Leonor Nazaré



# O TEMPO NO ESPAÇO

## As exposições da coleção do CAM (1983-2023)



Título: O Tempo no Espaço. As exposições da coleção do CAM (1983-2023)
Autor: Leonor Nazaré
Apoio à investigação: Cátia Bonito
Coordenação editorial: Matilde Corrêa Mendes
Revisão de conteúdos: Vera Barreto
Revisão de texto: Conceição Candeias
Conceção gráfica e paginação: Rita Coroado Romão

© 2023 Fundação Calouste Gulbenkian

# ÍNDICE


NOTA PRÉVIA 3

I OPÇÕES MUSEOLÓGICAS 4

1. OS MUSEUS SÃO PARA AS PESSOAS 5
2. O FUTURO DA MEMÓRIA 9
3. O GUIÃO DO MUSEU 18
3.1 Arquitetura expositiva 18
3.2 Aprendizagem e lazer 20
3.3 Mediação: educação e comunicação 22
3.4 O museu como experiência 28
3.5 Investigação 32
3.6 Aquisições 34

II AS EXPOSIÇÕES DA COLEÇÃO DO CAM (1983-2023) 36

1. QUADRO GERAL 37
1.1 Cronologia das mostras – de 1983 a 2023 37
1.2 Receção crítica de 1983 a 2006 94
1.3 Receção crítica de 2006 a 2017 102

2. ESTUDOS DE CASO 112
2.1 Mostra permanente – de 2001 a 2006 112
2.1.1 Memória Descritiva 112
2.1.2 Receção Crítica 131

2.2 Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte – 2013 136
2.2.1 Memória Descritiva 136
2.2.2 Receção Crítica 152

2.3 Portugal em Flagrante (Operações 1, 2 e 3) – 2016-2017 156
2.3.1 Memória Descritiva 156
2.3.2 Receção Crítica 167

CONSIDERAÇÕES FINAIS 174

BIBLIOGRAFIA 181



Aspeto da exposição «Heimo Zobernig e a Colecção do CAM», 2009

# NOTA PRÉVIA

Os autores de uma proposta expositiva são, eles próprios, posteriormente, recetores/leitores individualizados das obras e espaços constituídos.

Tendo sido coautora, a partir de 2001, de várias mostras da Coleção do CAM/Coleção Moderna do Museu Gulbenkian[1], é pois também na qualidade de leitora de alguns dos seus espaços e na posição de quem usufrui da arte como público que me proponho inscrever a memória de algumas das mostras e abordar as questões museográficas e museológicas que a exposição permanente de uma coleção necessariamente suscita.

O tratamento que estas mostras recebem no catálogo digital da História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian é semelhante àquele que é dado às exposições temporárias recenseadas.

Na segunda parte desta publicação, fornece-se uma lista completa das mostras da Coleção até 2023. A fortuna crítica que tiveram nos principais jornais fica também documentada.

[1] À data da publicação deste livro, na primavera de 2023 (e desde 2021), os dois museus voltaram a ser separados e a ter, cada um, o seu diretor e a sua designação própria: Museu Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna.

# I

# OPÇÕES MUSEOLÓGICAS

# 1. OS MUSEUS SÃO PARA AS PESSOAS[1]

A reflexão de caráter museológico a que aqui me dedico visa o futuro. Por isso se dedica também ao presente e à História. A história das exposições da coleção do Centro de Arte Moderna (CAM)[2] – a referência aos eventos que a constituem – encontra na projeção de uma continuidade e de uma configuração futura motivação redobrada para a sua elaboração.

Em 2006, escrevi um conjunto de reflexões sobre o trajeto percorrido desde 1983. Esses textos, agora revistos, dão corpo a uma parte desta publicação. O ano em que foram redigidos marca uma linha divisória nesta história. Em 2006, o museu foi integralmente esvaziado para acolher o 50.º aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian. A partir desse momento, a grande nave do piso 0 do Museu passou a ser dedicada a exposições temporárias. A coleção era apresentada num dos pisos laterais. Esta opção conduziu a uma alteração profunda do trabalho e das propostas do CAM.

Mas esta publicação é dedicada simultaneamente ao passado mais recente, de 2006 a 2023, ao presente e à idealização futura como segmento unificado de reflexão. Entre 1983 e 2023, realizaram-se 72 mostras da coleção. Entre julho de 1983 (ano de abertura do CAM) e junho de 2006, inauguraram 26 mostras, das quais sete genéricas/permanentes e 19 temáticas – destas, seis foram itinerantes ou realizadas exclusivamente fora de portas. Entre julho de 2006 e 2023, as mostras da coleção ascendem a 46 eventos, constituídos por nove mostras genéricas e por 37 temáticas (associadas a um tema, um autor, um suporte, ou em diálogo com outras

[1] Título pedido emprestado ao livro *Museums Are for People*, publicado pelo Scottish Museums Council em 1985.
[2] Designação adotada entre 1983 e 1993; a partir de 1993 passa a designar-se CAMJAP (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão), assim se mantendo até 2009, altura em que volta a designar-se CAM. Em 2015, com a fusão das equipas dos dois museus sob a direção comum de um só diretor, o espaço físico e a coleção do Museu Gulbenkian recebe o nome de Coleção do Fundador, enquanto o espaço físico e a coleção do CAM passam a denominar-se Coleção Moderna. A partir de 2021, com a separação dos dois Museus, volta a designar-se CAM (Centro de Arte Moderna). No presente documento, adotar-se-ão as designações utilizadas na época a que cada texto se refere.

coleções), das quais 19 foram itinerantes ou realizadas exclusivamente fora de portas. A intensidade deste modelo colheu os benefícios da rotatividade e da diversidade.

«Portugal em Flagrante (Operações 1, 2 e 3)», inaugurada em 2016, marca o início de uma nova etapa, com a assunção plena da missão do museu de disponibilizar a sua coleção de forma mais estável e em função de um modelo que se pretende declaradamente cronológico, integrando a exposição na história do país, com propósitos documentais e didáticos, e ao mesmo tempo supondo o desafio de novos encontros visuais. Todos os espaços do edifício do CAM são ocupados (à exceção da Sala de Exposições Temporárias adjunta ao Auditório/Sala Polivalente) e a exposição está patente até 2020, tendo acolhido renovações pontuais de pequenos núcleos.

*

Ao ser exposta, uma obra é estudada de modo a ser mostrada da forma mais fiel possível à sua natureza, intenção e legibilidade, o que não exclui a possibilidade de ser exposta a partir de um ponto de vista que não existiu na sua criação e que surge de uma relação explicitada do curador com a obra. O comissariado pode optar por modelos expositivos mais descomprometidos (evitando por exemplo a vizinhança óbvia ou tensa com outros artistas), ou por modelos intencionalmente interpretativos e que propõem associações diversas. A exposição implica sempre um ponto de vista, e este deve ser assumido. Não há apresentações neutras.

Tal como o espectador, o comissário é também dotado de conhecimento e experiência que investe consciente ou inconscientemente na sua proposta. Além disso, o comissário é espectador do seu próprio trabalho praticamente no momento imediato à sua realização. Partilha com o visitante essa condição de deriva em que o pensamento se defronta com as obras e com os percursos expositivos. É este o ponto de vista em que me posiciono ao escrever sobre três mostras da coleção.

O público partilha com o artista e o curador a importância do que se passa numa exposição. A exposição existe, por um lado, para proporcionar visibilidade a obras consideradas relevantes, prestando desse modo um serviço à pessoa do artista que realiza trabalho, expressão ou criação de natureza individual e vocação coletiva; e, por outro lado, para oferecer a uma comunidade (ao público) um conjunto de experiências de sensibilidade e pensamento, as quais devem ser capazes de mobilizar dinamicamente a vida interior de quem observa, de convocar o mundo, em sentido lato, enriquecendo o sujeito – por rejeição, adesão, interpretação, intuição ou discussão.

Apesar da importância que necessariamente se confere ao património artístico e às obras que integram coleções e exposições, não será muito difícil perceber que o que realmente importa em todo o gigantesco esforço envolvido no trabalho museológico são as pessoas que dele usufruem – a minoria que nele expõe a sua criação e a maioria que a ele acede. Nesse sentido, e se a opção nuclear nesta avaliação global do papel do museu ou do centro de arte for a da centralidade das pessoas e da experiência que lhes é proporcionada, todas as formas de mediação (a decisão curatorial é a primeira numa sequência alargada) devem ser concebidas e propostas com a plena consciência do serviço público em causa.

Um museu ou centro de arte é, nesse contexto, um lugar de vitalidade das ideias e das formas, e de encontro entre pessoas que realizam e pessoas que veem, experimentam ou interpretam propostas criativas. Sem prejuízo da aquisição, da conservação e do estudo da coleção, é a qualidade desse encontro que deve ocupá-lo preferencialmente.



