC) concordaram e subscreveram a proposta da comissão e o ministro esqueceu-se. Estas obras viriam completar o Museu, que não tem tido meios,

não tem tido verbas para fazer aquisições e sempre estariam à guarda de uma instituição que é a instituição que o Estado tem vocacionada para esse efeito.

Portanto com isto (independentemente desta situação da colecção da SEC se concretizar) o que é um facto é que o Museu foi crescendo e, desde o Decreto inicial do Museu que é o Museu Nacional de Arte Contemporânea e que fazia um recuo, no ano de 1911, 50 anos atrás, pelo que a afirmação do escultor Rui Sanches é absolutamente descabida, faz parte de uma opinião que ele tem, um preconceito, porquanto o problema da apresentação da colecção e de ele não ver obras que desejava encontrar aqui, não é um problema que incumbe à direcção do Museu, pelo contrário, a direcção do Museu tem feito todos os possíveis e imaginários para alertar os responsáveis políticos pela questão – de resto não há ministro da cultura que não prometa a ampliação do museu, até primeiros-ministros cá vieram garantir que ia ser ampliado o Museu. Portanto o artigo do escultor Rui Sanches é um artigo mal fundamentado que só pode ser um artigo de profunda má fé.

Mesmo assim, nestes últimos anos, o número de obras aqui no Museu – seja por aquisição, doação ou depósito – aumentou muito...

Sim, aumentou muito. As aquisições são um escândalo absoluto. Foram realizadas, desde que eu sou director, cerca de 60 aquisições, trinta e tal delas foi com recurso a fundos europeus, contra cerca de 1000 doações. As 1000 doações têm essencialmente que ver com artistas - 80% foram feitas por artistas plásticos - o que significa que a comunidade artística sempre entendeu e está de acordo e dá o seu contributo para que exista um MNAC onde as suas obras estão representadas. Quando os artistas não oferecem têm vendido por preços absolutamente simbólicos, tenho recebido todo o apoio da comunidade artística. Isto também tem sido conseguido, em termos práticos, na sequência das exposições temporárias que algumas pessoas como alguns críticos e responsáveis, como o Alexandre Pomar e o Rui Sanches, acusavam o Museu de fazer. Ora, foi graças a estas exposições temporárias, que ocuparam grande parte do Museu, que auferimos de doações dos próprios artistas que vieram aumentar os núcleos que estão representados na colecção. Portanto, todo este trabalho tem sido essencialmente um encontro de vontades entre a comunidade artística, mais algumas pessoas interessadas que foram doadores e nalguns casos, de alguns depositantes de longo prazo de obras que têm permitido ao museu desenvolver a sua actividade. Ora isto é insustentável como política museológica e parte de um problema que afecta a política de aquisições: enquanto o museu estiver sob tutela do IMC, que gere 30 museus, entre museus de arqueologia, de arte antiga, de artes decorativas, de etnologia e de todo o tipo e feitio, é insustentável, com a falta de verbas, que um museu possa a vir a ter alguma vez verba minimamente capaz para desenvolver uma política concertada neste domínio. Este Museu não pode estar dependente de uma instituição desta natureza, nem uma

instituição desta natureza pode estar a condicionar as instituições. O que tem de haver é uma leitura clara do que é o existente e como é que tem alguma estruturação. Há instituições que estão destinadas a uma arte contemporânea internacional essencialmente, que são instituições com uma lógica internacionalista. O Estado resolveu o problema alienando, por um prazo temporário, e adiando a situação com o CCB: em vez de ter encontrado o modelo de trabalho, encontrou o modelo preguiçoso que foi colocar ali toda uma colecção privada. Claro que o Estado nunca a vai comprar, porque isso corresponderia a gastar duas vezes e meio o orçamento anual do Ministério da Cultura, portanto nunca vai ter dinheiro para o fazer. A vocação penso que é clara para toda a gente: o módulo 3 do CCB, que está agora alocado à Fundação Berardo, é o espaço para um museu internacional de arte contemporânea. Serralves tem vindo a trabalhar também como um museu internacional de arte contemporânea, essencialmente sobretudo também como um espaço de exposições temporárias.