Aspeto da mostra permanente de 2001 a 2006

# 2. O FUTURO DA MEMÓRIA

A memória tornou-se uma obsessão cultural, e o mundo (praticamente todo ele) está a ser musealizado. Como o aumento explosivo da memória tem sido acompanhado pelo aumento explosivo do esquecimento, Andreas Huyssen, a cuja reflexão nos queremos referir, pergunta: é o medo do esquecimento que faz disparar o desejo de lembrar? Ou é o excesso de memória que faz disparar o medo do esquecimento?[3]

No entender de Huyssen, a mobilidade, o consumo, as mudanças tecnológicas, a velocidade, a contração dos horizontes espaciotemporais induzem, de forma cada vez mais premente, o desejo de privilegiar o passado. O museu compensa a perda de estabilidade. Mas confunde, inevitavelmente, factos e ficções, realidade e perceções, memória coletiva e decisões ou vontades circunscritas[4].

Não há como evitá-lo. A História é sempre «decidida», e nela se projeta o universo dos seus autores.

No contexto de uma coleção de arte moderna e contemporânea, o que se faz a pensar no passado? Investigação, aquisições e exposições, que procuram dar resposta às necessidades relativas ao passado, ao presente e ao futuro, projetadas no guião do museu, que as acolhe como linha temporal contínua, que sustenta a sua razão social de existir.

Das três categorias temporais, o presente é a mais aliciante para um museu de arte dita moderna e contemporânea, mas é também aquela que coloca mais problemas: o que é já suficientemente presente para fazer parte do museu? Como é visto o museu na sua capacidade de certificação e legitimação pela comunidade? De que forma mercado e museu intercetam

[3] Andreas Huyssen, *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna, 2000, pp.18-19.
[4] *Ibidem*. Recomenda-se a leitura de todo o capítulo «Passados presentes: mídia, política, amnésia».

os percursos dos artistas? Como competem a qualidade material da obra no museu e a qualidade virtual nas imagens que dela circulam? Que diversidade e qualidade de experiências consegue o museu propor aos seus visitantes?

A diversidade de experiências propostas pela arte contemporânea (visuais, hápticas, sinestésicas, conceptuais, fílmicas, sonoras, culturais), as suas diferentes poéticas, fazem de um museu como este um lugar privilegiado de relação com a «qualidade material do objeto». Trata-se de obras em relação às quais a reprodução é talvez mais ofensiva do que em qualquer outro caso do seu funcionamento, no sentido em que têm um enorme potencial como propostas de experiência *in loco*.

A especificidade da arte contemporânea apresenta obstáculos ao público comum que podem tornar-se importantes mais-valias, ao serem transformados em propostas inteligentes de experiência no museu. Assim, cabe ao curador, e de outra forma ao Setor de Educação, a proposta de experiências que relacionem o entendimento das obras com os universos que são já os dos seus públicos; que deem a perceber o privilégio dos territórios ligados à invenção e à criação artística, à luxuosa «inutilidade» de uma obra, ou à sua singular capacidade de intervenção, ligados à faceta das pessoas que melhor revele o que mais profundamente as move e à leitura de um espírito do tempo. Cabe-lhes propor experiências que, a par do prazer estético, proporcionem aprendizagens de respeito e interesse pela proposta artística e de disponibilidade interior para perceber e decifrar o desafio e a diferença.

Uma receção esclarecida por parte de um maior número de pessoas obriga a uma maior seleção natural, e contribui, em certa medida, para decisões mais exigentes no próprio momento e contexto da criação.

Um museu hoje, na sua dupla função de *templo* e de *fórum*, é lugar de património e de eventos, de informação e discussão, de projeção no passado e no futuro, de atividade no presente.

*

O CAM da Fundação Calouste Gulbenkian tem por missão divulgar e estudar a arte moderna e contemporânea, com especial incidência na arte portuguesa, através da apresentação permanente de obras da sua coleção e da organização de exposições temporárias. Simultaneamente, cumpre-lhe captar e fidelizar públicos, desenvolvendo o seu interesse pela arte moderna e contemporânea, através de ações nas áreas da educação, da divulgação e da investigação.

Fundado em 1983, o museu adquire o nome do primeiro presidente da Fundação a partir de 1993: CAMJAP – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Deixará de o incluir na sua designação em 2009.

No catálogo da exposição *Antevisão do Centro de Arte Moderna*, de 1981, pode ler-se: «Não se pretendeu edificar um Museu tradicional, mas sim um Centro que fosse um instrumento de trabalho que permitisse o estudo das novas formas de expressão artística do século xx e onde se tivesse o conhecimento de que as pesquisas plásticas actuais estão intrinsecamente ligadas à investigação científica, às novas correntes filosóficas e literárias, às novas experiências musicais e arquitetónicas, à galopante evolução da técnica e, também, e muito especialmente, às crises económicas e políticas.»[5]

A sua coleção de arte, que vem sendo constituída desde o final dos anos 50, reúne: obras dos artistas mais representativos de todo o século xx português até à atualidade; obras de alguns artistas estrangeiros que com eles se relacionaram (sobretudo durante a primeira metade do século) ou cujos trabalhos foram adquiridos na sequência da realização de exposições temporárias na Fundação; um núcleo de arte britânica cuja aquisição se iniciou no final da década de 1950; um núcleo de arte iraquiana; e um conjunto de obras de arte da diáspora arménia.

O museu mantém a sua preocupação patrimonial de alargamento da maior coleção de arte portuguesa do século xx e xxi, e a sua programação

[5] *Antevisão do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 4.

pauta-se pela diversificação de exposições temporárias, que se realizam no seu edifício e na Sede da Fundação. Com elas, procura valorizar a sua coleção e acompanhar a criação artística nacional e internacional mais relevante, produzida desde o século passado até à atualidade.

Raquel Henriques da Silva divide a história da constituição da coleção em três grandes períodos, dando a ver a longa preparação que existiu muito antes da abertura do CAM, em 1983. Define, assim, o primeiro período como estando situado entre 1957 e 1979, ano em que é aprovada a construção do CAM. Durante essa fase, a Fundação decide apoiar mais do que colecionar: atribui bolsas, adquire obras a bolseiros e artistas premiados nas exposições de artes plásticas, apoia jovens artistas em contexto internacional e faz exposições itinerantes. O segundo período, entre 1979 e 1983, corresponde à preparação intensa da sua abertura, uma vez que se pretendia inaugurar já com um núcleo sólido de obras. É nesse contexto que são adquiridas 516 obras a Jorge de Brito e que é trazido para Lisboa o vasto núcleo de obras de artistas britânicos que a Fundação havia adquirido, num primeiro momento, por intermédio da comissão de aquisições para a coleção do British Council, e, num segundo momento, por intermédio de diferentes compradores nomeados pelo London Branch da Fundação, com o acordo de Lisboa.

Algumas relações privilegiadas com artistas ou com os seus herdeiros dão origem a importantes doações. Na exposição *Antevisão do Centro de Arte Moderna*, realizada em 1981, foram apresentados os protagonistas do segundo modernismo: os anos de 1930, 1940 e 1950 (surrealismo, neorrealismo e abstracionismo). O terceiro período vem de 1983 até ao presente, ou seja, abrange toda a existência do museu do CAM, com a especificidade das escolhas dos diretores que se foram sucedendo[6].

Além das exposições temporárias, o museu expõe de forma permanente uma parte da sua coleção e organiza frequentemente mostras

[6] Raquel Henriques da Silva, «A Coleção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea», in *CAM, 30 Anos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

temáticas a partir do seu acervo. A partir de 2007, deixa de propor as exposições temáticas de menor dimensão, ditas «rotativas», no espaço da nave e do piso 01. Este passa a ser dedicado às exposições temporárias. As mostras genéricas/permanentes da coleção ocupam então, maioritariamente, os pisos 1 e 01 do CAM, tendo uma duração de cerca de um ano.

Na sequência da fusão dos dois museus – Museu Gulbenkian e CAM – num único museu com duas coleções, todo o espaço no interior do edifício passa a ser dedicado à apresentação permanente da coleção. A partir de 2016, as exposições temporárias são realizadas na Sala de Exposições Temporárias e na Sala Polivalente do edifício da Coleção Moderna e nas Salas de Exposições Temporárias do edifício da Sede e do Museu, na proximidade da Biblioteca de Arte.

Através do seu Setor de Educação, o Museu Gulbenkian favorece o debate em torno de problemáticas da cultura visual na sociedade contemporânea, da história de arte e da estética, desenvolvendo iniciativas ligadas à coleção e às exposições.

*

No capítulo VI, proponho uma leitura dos seis grandes espaços expositivos da nave/piso 0 do museu, na mostra permanente da coleção que esteve patente de 2001 a 2006, uma das três que aqui nos ocupam preferencialmente. A análise é alicerçada em ressonâncias e associações pessoais, num alheamento voluntário dos fatores de decisão curatorial da equipa que integrei e que fez esta montagem: Jorge Molder, Helena de Freitas, Ana Vasconcelos, Alexandre Conefrey e eu própria. Sobre esses fatores e critérios, leiam-se os textos editados no desdobrável que era entregue a cada visitante do museu quando lhe era dado o bilhete de entrada[7].

A minha análise demite-se também do papel de explicar os momentos históricos das linguagens plásticas às quais foi preciso dar

[7] Consultável nos documentos associados a esta exposição no catálogo digital.

espaço, eles próprios tornados óbvios na montagem e nos textos do referido desdobrável. Esse seria talvez o universo discursivo mais natural a qualquer historiador e é, necessariamente, um universo de informação presente em vários tipos de iniciativas educativas no museu. A minha intenção, porém, orienta-se numa outra direção, mais próxima do exercício crítico e da assunção de uma relação com as obras conjugada no presente. Será também essa a tonalidade preferencial do capítulo VIII, sobre a exposição «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte». No texto dedicado a «Portugal em Flagrante», no ponto 2.3 do capítulo II, opto por uma síntese de fios condutores possíveis para cada um dos três espaços.

Permito-me lembrar parte das conclusões de uma comunicação que realizei no Rio de janeiro em 2004, entretanto publicadas no n.º 2 da revista *Marte*[8], por equacionarem a diferença de atitude em causa:

> Os territórios da história e da crítica de arte são, normalmente, muito estanques: o historiador não se relaciona com as matérias do presente. E no entanto uma prática da história informada pela disponibilidade de escuta própria do crítico seria provavelmente mais estimulante.
>
> Didi Huberman, na obra *Devant l'image* (1990), põe em causa a soberania e inabalável autoconfiança científica do historiador de arte diante duma imagem; desmonta todo o sistema de relações implicado no confronto duma subjectividade com uma obra supostamente susceptível duma iconografia e duma iconologia. E fala duma postura dialéctica desejável que consistiria, não em agarrar a imagem, mas em se deixar agarrar por ela.
>
> No século XVI, sobretudo a partir de Vasari, a história de arte terá começado por criar a arte à sua imagem, para poder ela própria constituir-se como um discurso objectivo. Kant terá vindo contorcer esta atitude de inventar o objecto de estudo à imagem do sujeito de conhecimento e dar a perceber que o génio da arte é totalmente oposto ao espírito de imitação, próprio da Renascença. Mas o seu movimento é insuficiente para abrir as brechas necessárias à desestabilização da interpretação, sentidas como necessárias por Didi Huberman. A História de Arte, dizendo-se

[8] Leonor Nazaré, «O olhar tornado escrita», *Marte*, n.º 2, *Legitimação na Arte*. Setembro 2006, pp. 88-89.

disciplina humanista, conjura a violência, as dissemelhanças ou desumanidades que a imagem traz sempre consigo em germe.

Como sair do círculo mágico em que o sujeito de conhecimento (especulativo e especular) se encerra? A resposta é: correndo o risco do não saber, de questionar os processos, os caminhos, as próprias perguntas colocadas (...), pensar a força do negativo na imagem. Nessa tarefa podem ser úteis as aberturas trazidas por Freud à consciência e ao trabalho do não saber. Em especial o trabalho do sonho (condensações, deslocações (des)figurações, funcionamento simbólico) pode ser importante na compreensão da obra como figuração de um sintoma, não no sentido patológico, mas no sentido da superfície de um fenómeno com múltiplas sobredeterminações. O mecanismo do esquecimento do sonho seria ainda mais útil que o do próprio sonho ao entendimento da natureza do nosso confronto com as imagens e com tudo o que nelas se apresenta como falha, não visibilidade, esquecimento, latência.

O desafio para Didi Huberman consiste em abrir o visível ao visual e o legível ao trabalho de exegese; aceitar ser disseminado pelas imagens, desestabilizado por elas, posto em insegurança, diante da morte, da contradição, da desumanidade... Não tendo medo nem de saber nem de não saber, admitindo que se olha sendo olhado.

A objectividade do historiador convencional supõe a transparência mimética do signo icónico e permite-lhe ignorar os efeitos de enunciação, fantasmáticos, subjectivos e de «*subjectilité*» (*se jeter sous l'image* / lançar-se sob a imagem), com os quais a arte trabalha.

Somos olhados quando olhamos. A desfiguração ensina-nos o que é figurar.

Esta demonstração e a defesa deste tipo de encontro com a obra está próxima daquilo que entendo ser produtivo e interessante construir como espaço da crítica. Esse encontro implica informação, envolvimento, autoria, invenção, num misto de firmeza e vulnerabilidade próprio de quem decifra o que o rodeia e ao fazê-lo se decifra a si próprio, dando a outros pistas para ambos os movimentos.

A História tem outras formas de constituir os seus saberes, mas parece-me mais profícua quando se torna permeável ao cruzamento de registos libertos de formatações estritas.

A crítica permite-nos medir o pulso duma relação do pensamento com a contemporaneidade. Acontece aqui e agora. Não será ela também um precioso instrumento de estudo da História? Uma história da arte e da crítica de arte não terá vantagem em exercitar em permanência uma crítica do presente, do passado e da história?

Esta espiral meta-analítica não é infinita: é delimitável no perímetro do envolvimento e da criatividade individuais de quem pensa, investiga, escreve.

Sem uma relação assumida com o presente (uma relação que tem de ser crítica e não apenas histórica) por parte dos agentes culturais, será sempre mais frágil o futuro da memória. Precisamos, além disso, de «discriminação e rememoração produtiva» – para utilizar, mais uma vez, expressões de Andreas Huyssen – e de pensar no futuro, «em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória»[9].

[9] Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 37.




Aspeto da exposição «Portugal em Flagrante – Operação 1», 2016

# 3. O GUIÃO DO MUSEU

*Le temps transformé en espace, telle est bien l'alchimie première.*
François Dagognet, *Le Musée sans fin*

## 3.1 Arquitetura expositiva

Um dos mais interessantes filões da produção teórica em museologia contemporânea é constituído pelo conjunto de trabalhos que se debruçam sobre a história, as estratégias e o poder dos modelos de exposição em museus importantes para a arte do século xx. A configuração do espaço e dos dispositivos propostos ao visitante é analisada como léxico e gramática de um discurso ideológico: o museu, como entidade, assume, de forma mais ou menos consciente (e relega em maior ou menor grau para o seu «inconsciente»), uma série de opções e decisões – um discurso museológico.

Num livro que revê toda a história das estratégias de montagem de exposições do MoMA[10], Mary Anne Staniszewski realiza um vasto périplo fazendo referência à questão da amnésia nas práticas institucionais e na história cultural, a começar pela do próprio MoMA.

Os abundantes exemplos dos vários tipos de exposições que desde os anos de 1920 ali se sucederam (estetizadas, aparentemente neutrais, similares às dos museus de história natural, propagandísticas e narrativas, próximas das exposições de galerias comerciais, com espaços interativos, ocupações totais, etc.) tornam mais visível a chamada de atenção para uma espécie de «inconsciente» do museu, para o qual são relegadas todas as «intenções» institucionais de há trinta anos para cá.

[10] *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Staniszewski, 1998).

Após uma série de anos de experimentação, formação de convenções e profissionalização, as montagens com mais sucesso passaram a ser, no MoMA, as que se tornaram «invisíveis», as que reforçaram o mito da arte como idealização estética, os espaços neutros e atemporais, a autonomização do observador (na senda de Alfred Barr[11]).

O CAM sempre expôs núcleos considerados importantes da sua coleção em painéis ou paredes brancos e uniformizados, que correspondem, nos anos 80, a modelos já assimilados de uma pretensa «neutralidade» do espaço, vigentes em museus que tinham vivido, desde o início do século xx (e nessa altura já haviam ultrapassado), o processo de introdução da novidade, de ocupação e teatralização próprios de todas as vanguardas, campanhas, agitações e *performances* artísticas do século.

A primeira montagem no CAM, de 1983, apesar de dominar o branco e uma relativa assepsia, é feita com pesados painéis de cantos arredondados e grossas tubagens circulares a emoldurar as superfícies. Os trabalhos são suspensos em cabos metálicos. O desenho das paredes no espaço incluía zonas circulares.