A minha pergunta é a seguinte: onde é que os artistas portugueses, o público interessado e os investigadores vão encontrar, num museu como estes e noutros que possam aparecer privados, uma representação que explique as complexidades, as diversidades da arte portuguesa? Não tem. Um museu internacional não vai representar arte portuguesa mais de 7%: mais de 7% é patético, seria paroquial chegarmos e vermos 30% de portugueses ao lado de 70% de internacionais – não corresponde a uma visão internacional das situações. Isso descredibiliza qualquer instituição hoje em dia. Terá sempre de haver conta, peso e medida nestas situações, o que implicará que muitos fiquem de fora tendo trabalhos interessantes e significativos que todos nós apreciamos e onde é que eles vão ser vistos? Penso que o único sítio para isso é o Museu que o Estado construiu já há muitos anos e por isso não vale a pena andar a alterar mais: é o MNAC e é esta a função primordial deste Museu, é que se encontre aqui esse continuado da arte contemporânea que recua até 1850.

Há ainda a Fundação Gulbenkian, que é uma fundação privada, não tem representação do Estado, ao contrário das outras duas, mas que com o seu Centro de Arte Moderna tem uma colecção de arte contemporânea que é porventura a melhor colecção de arte do século XX, terá que evoluir num sentido diferente. Sabemos que na FG e no Centro de Arte Moderna os projectos não vão ser de manter a colecção toda ela apresentada como aconteceu na década de 80 e primeiros anos de 90, mas que terá antes uma dinâmica de exposições temporárias, que provavelmente permitirá constituir uma colecção internacional e portanto, se afirmar o seu lugar – e pode e deve e tem meios para isso, tem qualidade para o fazer – terá de ter uma política muito internacionalista nesse domínio. Pelo que pergunto-me, onde é que vai substituir este Museu? Eu acho que não há sobreposição, que o panorama actual permite alguma diversidade nessas manifestações mais internacionais - como é desejável - e com componentes nacionais também, mas tem de existir um outro museu que faça este papel: em Nova Iorque existe o Whitney para isso mesmo, o Musée d'Art Modern de la Ville é isso (por contraposição ao Museu de Arte Moderna que está no Pompidou), há uma Tate Britain e

uma Tate Modern... É esta lógica que ainda não foi sequer entendida na política nacional. Se isto fosse minimamente entendido e equacionado implicaria que o Estado se ocupasse daquilo que é nacional, deixasse o internacional ter outro tipo de dinâmica a que está sujeito e pode ter, e seguramente haveria algo mais concertado e um dinamismo maior para este museu, sendo que o que falta é uma visão do que deve ser o domínio institucional da arte contemporânea em Portugal, que não está bem pensado.

Passando agora às exposições das colecções do MNAC e à forma como são organizadas, numa certa linha ahistórica o acronológica. De alguma forma vê isto como uma crítica à maneira como uma determinada história da arte tem sido feita ou pensa que a própria dinâmica da arte contemporânea obriga a que as leituras sejam mais cruzadas?