Só na montagem de 1985 se fazem pela primeira vez paredes lisas e minimais, de linhas retas, definindo espaços ortogonais e escondendo dispositivos de sustentação. A zona inicial de entrada, assumida como emblemática, os corredores de circulação definidores de sucessões, a relação sublinhada ou negada com as grandes janelas e as circunscrições espaciais para núcleos históricos foram opções que se mantiveram ao longo das sucessivas

[11] Alfred Barr (1902-1981) foi o primeiro diretor do MoMA. A sua visão acerca do papel do museu de arte moderna e contemporânea foi determinante na forma como hoje se estabelecem padrões museológicos. Além de ter defendido uma mostra permanente da coleção do museu, estabelecendo assim uma narrativa própria que se tornou referência da história da arte (e não o contrário), Barr foi pioneiro a admitir uma divisão disciplinar na curadoria, dividindo as categorias artísticas por núcleos. Barr acreditava que o museu é um lugar de aprendizagem social e que deve representar um refúgio para os artistas nele integrados. Provou, com habilidade, que a natureza volátil da arte moderna e contemporânea e o perfil de um museu (de consagração ou apreensão de um passado) não são incompatíveis, o que se traduziu no abandono gradual da ideia de que um museu de arte contemporânea é paradoxal. Cf. www.theartstory.org/influence-barr-alfred.htm.

montagens, como conjunto de reiterações. A definição de quantidades, prioridades e associações variou, necessariamente.

Na montagem de 1985 viam-se alguns sofás de cabedal, posicionados em pontos estratégicos do museu, apelando a um tempo de permanência e a uma forma «familiar» de estar no espaço do museu que hoje nos causa estranheza. As duas primeiras montagens reservaram uma zona do museu para a exposição de um núcleo de *design* de mobiliário, que não voltará a surgir e está hoje em depósito no Museu do Design e da Moda – MUDE.

Além destas singularidades, o desenho das sucessivas montagens ficará sempre próximo dos modelos de aparente inexpressividade do lugar, em progressiva melhoria da gestão do espaço de respiração das obras, e dos diálogos localizados entre os trabalhos. As obras de intervenção no museu, em 2001, viriam ajudar a aliviar o excesso de estrutura arquitetónica interior.

## 3.2 Aprendizagem e lazer

Outra das questões frequentemente avaliadas é a da capacidade do museu para ser uma das inúmeras e aliciantes propostas de ocupação dos tempos livres na sociedade de consumo. Discute-se também a sua integração no panorama mais alargado da cultura visual.

Até ao princípio dos anos 90, a Fundação Calouste Gulbenkian, e por isso também o Centro de Arte Moderna, foram protagonistas fulcrais no panorama lisboeta e português da cultura. As múltiplas valências reunidas no Centro pelo Museu, pelo ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) e pelo CAI (Centro Artístico Infantil), pelo Jardim, pela Biblioteca de Arte (na altura designada Biblioteca Gulbenkian), pelo programa do Serviço de Música e pelo Serviço de Belas-Artes fazem da Fundação um lugar que consegue competir facilmente com os outros lugares de diversão e lazer. E se para qualquer museu do mundo essa é sempre uma

das grandes dificuldades a superar, para o CAM esse foi um desafio ganho à partida, de forma continuada e renovada.

A cultura visual proposta pelo CAM, como a de qualquer museu, é certamente uma forma de exercício de poder: o poder explícito de determinar escolhas numa coleção, de excluir e incluir, de legitimar, de propor leituras. Haverá forma de o não ser? Será possível ou sequer desejável que o não seja?

No caso do CAM, tratou-se durante muito tempo – até ao surgimento de outras instituições em Portugal que realizam também retrospetivas de artistas – do poder de determinar e restringir aquilo que é ou foi sendo a arte em Portugal no século XX, a arte dita moderna e contemporânea. Foi no CAM que, mal ou bem, as grandes direções se traçaram e que o principal desta história se acumulou, muitas vezes em diálogo com exposições de arte internacional.

Hoje, apesar da existência da coleção do Instituto das Artes (constituída entre 1996 e 2000 e hoje em depósito no Museu Berardo), de alguns núcleos do Museu do Chiado, da coleção de Serralves, da coleção da CGD e da coleção da FLAD, nenhuma delas acessível ao público a título permanente, a coleção do CAM continua a ser a única no país que atravessa exaustivamente todo o século XX português, perpetuando-se até aos nossos dias (c.1910-2023) e proporcionando, de forma regular, o acesso de todos os públicos às suas obras.

Essa particularidade informa de modo determinante o seu *script* museológico[12]; é uma mais-valia imensa, que o Setor de Educação, criado em 2002, soube dinamizar de modo inovador e enérgico, mas que é dada à partida, com todo o grande potencial de uma singularidade exclusiva.

Uma livraria e um restaurante bem localizado (apesar de ser possível frequentá-lo sem se entrar no museu, o que levanta alguns problemas), com

[12] Veja-se a utilização do conceito em Julia Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, NAI Publishers Rotterdam, 2004.

vistas rasgadas para o Jardim, e um anfiteatro de ar livre completam, desde o início, o guião proposto: não impedem no museu a relação relativamente silenciosa e em alguns casos intimista com a obra, mas alargam o espaço do Centro a experiências de sociabilidade e lazer.

A um público selecionado, idealizado e minoritário, que a arte moderna e contemporânea acaba por visar naturalmente, sobretudo nos anos 80, suceder-se-ia progressivamente um público bastante mais alargado, o que implicou meios de difusão, comunicação e educação mais estruturados e diversificados.

Nesse sentido, o foco central do «guião do museu» iria deslocar-se progressivamente para o **visitante**, e para o **museu como experiência**, mesmo que nem sempre em função de uma intenção claramente explícita ou declarada, como uma espécie de imposição do «ar dos tempos» e de inevitabilidade no tecido social. Os museus, hoje, ou são para toda a gente ou não são de todo, mesmo que a inclusão seja criteriosa e profissionalmente preparada. O grau de consciência, por parte do museu, desta capacidade de ser inclusivo, sem que para isso baixe os níveis de exigência e qualidade dos seus dispositivos, é um desafio permanente.

## 3.3 Mediação: educação e comunicação

No seu sentido pragmático mais corrente, a divulgação é empreendida pelo Serviço de Comunicação da Fundação e pelo recém-criado Serviço de *Marketing* e Estratégia Digital, uniformizando modos e suportes (agendas, *newsletter*, *site*, desdobráveis, telões, redes sociais, cadernos de exposição) para conteúdos que a equipa do museu seleciona em torno de cada evento da sua programação. Os processos encontram-se relativamente estabilizados e não me merecem, por ora, particular reflexão.

A mediação proporcionada no espaço expositivo, pelo contrário, obriga a uma anotação da sua memória e das suas estratégias. O museu do CAM interiorizou e reforçou na década de 1990 o modelo do museu «transparente» do pós-guerra[13]. Removeu tudo o que ficava entre o museu e o observador, tudo o que sinalizava mediação, assumindo o olhar desencarnado do White Cube: o visitante pode aceder às coisas «automaticamente, sem necessidade de intervenção humana»[14], sem textos de parede. Também por isso a hibridização do modelo, ou *script*, com o alargamento das iniciativas educativas se tornou a compensação natural.

A consciência de que há sempre mediação, mesmo quando o modelo é invisível, é aliás um dos aspetos fortes trabalhados por muitas das visitas guiadas criadas no CAM, sobretudo no contexto dos OVI (Olhar, Ver, Interpretar), uma das mais procuradas pelas escolas durante a década de 2000. Outra das orientações nessas visitas é a da promoção da relação com a obra de arte num contexto alargado da cultura visual.

Há ainda visitas que cruzam um olhar sobre a arte com os discursos da física, da matemática e da filosofia, entre outros, ou, para os mais novos, com o livro, com a expressão corporal, com a música, o tato, as lendas, a vida quotidiana, as memórias, etc., alargando muito os níveis de consciência possíveis em relação às obras.

Uma oferta educativa diversificada (visando todos os públicos e faixas etárias), catálogos e publicações de vários tipos (frequentemente bilingues) permitem acesso à informação a diferentes níveis – mantêm propostas de produtos para elites culturais, ao mesmo tempo que massificam, no melhor sentido que o termo consegue ter. Um breve apanhado histórico permite-nos perceber a evolução do guião do CAM na área educativa.

A história das funções e iniciativas educativas do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão passa pela criação do ACARTE (Serviço

[13] Este modelo é seguido, nomeadamente, pelo Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdão.
[14] Cf. Julia Noordegraaf, *op. cit.*, cap. 3.

de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), pela constituição do CAI (Centro Artístico Infantil), pela atividade do CITEN (Centro de Imagem e Técnicas Narrativas) e pela existência do novo Setor de Educação do CAMJAP.

O **CAI – Centro Artístico Infantil** foi constituído tendo em vista diversos propósitos: facultar a crianças e adultos formas de contacto e informação através das quais fossem contemplados, de forma global e/ou diferenciada, vários domínios da expressão lúdica e artística, do desenvolvimento do sentido ético e das capacidades críticas e criativas; favorecer a descoberta de formas expressivas de associação de ideias, temas ou sensações; permitir formas diversificadas de observação, experimentação, intervenção direta e formação, em situações representativas e motivantes; situar temas, factos, questões e vivências, numa perspetiva de respeito pelo o estético, cultural, pedagógico, histórico, científico e técnico.