Acho que essa disjunção na pergunta não é tanto uma disjunção é uma complementaridade e a questão é mesmo essa. Durante muitos anos, num plano teórico se criticou as leituras unilineares e muito cronológicas da história da arte, elas foram-se desfazendo, foram-se construindo leituras mais complexas, felizmente. Mas as apresentações museológicas não encontraram forma de superar essa questão e continuaram até há bem pouco tempo a apresentar de modo linear e cronológico as suas colecções. A questão está em que os museus não podem estar alheios e numa posição autista relativamente às interrogações que a historiografia levanta e quando começamos a pensar nas objecções que temos hoje para uma história da arte unilinear e como é que a entendemos hoje, temos o conceitos muito diferentes que se autonomizam relativamente a outros e por vezes percebemos que esse tempo linear foi um fio demasiado simplicista e refém de uma ontoteleologia com que algum entendimento da história se realizou. Depois começou-se a pensar na história de uma forma diferente, não de uma forma monumental, mas com todos os aportes que têm sido trazidos, desde um Walter Benjamin, um Foucault ou ao Aby Warburg (que foi o principal) e as objecções que fazem a esse conceito temporal. Na biblioteca do Aby Warburg, em Hamburgo, o sítio principal e mais alto era filosofia da história. Não é por acaso, é porque é a filosofia da história que organiza toda a visão e leitura que se faz da história, para alguém como ele que tinha uma visão perfeitamente nietzschiana da questão da repetição e da diferença - e que hoje em dia é tão familiar de algum pensamento pós-estruturalista e do entendimento da história. Penso que torna inevitável que haja experiências nesse sentido, fazer a história hoje, não é o mesmo que fazer a história ontem ou amanhã. Fazer a história hoje é olhar o seu horizonte de questões e ver como é que isso se repercute no tempo, é isso que é a própria migração das imagens, as “nachleben” do Aby Warburg e creio que isso começou a ser realizado sobretudo no final da década passada, princípio desta década, deste milénio. Portanto, é um desafio profundo para os museus, e sobretudo para os museus de arte moderna e contemporânea, uma organização que complexifique essa unilinearidade temporal.

Mas acha que a sua formação em LLM, que foi uma área que teve uma proximidade maior com estas teorias pós-estruturalistas, teve alguma influência?

Sim, com certeza que influenciou. Mas é um facto que os estudos literários desenvolveram muito esta interpretação. Um famoso livro para historiadores de arte de Normam Bryson, “Looking at the look”, fala no prefácio disso, de como os historiadores de arte nunca desenvolveram tanto a interpretação, sempre acharam que a interpretação era crítica e isso era devolvido para os jornais e não o exercício da história da arte. É um facto que a formação teve alguma importância, mas mais importância teve o meu interesse pelo pensamento, pela estética, pela filosofia e por entender que é impensável estudar literatura, teatro, cinema, pintura, instalação, sem implicar isso no pensamento. E ao implicar as coisas inevitavelmente desemboca-se sempre no lado dos pensadores, isso tornou-se mais premente na arte contemporânea nos anos 60 para cá. Havia alguém que dizia “hoje em dia quando vai a um atelier de um artista vê mais livros de filósofos que livros de arte”. Há uma semiotização generalizada da própria prática pelo que isso implicou uma reconsideração muito grande sobre as rearticulações dos signos e as implicações no pensamento, logo tornou-se muito significativa a atenção que os criadores, os estudiosos e os críticos passaram a dar ao pensamento. Outro aspecto da questão diz respeito a um lado que eu não posso deixar de continuar a criticar que é o problema profundo da história da arte em Portugal, o ensino e o estudo da história da arte em Portugal é verdadeiramente uma catástrofe, ou seja, não há ensino minimamente qualificado da História da Arte em Portugal, não existem especialistas a leccionar História da Arte Contemporânea ou são muito poucos. Os modelos que encontramos na maior parte das universidades são modelos anteriores ao estruturalismo, que são pouco mais que uma crítica apreciativa e que desenvolvem um certo positivismo historicista, que é apenas o levantamento da documentação, sem qualquer capacidade de reflexão. Isso deve-se naturalmente ao atraso profundo que a disciplina teve em Portugal: se se for a fazer arqueologia da história da arte descobrem-se coisas, o que não acontece noutros contextos mais desenvolvidos. Portanto há necessidade de fazer esses mesmos levantamentos de campo documentais e das fontes muito rigorosos, eu percebo que sim. Agora que o discurso dos historiadores esteja todo ainda voltado para isso, sobre um trabalho fundamental, rigoroso, que fez o José Augusto-França... É necessário começar a olhar noutra perspectiva, para fora e através disso, que é a única forma de fazer História da Arte hoje, se calhar até para admirarmos José-Augusto França - como eu admiro profundamente -, e a melhor homenagem que lhe podemos prestar penso que seja essa, de percebermos o trabalho fantástico, absolutamente genial que o José-Augusto França fez em Portugal, mas que fez sozinho e que não faz sentido hoje em dia, em muitos aspectos estar a repisar continuamente aqui e o José-Augusto até é o primeiro a perceber e a ser curioso com novas interpretações que vêm.