Para a concretização destes objetivos, o CAI desenvolveu atividades diversificadas, tanto de caráter sensibilizador (exposições, animações), quanto de caráter formativo (cursos, *ateliers*) que vieram a dar frutos pelos quatro cantos do país[15]. Deu lugar, em 2002, ao atual Setor de Educação, que o absorveu.

O **CITEN – Centro de Imagem e Técnicas Narrativas**, fundado em 1987 por iniciativa de Madalena Azeredo Perdigão e dirigido por José Pedro Cavalheiro, iniciou a sua atividade enquanto ateliê de cinema de animação. A partir de 1993, consolida-se nas suas diversas vertentes, desenvolvendo as áreas comuns à narrativa e à imagem.

Entre 1987 e 2005, o CITEN organizou cerca de cem cursos de cinema de animação 2D (sobre papel), cinema de animação de volumes, ilustração, banda desenhada, imagem, movimento e som, argumento (escrita para ilustração, banda desenhada e cinema de animação 2D e de volumes).

[15] Cf. *Educação pela Arte. Pensar o Futuro*. Lisboa: ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

Os programas tinham como base a linguagem de síntese (pictogramas) e a criação de exercícios exploratórios comuns, que potenciavam universos de expressão híbridos e experiências graduais das várias técnicas narrativas.

Paralelamente, ao longo dos seus muitos anos de existência, o CITEN promoveu encontros internacionais, publicações e intercâmbios, além de contínua investigação pedagógica. Em 2005, foi assinado um protocolo com a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, passando o CITEN a integrar a unidade de investigação desta Faculdade – o CIEAM (Centro de Investigação e Estudos de Arte e Multimédia).

O **ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte** foi criado em 1984 sob a direção de Maria Madalena de Azeredo Perdigão. Concebido como um «serviço voltado para a cultura contemporânea e atividades artísticas de vanguarda», promoveu projetos multidisciplinares na área do teatro, da música, da dança, da poesia, do cinema e do vídeo, favorecendo a inovação, a experimentação, a pesquisa e o desenvolvimento da criatividade. Trouxe a Lisboa a vanguarda das artes do espetáculo, cumprindo essa função praticamente em exclusivo nos anos 80, e mantendo-a ainda nos anos 90 com grandes níveis de qualidade internacional.

O ACARTE foi extinto em 2002, tendo sido mantidos, de entre todas as iniciativas que dele dependiam, o Jazz em Agosto e o Prémio Madalena de Azeredo Perdigão, este último até 2005. O Jazz em Agosto passou, a partir de então, a ser tutelado pelo Serviço de Música.

Todas estas iniciativas conheceram um êxito enorme e permitiram o despertar das pessoas para a questão da educação pela arte. No entanto, de uma forma geral, não implicavam uma relação direta com o museu ou com as exposições que nele existiam, permanentes ou temporárias. Ao longo dos anos 90, e sobretudo na sua segunda metade, foram sendo criadas e reforçadas condições para a realização de visitas guiadas no museu, orientadas por colaboradores externos e por pessoas da equipa do próprio CAM.

A partir de 1996, tem início um conjunto regular de iniciativas de caráter pedagógico (visitas escolares, visitas de fim de semana, cursos e seminários), cuja programação, ficando sob a responsabilidade e coordenação de Ana Vasconcelos (entre 1996 e 1998), será assumida por mim de 1999 a meados de 2002.

O **Setor de Educação** do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), sob minha coordenação e de Susana Gomes da Silva (coordenadora exclusiva desde julho de 2005), nasceu do desejo de dotar o museu de um espaço para a interpretação da sua coleção e das suas exposições e para a comunicação com os públicos, aprofundando e desenvolvendo as premissas basilares sobre as quais assentava, desde a sua origem, a vocação do CAMJAP: divulgar e estudar a arte moderna e contemporânea, com especial incidência na arte portuguesa, e desenvolver o interesse do público pela arte moderna e contemporânea, através de ações nas áreas da educação, da divulgação e da animação.

Surgido num momento de reestruturação do anterior Centro Artístico Infantil (sob a alçada do Centro de Arte Moderna desde agosto de 1999), o novo setor educativo apresentou-se como uma oportunidade de criar um espaço capaz de alargar aqueles objetivos e de responder aos atuais desafios enfrentados pela educação museal, enquadrando a linha educativa e os programas a desenvolver no movimento muito mais amplo de reinvenção do papel dos serviços educativos enquanto espaços de construção e partilha de saberes. Neste sentido, a missão do Setor de Educação do CAMJAP estruturou-se em torno de quatro eixos fundamentais que marcam toda a sua linha programática:

a) Divulgação e interpretação da arte moderna e contemporânea (a partir da coleção e das exposições), numa perspetiva de plurivocidade e interculturalidade, integrando-a nos desafios e problemáticas da cultura visual, e seu papel na sociedade contemporânea.

b) Desenvolvimento de uma programação diversificada e transversal, assente numa perspetiva educativa *construtivista crítica*, capaz de promover o cruzamento de olhares e leituras e de contribuir para o alargamento das acessibilidades.

c) Construção de espaços de reflexão, diálogo e debate a partir da arte moderna e contemporânea e seus campos de estudo associados.

d) Construção de um espaço para a reflexão, promoção e debate sobre a educação museal e seus contributos para a prática educativa atual em ambiente de museu.

Assente nestas premissas, o Setor de Educação realizou publicações didáticas e lúdicas, visitas guiadas, visitas-jogo, ciclos temáticos, oficinas de expressão artística (de longa, média e curta duração), cursos e debates – dirigidos quer à comunidade escolar (professores, educadores, alunos de todos os níveis de ensino), quer aos restantes públicos especialistas e não especialistas (crianças a partir dos dois anos, jovens, adultos, famílias, pessoas com necessidades educativas especiais e/ou portadoras de deficiência, seniores, profissionais da educação, dos museus e da cultura). A partir de 2008, o Setor de Educação passou a trabalhar integrado no Programa Descobrir, criado para albergar todas as iniciativas educativas da Fundação, com origem em diferentes serviços e setores de atividade.

Em 2016, no contexto da fusão das equipas dos dois museus, o Setor de Educação passa a integrar elementos da equipa educativa do Museu Gulbenkian, agora Coleção do Fundador, e a trabalhar, de forma global, com as duas coleções. Volta a autonomizar-se em 2021.

## 3.4 O museu como experiência

Nos EUA, a atenção dada pelos museus aos seus públicos é muito marcada pelos livros de John Dewey, *Art and Education* (1929) e *Art as Experience* (1934). Neste último, o autor tenta responder à acusação de uma inadequação entre pragmatismo e estética que o conduz a um desenvolvimento extremo do primeiro. Há no seu pensamento «uma cultura da avaliação e do resultado estranha às mentalidades europeias da época»[16].

Em *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Nicholas Serota[17] interroga modelos de montagem hoje predominantes nos museus de arte moderna e contemporânea, e assinala a dificuldade que têm em encontrar um equilíbrio efetivo entre o interesse dos artistas, dos curadores e do público. Mas no raciocínio de Serota, desenvolvido a partir do dilema introduzido pelo título, não é suficientemente clara a distinção entre aquilo que fica do lado da atividade do curador (interpretar para propor uma apresentação) e aquilo que fica do lado do visitante (contemplar), que Serota identifica com a noção de «experiência», na qual não inclui a interpretação.

Ora, opor a contemplação ou experiência, que se refere ao visitante, à interpretação, que se refere ao curador, não contribui para a clareza do ponto de vista. Por outro lado, excluir a interpretação da «experiência», opondo-a à contemplação, parece carecer de fundamento. Serota utiliza o termo para significar o estado de contemplação, de envolvimento pessoal com a obra, de abstração nela, alheada do exercício do raciocínio ou da interpretação e sobretudo alheada da compreensão histórica da obra.

Só perto do final do livro o autor diz que os melhores museus procuram promover diferentes modos e níveis de interpretação com subtis justaposições de experiência; diz também que esses museus criam uma

[16] John Dewey, *Art as Experience*. S.l.: Minton, Balch, 1934, p. 54.
[17] Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1996.

matriz de relações mutantes a ser exploradas pelos visitantes, que devem criar o seu próprio percurso, experimentar o sentido da descoberta diante de cada obra, em cada momento, mais do que instalar-se no saber fixado pela História. Aqui, o valor dos conceitos de interpretação e experiência alteram-se, sobrepõem-se, confundem-se.

Importa deixar claro que a questão da interpretação deve ser observada dos dois lados: ela é o exercício inevitável do(s) autor(es) de uma montagem, mas não é um exercício inevitável por parte do visitante – a interpretação pode ser estimulada, pode dispensar a intervenção de mediação ou pode precisar dela.

A questão da expressão abre um outro território da educação. Pode ser proposta em oficinas, visitas-jogo, etc. A experiência é um termo largo que deve abranger de preferência múltiplas hipóteses conceptuais. Pode ser experiência de contemplação, experiência de interpretação, experiência de expressão. É nessa qualidade plural que a utilizamos aqui.

Os museus de arte, e sobretudo os museus de arte recente, têm, aparentemente, uma vantagem sobre os museus celebrativos ou de revisão de épocas históricas: parecem não se confrontar com o problema a que se refere Dominique Poulot[18] quando diz que «existe uma grande procura da comemoração de um passado des-historicizado, representado como experiência partilhada. Nesse sentido, o museu deve conservar os elementos do passado e permitir a tomada de consciência deles, ou seja, construir uma narrativa sem reduzir os visitantes ao silêncio, mas também sem ceder aos perigos de uma representação demasiado empática, que desencadeia respostas emotivas». E mais adiante: «(...) para certos museus, de facto, a alternativa sugerida pelo museólogo americano Duncan F. Cameron, em 1971, a propósito do museu-templo ou fórum, já não é atual, no sentido em que a função cívico-política é indissoluvelmente religiosa-celebrativa ou integrativa.»[19]

[18] Dominique Poulot, *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte, Collection Repères, 2005.
[19] *Ibidem*, pp. 28 a 30. Tradução nossa.

Por outras palavras, se em certos museus histórico-temáticos «a relação entre musealização e reconciliação restitui a dimensão antropológica da emoção histórica e da sua memória»[20], permitindo a catarse, o luto, a reconciliação, a denegação, a exaltação, o sentimento nacionalista, etc., mas tentando submetê-las a algum controlo da razão e da consciência, o museu de arte moderna e contemporânea, direi eu, tem de gerir outro tipo de emoções: aquelas que advêm do desencontro que existe normalmente entre o desconhecimento da história de arte do último século e a constatação da consagração de objetos e situações cujo valor e códigos de legitimação não se dominam. Ao contrário dos outros museus, não é uma relação demasiado empática que constitui problema, mas sim um défice de adesão. Num segundo momento, e uma vez aceite que pode ser história aquilo que o museu decidiu designar e mostrar como tal, é preciso gerir a capacidade potencial do exercício afetivo e interpretativo perante as obras.

Há quem pense que «a exacerbação contemporânea do passado é também o sintoma mais claro da sua insignificância, e parece surgir como prelúdio da sua liquidação esperada», e que «as versões apocalípticas deste diagnóstico leem a musealização como uma forma de implosão do mundo na virtualidade, ou como a doença terminal da civilização»[21]. Para refletir sobre isso proponho que se considerem os três seguintes pressupostos:

Primeiro: qualquer museu questiona o presente, apesar da sua vocação histórica. Essa função é crucial. De que serviria conhecer o passado se isso não servisse para acrescentar o presente e o futuro da nossa aquisição de conhecimento?

Segundo: o museu dedicado a momentos mais próximos do tempo em que vivemos terá maior tendência a questionar o presente.

Terceiro: o museu de arte solicita uma relação particular com a história: os eventos em causa fazem parte de um universo humano que se

[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*, p. 78.

distingue daquele em que factos concretos preenchem o quotidiano de uma época; a arte obriga a outras sintonias, a outros recetores, à disponibilidade para outros registos, outras formas de expressão e liberdade interior.

O museu de arte moderna e contemporânea acrescenta a tudo isso os desafios já referidos, ligados à estranheza e multiplicidade de linguagens, à iniciação mínima requerida, e ainda os desafios que têm a ver com a dessacralização, com a ideia da participação do público, com a efemeridade, ou com a proclamada fusão da arte e da vida. O museu de arte moderna e contemporânea é talvez aquele em que, potencialmente, mais se desestabiliza o visitante na sua relação com a história, com o presente e com a natureza do humano. É por isso que a mediação é nele tão importante.

No final dos anos 50, o americano Freeman Tilden[22] dizia que «toda a interpretação de uma paisagem, de uma exposição ou de uma narrativa que, de uma forma ou de outra, não faz apelo a um traço de personalidade ou à experiência do visitante é estéril»; que a interpretação é «uma revelação fundada na informação»; que a interpretação «procura provocar mais do que instruir», e que, «mais do que uma parte, deve tentar apresentar um todo e dirigir-se ao homem como um todo, mais do que apenas a uma das suas características»[23].

Meio século decorrido, há muitos serviços educativos em museus que ainda não integraram estas intuições, elementares mas difíceis de transpor para uma prática efetiva. Não deixa de ser importante incluir neste balanço a aparente recusa ou afastamento do primado tradicional da contemplação silenciosa e solitária, a tal «experiência» a que se refere Serota, numa utilização, quanto a mim, redutora da expressão. Poderá objetar-se, com razão, que também é importante ter direito a essa contemplação silenciosa e que ela é cada vez mais difícil nos museus com serviços educativos muito ativos. Mas, na realidade, quando alguém é fidelizado

[22] Tilden Freeman, *Interpreting our Heritage*. Chapel Hill: University of North Caroline, Carolina Press, 1957.
[23] Freeman Tilden *apud* Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 35. Tradução nossa.

pelo museu, volta várias vezes, e encontrar espaço e momentos no museu para essa relação individual e tranquila com a obra não é tão difícil como se pode julgar.

Finalmente, o museu, como recorda Dominique Poulot ao invocar uma corrente introduzida pela Escola de Frankfurt[24], não mostra apenas aquilo que expõe, mas também a sua própria forma de construir um discurso museológico. A capacidade de análise dessa construção é uma das competências que, a meu ver, deveria ser ensinada ou favorecida pelo museu e progressivamente adquirida pelo visitante.

## 3.5 Investigação

A realização de uma exposição tende a ser, por natureza, um trabalho de investigação. O catálogo reflete-o e documenta-o. As exposições da coleção, no entanto, raramente tiveram no CAM publicações associadas. À opção de editar guias genéricos da coleção[25] somou-se a de não realizar catálogos para as mostras da coleção. Todavia, algumas mostras da coleção (34 em 72 eventos) tiveram catálogo associado, tratando-se em geral de exposições temáticas, como *Gravuras de Henry Moore* (2001), *Densidade Relativa* (Lisboa, 2005; Sines, 2006), *Transfert. Obras do CAMJAP em Itinerância* (Tavira, 2007), *Homenagem e Esquecimento* (Évora, 2009), *1/150, Gravar e Multiplicar. Gravura da Colecção do CAM* (Almada e Silves, 2009), *Casa Comum. Obras da Colecção do CAM* (Bragança, 2011) ou *Estampes de la Fondation Calouste Gulbenkian* (Arras, 2012).

A criação de um ponto de vista curatorial corresponde quase sempre a um exercício de investigação, defendido pelos textos que o divulgam, mesmo

[24] *Ibidem*, p. 104.
[25] Cf. *Pequeno Roteiro da Colecção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão* (1996, em português, francês e inglês), *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Colecção* (2004, em português e inglês) e o livro *100 Obras da Colecção do CAM* (2010).

que reduzidos à comunicação elementar: *site*, *newsletter*, redes sociais, conferência de imprensa, mediação educativa, textos de parede, folha de sala, jornal ou cadernos de exposição, comunicação social em geral. A este nível mais elementar da comunicação vem por vezes acrescentar-se um nível mais complexo, onde se situam o texto ensaístico (do curador e/ou de outros autores, no catálogo), a aula ou o colóquio. Nesse sentido, inúmeras iniciativas e eventos propostos no âmbito das exposições trouxeram à programação do CAM tonalidades fortes de investigação, embora bastante menos para as exposições da coleção do que para as exposições temporárias.

O In Arte, aplicação informática de inventariação e de gestão da coleção, acolhe todas as componentes técnicas da informação sobre as obras, bem como o seu historial em exposições e publicações. Por outro lado, a presença de obras da coleção em exposições coletivas de outras instituições contribui para a sua valorização e divulgação e acrescenta matizes à sua interpretação. Em 2018, começou a ser criada uma versão do In Arte que integrará os inventários das duas coleções e o inventário das exposições no catálogo digital que faz a sua história. O *site* do Museu Calouste Gulbenkian reflete atualmente essa integração, possibilitando uma navegação muito alargada por coleções, exposições, eventos paralelos e publicações.

É de notar que o desafio lançado aos colaboradores do Setor de Educação, visando a criação individual de um discurso sempre renovado para apresentação de cada exposição, bem como o grande número de visitas temáticas e transversais que foram criadas para abordar cada exposição da coleção, relevam de uma permanente valorização de diferentes pontos de vista sobre elas e de trabalho de investigação bastante intenso, por parte de monitores e mediadores.