A história da arte em Portugal é ensinada numa perspectiva estritamente nacional, o que é gravíssimo, não se estuda História da Arte Contemporânea numa perspectiva internacional, onde haja também entrada das bolsas portuguesas naturalmente, mas perceber o que é que se passou internacionalmente. Os nossos artistas articularam-se sempre com o que se passou lá fora mas não há articulação directa de escola de um para o outro, o Columbano não tem nada a ver com o Silva Porto, o Silva Porto estava a olhar para outras coisas que viu em Paris, e o Columbano para outras totalmente diferentes que tinha visto no Louvre e isto sucessivamente. O Amadeo é um episódio e os colegas ainda estavam na rotina atrasada de que ele se queixava. A História da Arte Portuguesa é feita por episódios, descontinuidades e relações à distância, sempre com um contexto diferente. Logo, é impensável não se estudar estes grandes movimentos e as grandes problematizações que estão feitas sobre isto e parece-me que o ensino está num estado lastimável.

Agora, em relação o futuro do Museu, como é que o vê na aproximação aos novos públicos, aos novos artistas, mas também aos novos comissários.

Neste momento é impossível programar. Sempre foi impossível o Museu com a escassez de meios estar a convidar comissários exteriores, fez isso algumas vezes, penso que deveria fazer muito mais. Entendo também que o Museu não deve abandonar essa tarefa, ou seja: é desejável que o corpo de colaboradores de museu tenha comissários residentes, comissários e investigadores que fazem as exposições e que investigam, ora eles não esgotam é todo o campo de possibilidades do Museu e por isso vai-se buscar fora. Não gosto do museu com um lugar onde tudo é importado, não me parece uma boa estrutura para o Museu. Defendo que o director deve ser a pessoa de formação científica, deve haver um subdirector de gestão, que deve haver curadores que são investigadores e que deve haver produtores e o esqueleto da equipa é científico e tem de ser abrangente porque quando vamos fazer uma exposição sobre um artista, por vezes há pessoas que são aquelas que mais conhecem o artista, estudaram muito são essas pessoas que devem comissariar.

No que diz respeito a situações novas emergentes, acho que é uma função este Museu – ou qualquer outro em Portugal – deveria cumprir. Há uma falha profunda em Portugal de situações emergentes, de espaços temporários de situações emergentes e que se articulem com congéneres internacionais e convidem curadores nacionais e internacionais a fazer essas exposições. Isso é que internacionaliza os nossos artistas, é que cria possibilidades. Só há lugar para os nossos artistas lá fora num contexto mais internacional para sairmos deste isolamento e provincianismo paroquial é através dos mais novos. Os curadores só ligam aos mais novos, ninguém vai rever a história da arte portuguesa para introduzir um nome que se esqueceram, isto não vai acontecer, a menos que fossemos muito bons e se encontrassem - como aconteceu com o Brasil, que tinha uns artistas esquecidos, depois começaram a rever o Oiticica e a Lygia Clark e hoje em

dia já todos falam, mas não acredito que isso possa acontecer em Portugal. A questão é que é muito importante fazer uma política cultural de afirmação portuguesa, perceber que é nas gerações mais novas que reside uma abertura grande. É aí que residem as possibilidades e é aí que Portugal tem de apostar e não tem feito nada. Escrevi um artigo sobre isso já alguns anos na L+Arte, é um artigo de Janeiro de 2008, houveram muitas bienais e não houve, em 700 ou 800 artistas nenhum português. Porque razão? São maus, todos? Não acredito, metade destes 700 é pior... Mas podemos pensar: então, o que é que se passa? Basicamente, a questão é que os artistas portugueses não têm tido espaço de circulação porque não existem em Portugal esses espaços para exposições emergentes. Os museus fazem programações muito convencionais, é sempre a exposição do nome: a Culturgest faz Daan van Golden, Serralves expõe outro nome, a Gulbenkian e o Chiado fazem o mesmo. Às vezes até é mais fácil, porque esses nomes o que querem, é circular por todo o lado, mas outros deviam estar dedicados a essas situações emergentes, a fazer uma exposição comissariada por alguém novo que irá ter projecção, e ao fazer aqui, claro que escolhe portugueses e isto com continuidade leva a que tenhamos não sei quantos artistas portugueses a circularem. Acho isto gravíssimo e impende muito sobre os directores. Claro que esta política perniciosa que Serralves levantou do sucesso dos públicos vai completamente contra isto tudo. Quando se começa a exigir públicos, este tipo de projectos começam a ficar para trás porque não chamam visitantes.

Num contexto como o português, com 48 anos de analfabetismo e em que estas instituições apareceram a sério na década de 90 (em 1988 ia à Gulbenkian e não havia mais nada), como é que o público - comparado com o público inglês ou francês, que existe desde sempre, ou mesmo com o público espanhol - pode responder? É impensável. O público demora muitos anos a formar-se e talvez seja melhor começar por criar hábitos culturais desde cedo.

Para voltar à questão, o MNAC não tem tido meios para chamar novos curadores. É terrível. Poderia chamar novos curadores, era desejável, por exemplo, chamar um curador para estar em residência um ano e fazer um ciclo de exposições também emergentes e ter novos olhares exteriores informados. Isso era fundamental, mas é inviável porque não há meios.

E como é que vê a relação do MNAC com outros museus que têm surgido mais recentemente, como o Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) ou o Museu do Neo-Realismo. Via com bons olhos a criação de uma rede de museus de arte contemporânea? Isso poderia flexibilizar as co-produções de exposições ou de obras?

Acho muito difícil de funcionar assim, sobretudo porque em Portugal a escala é pequena. Dificilmente Serralves vai apresentar uma exposição com o CCB, talvez o MACE, se houvesse um Centro de Arte Contemporânea em Caminha, talvez se pudesse

articular, mas é outra escala. Penso que é muito difícil estar a planear as coisas a régua e esquadro e a criação de redes implica a existência de aparelhos burocráticos muito grandes a determinar um certo tipo de coisas que depois ninguém quer fazer. A experiência em Espanha é a seguinte: quando um faz uma exposição, os outros já não querem fazer, preferem fazer connosco, em Portugal do que uns com os outros. Na Alemanha é a mesma coisa. O que é necessário é perceber que a autonomização das instituições é determinante. Há que encontrar, no que existe, formas de arrumar as coisas um pouco melhor. Lisboa, no fundo, tem as instituições que precisa (Chiado, Culturgest, Gulbenkian, CCB), têm de ser potenciadas, tem de haver dinheiro para estas exposições funcionarem, e não fazer mais.

Tem de haver da parte local - como aconteceu felizmente em Elvas, com o trabalho muito meritório de um colecionador – um interesse para que comecem a aparecer instituições ligadas à arte contemporânea por todo o país. Por exemplo, a colecção da Isabel Vaz Lopes, com o marido (Manuel Baptista), tinha sido boa para fazer um museu no Algarve, mas eles nunca conseguiram, tiveram problemas enormes, a colecção ia toda para Faro e teve de ser tirada. Isto é um problema grande no país. O papel do Ministério da Cultura deveria ser o de sensibilizar os autarcas nesse sentido. A existência de uma rede acho difícil, porque o país é muito pequenino. O que as instituições precisam é de terem assegurado fontes de financiamento regulares e continuadas para que as suas programações possam ser feitas e articuladas internacionalmente, que possam ser articuladas com outros sítios, noutros contextos europeus.