O acesso à coleção tem sido ainda dinamizado por pequenos filmes disponibilizados no *site*, com depoimentos de artista ou excertos de visitas curatoriais, e por textos sobre artistas e obras. O desafio para que os curadores realizem intervenções públicas, dentro e fora do museu, contribui para

manter viva a investigação no museu. Os protocolos com universidades – por exemplo com a Universidade Nova de Lisboa na área do restauro, ou através do seu Instituto de História de Arte, e mais recentemente com o mestrado em Filosofia (áreas da Estética e da Filosofia da Arte) e com a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, cujo mestrado de curadoria foi acolhido no espaço da Fundação entre 2001 e 2011 – dinamizam a vertente académica e trazem ao museu, e ao contacto direto com as obras, perfis científicos universitários.

A mobilidade e flexibilidade de todos estes modelos tornam expectáveis a inovação e o enriquecimento desta área polimorfa de atividade.

## 3.6 Aquisições

A história da constituição desta coleção está feita em diversas publicações: nos dois roteiros da coleção publicados e no livro *100 Obras da Colecção do CAM* (2010), ou no ensaio, já referido, de Raquel Henriques da Silva, *CAM, 30 Anos* (2014). Para uma perceção sumária, pode consultar neste livro o anexo do folheto de 2001.

Entre 1983 e 2009, as aquisições foram da responsabilidade exclusiva dos diretores do CAM, e quase sempre da sua iniciativa autónoma, apesar do parecer e da colaboração informais – mas com forte peso nas decisões da administração – de Fernando de Azevedo e de Artur Nobre de Gusmão (Serviço de Belas-Artes), sobretudo até 1974, ano em que Azeredo Perdigão foi substituído por Pedro Tamen, como administrador com este pelouro. Na qualidade de presidente da Fundação, Azeredo Perdigão participava ativamente nas decisões de compra.

A colaboração entre o Serviço de Exposições e Museografia, que deu origem ao CAM, e o Serviço de Belas-Artes terá continuado a existir, nomeadamente através de Fernando de Azevedo. À direção de Sommer Ribeiro (1983-1994), seguem-se as de Jorge Molder (1994-2009) e de Isabel

Carlos (2009-2015), a eles cabendo quase exclusivamente a decisão sobre aquisições.

Em 2013, foi constituída uma comissão de compras formada por Raquel Henriques da Silva (*chairman*), Penelope Curtis, Bartomeu Marí, Miguel von Hafe Pérez e Dirk Snauwaert. Esta comissão escrutinava as propostas e escolhas da direção. O princípio da existência de uma comissão de compras manteve-se com a direção de Penelope Curtis (a partir de 2015-2016). Passou, então, a ser constituída por Manuel Costa Cabral, Raquel Henriques da Silva, Nuno Faria, Lúcia Almeida Matos, Penelope Curtis e João Carvalho Dias, com a presença de Ana Vasconcelos. A partir de fevereiro de 2019, e até julho de 2020, a Comissão Consultiva passa a ser constituída por Catarina Rosendo, Filipa Vicente, João Mourão e Miguel von Hafe Pérez.

A participação da equipa de curadoria da Coleção Moderna (Ana Vasconcelos, Leonor Nazaré, Patrícia Rosas e Rita Fabiana) na análise das lacunas históricas da coleção e na apresentação de propostas relativas a todos os períodos do século XX, incluindo a atualização com artistas novos e emergentes, passou a ser efetiva, permanente e decisiva nas escolhas finais. Essa é a grande diferença introduzida pelo modelo implementado por Penelope Curtis. Por outro lado, a partir de um balanço crítico e detalhado da coleção existente, redigido pelas curadoras, foram definidos critérios claros e linhas mestras para aquisições futuras e para a seleção de doações, que se acrescentaram à já habitual definição anual de prioridades.

Toda a história de aquisições anterior à abertura do CAM está contada no artigo de Raquel Henriques da Silva atrás referido[26]. Foi quase sempre enquadrada por personalidades como a de Fernando de Azevedo e Artur Nobre de Gusmão, dentro da Fundação, e, no exterior, por Paulo Ferreira e pela participação do British Council na criação de um núcleo de arte britânica, ou por outras circunstâncias ocasionais de doação.

[26] Ver nota 6.

# II

# EXPOSIÇÕES DA COLEÇÃO DO CAM

# 1983-2023

# 1. QUADRO GERAL

## 1.1 Cronologia das mostras – de 1983 a 2023

Nesta cronologia são disponibilizadas sinopses para todas as 72 mostras, cuja investigação é publicada de modo desenvolvido no catálogo digital que faz a história das exposições[27].

Todas as mostras são classificadas segundo a seguinte terminologia: **genérica**, **temática**, **temática rotativa**, **itinerante** e **fora de portas**. Fica sempre assinalada a existência de catálogo associado.

As **mostras genéricas** procuram percorrer a arte de todo o século XX e XXI representada na coleção. Todas as mostras genéricas, à exceção de «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte» (cerca de cinco meses), são **propostas permanentes**: até 2006 tiveram a duração de um e cinco anos; a partir de 2006 tiveram a duração aproximada de um ano. «Sob o Signo de Amadeo» e «Arshile Gorky e a Coleção» são consideradas mostras genéricas, uma vez que traçavam a cronologia da coleção do CAM de 1910 até os dias de hoje, paralelamente à obra do artista em causa.

De 1983 a 2023, realizaram-se **16 mostras genéricas da coleção**, sete mostras inauguradas entre 1983 e 2001, e nove mostras inauguradas entre 2006 e 2017:

[**1.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1983-1985)
[**2.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1985-1989)
[**3.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1989-1990)
[**4.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1991-1994)

[27] História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Catálogo Digital.

[**5.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1994-1997)
[**6.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (1997-2001)
[**7.ª Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (2001-2006)
**A Partir da Colecção** (2006-2007)
[**Apresentação da Coleção do CAMPJAP**] (2007-2008)
[**Apresentação da Coleção do CAMPJAP**] (2008-2009)
[**Mostra Permanente da Coleção do CAM**] (2010-2011)
[**Apresentação da Coleção do CAM**] (2011-2012)
[**Apresentação da Coleção do CAM**] (2012-2013)
**Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte** (2013-2014)
**Arshile Gorky e a Coleção** (2015)
**Portugal em Flagrante (Operações 1, 2 e 3)** (2016-2020)

As **mostras temáticas** surgem sempre associadas a um tema, um autor, um suporte ou em diálogo com outras coleções.

Entre 2001 e 2007, foram apresentadas, num espaço construído na nave do Centro de Arte Moderna ou num espaço delimitado no piso 01, as **mostras temáticas rotativas**, mostras programadas com o objetivo de promover uma maior rotatividade da coleção, expondo artistas ou núcleos menos conhecidos e mais restritos. Estas mostras rotativas tiveram a duração aproximada de seis meses, à exceção de «Fernando Lemos. Alguns Amigos, 1949-51», de «Humor e Ilustração na Colecção do CAMJAP» e de «Mike Biberstein. Desenhos», com cerca de dez meses cada.

De 2001 a 2007, realizaram-se **15 mostras temáticas rotativas**:

**Gonçalo Duarte** (2001-2002)
**Múltiplos de Sonia Delaunay** (2002)
**Construcionistas Britânicos** (2002)
**Bernardo Marques. Paisagens** (2002-2003)
**José Barrias. Barragem** (2003)
**Jorge Pinheiro. Desenhos Preparatórios das Pinturas *O Bispo*** (2003)
**Fernando Lemos. Alguns Amigos, 1949-51** (2003-2004)
**Os Galgos de Amadeo. Olha a História de Uma Pintura** (2004)
**XVI Desenhos de António Areal** (2004)

**Doações de Jorge de Brito** (2004)
**Alfaiataria Cunha** (2004-2005)
**Ruy Leitão. Cadernos de Esboços** (2004-2005)
**Hein Semke. Gravura** (2005)
**Humor e Ilustração na Colecção do CAMJAP** (2006-2007)
**Mike Biberstein. Desenhos** (2006-2007)

Do final de 2005 a 2023, foram programadas no Centro de Arte Moderna **16 mostras temáticas** de curta duração (dois a quatro meses), das **quais cinco itinerantes**:

**Densidade Relativa** (Lisboa/FCG, 2005/2006; Sines, 2006) [itinerante]
**Fernando Calhau. Convocação I e II. Modo Menor e Modo Maior. Obras no Acervo do CAMJAP.** (2006/2007)
**Heimo Zobernig e a Coleção do CAM** (2009)
**Aspectos da Colecção** (2009)
**Abstração e Figuração Humana na Colecção de Arte Britânica do CAM** (2010)
**O Fio Condutor. Desenhos da Coleção do CAM** (FCG/Lisboa e Paris, 2010; Ovar, 2016) [itinerante]
**Filme e Vídeo na Colecção do CAM** (2010)
**Escola – Back to School. Obras da Colecção do CAM** (2010)
**Casa Comum. Obras da Coleção do CAM** (Lisboa/FCG e Bragança, 2011) [itinerante]
**Paisagem na Coleção do CAM** (Lisboa/FCG, 2011/2012; Évora, 2012/2013) [itinerante]
**Roubar com os Olhos – A Coleção do CAM em Relação com Josef Albers** (2012)
**Entre Espaços. Coleção do CAM, 1968-2011** (2012)
**O Palco na Coleção do CAM** (Lisboa/FCG, 2013; Ovar, 2014) [itinerante]
**Olhos nos Olhos. O Retrato na Coleção do CAM** (2015)
**Filmes do Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna** (2016)
**Histórias de uma Coleção** (2023)

De 2014 a 2017, são programadas **cinco mostras temáticas** de longa duração (sete a nove meses):

**Animalia e Natureza na Coleção do CAM** (2014-2015)
**Tensão e Liberdade. Coleções CAM, La Caixa, MACBA** (2015)
**As Casas na Coleção do CAM** (2015-2016)
**Hein Semke. Um Alemão em Lisboa** (2015-2016)
**As Linha do Tempo. As Coleções Gulbenkian.**
**Caminhos Contemporâneos** (2015-2016)

Classificam-se como mostras **fora de portas** as mostras temáticas de curta duração que apenas acontecem em lugares externos à Fundação, em Lisboa, e que cumprem o objetivo de descentralizar a divulgação da coleção. A iniciativa parte, em geral, das instituições locais. A coleção do CAM empresta ainda, todos os anos, centenas de obras do seu acervo (em média, entre 300 e 400), destinadas a integrar outras exposições, por intermédio das quais se dá a conhecer a coleção. Os relatórios anuais publicam um balanço dos empréstimos da coleção do CAM.

De 2001 a 2022, foram apresentadas **20 mostras exclusivamente fora de portas**. Em 2022 e 2023, o programa **CAM em Movimento** proporcionou contacto com a coleção através da instalação de obras em contentores no jardim da Fundação e em diversos locais de Lisboa.

**Gravuras de Henry Moore** (Almada, 2001)
**Artistas Britânicos. Trabalhos sobre Papel, 1956-1971** (Almada, 2002)
**Metamorphosis. British Art of the Sixties** (Andros, Grécia, 2005)
**Ana Hatherly. Dessins, Collages et Papiers Peints** (Paris, 2005)
**Equilíbrio e Indisciplina. Pintura Portuguesa nos Anos 1930-40** (Lisboa, 2006)
**Desenho: Desenhos e Uma Escultura / Drawing: Drawings and a Sculpture** (Nova Deli, 2007)
**The Calouste Gulbenkian Foundation and British Art** (Londres, 2007)
**Transfert. Obras do CAMJAP em Itinerância** (Lisboa, Fundão, Castelo-Braco e Tavira, 2007)
**1/150. Gravar e Multiplicar. Gravuras do Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian** (Almada, 2009)
**Homenagem e Esquecimento. De Almada Negreiros a Alexandre**

**Estrela. Obras da Coleção do CAM. Fundação Calouste Gulbenkian** (Évora, 2009)
**Blink. Gravuras da Colecção do CAM** (Silves, 2009)
**Fernanda Fragateiro. *Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos #3*** (Silves, 2009)
**Ainsi Font les Rêveurs. Les Années 60 dans la Collection d'Art Britannique du Centre d'Art Moderne de Fondation Calouste Gulbenkian** (Paris, 2010)
**Amigos de Paris. Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins** (Lisboa, 2012)
**Clássicos do Moderno. Peças da Fundação Calouste Gulbenkian** (Lisboa, 2012)
**Estampes de la Fondation Calouste Gulbenkian** (Paris, 2012)
**Almada Negreiros. Desenhos de Par e Ímpar** (Ovar, 2015)
**Usine de Rêve. Obras da Coleção de Fotografia, Filme e Vídeo do CAM. Fundação Calouste Gulbenkian** (Coimbra, 2015)
**Más Que Vanguardia. Arte Portugués entre Dos Siglos. Fondos de la Colección Moderna / Museo Calouste Gulbenkian** (Burgos, Espanha, 2016)
**CAM em Movimento: Coleção de Arte Britânica do CAM** (Cascais, 2021)

## [1.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

Julho 1983 a março 1985
CAM – Pisos 0 (nave), 01 e 1
Equipa de curadoria do CAMJAP

Esta primeira apresentação permanente da coleção teve uma duração de cerca de dois anos e procurou apresentar ao público a genealogia da coleção, os seus núcleos estruturantes e a diversidade artística, de âmbito nacional (arte portuguesa) e internacional (com o núcleo de arte britânica iniciado na década de 1960 e obras de valores consagrados de outros centros artísticos internacionais, como Arménia, França ou Brasil), reunindo um total de 550 obras.

## [2.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

Abril 1985 a setembro 1989
CAM – Piso 01
Equipa de curadoria do CAMJAP

A segunda remontagem da coleção realizou-se dois anos após a inauguração do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e correspondeu a um novo entendimento do programa museográfico, que se pretendia mais didático e formativo. Para tal, foram selecionadas cerca de 350 obras de 172 artistas portugueses, obras essas produzidas entre o início da segunda década do século XX e meados da década de 1980, organizando-se em núcleos de afinidades, cronológicos e de tendências artísticas.

## [3.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

Outubro 1989 a dezembro 1990
CAM – Pisos 0 (nave) e 1
Equipa de curadoria do CAMJAP

A terceira remontagem da exposição permanente do CAM integrou cerca de uma centena de obras, organizadas segundo critérios cronológicos e de afinidades artísticas, incidindo sobretudo na arte portuguesa do século xx. Em cerca de 100 obras de cerca de meia centena de artistas do acervo da coleção, foram essencialmente apresentadas obras de pintura, com passagens pontuais pela escultura, pelo desenho e pela gravura, deixando de fora da mostra suportes como a fotografia ou a instalação.

## [4.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

Janeiro 1991 a abril 1994
CAM – Pisos 0 (nave) e 1
Equipa de curadoria do CAMJAP

A quarta montagem da exposição permanente da coleção apresentou um percurso mais livre e fluido do que as anteriores. Esta quarta proposta introduziu uma alteração pouco habitual no contexto dos programas museológicos definidos para estas apresentações permanentes. Consistiu na inclusão de obras temporariamente cedidas pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, visando um enriquecimento da mostra. Estes empréstimos incidiam sobretudo em artistas contemporâneos, até então menos representados no acervo do CAM (Xana, Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Luiz).

## [5.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAMJAP]

*Mostra genérica*

Maio 1994 a maio 1997
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAMJAP

A quinta mostra permanente da coleção apresentou um conjunto de cerca de 130 obras de 63 artistas portugueses de várias gerações, consagrando uma maior atenção à produção artística dos anos de 1980 e 1990, em consonância com as políticas de incorporação previstas nesses últimos anos. Distinguiu-se das montagens anteriores por circunscrever exclusivamente a amostragem à arte portuguesa do século XX, não contemplando os núcleos de arte internacional da coleção (arte britânica, arménia e outras), habitualmente reservados para as galerias do piso superior do Centro.

## [6.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAMJAP]

*Mostra genérica*

Junho 1997 a fevereiro 2001
CAMJAP – Pisos 0 (nave), 01 e 1
Equipa de curadoria do CAMJAP

A sexta montagem da coleção dividiu-se por dois pisos, que representavam as duas tendências da coleção – moderna (piso 01) e contemporânea (piso 1) –, reunindo um total de 160 obras de 75 artistas. No percurso do piso 01 foram pontualmente incluídas obras de artistas internacionais de referência para alguns artistas portugueses (Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, F. Kupka e Arshile Gorky).

## [7.ª MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

Abril 2001 a junho 2006
CAMJAP – Pisos 0 (nave), 01 e 1
Equipa de curadoria do CAMJAP

A exposição permanente da coleção realizada em 2001, com duração de cinco anos, contou com um conjunto de cerca de 330 obras (pintura, escultura, desenho, gravura, imagem em movimento e instalação) de 130 artistas portugueses e internacionais do acervo. Por comparação com as seis mostras permanentes apresentadas anteriormente, esta montagem introduziu mudanças significativas no programa museológico institucional da coleção e, sobretudo, na proposta de compreensão da arte portuguesa do século xx, que pressupunha também o seu enquadramento nas práticas artísticas internacionais.

## GRAVURAS DE HENRY MOORE

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

31 março a 13 maio 2001
Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada
Curadoria: Ana Vasconcelos

Esta exposição de gravura refere indiretamente a obra escultórica de um artista que ganhou extraordinária notoriedade pública na segunda metade do século xx, tornando-se um embaixador mundial da cultura e arte britânicas, sendo considerado «o pai da moderna escultura britânica» – a designação é de Anthony Caro, que, em 1960, identificou o que considerava ser uma «resistência edipiana» nos então jovens escultores britânicos, inca-

pazes de avaliarem corretamente a importância fundamental da obra de Moore para o seu próprio trabalho. São apresentadas 22 gravuras pertencentes à coleção de arte britânica contemporânea do Centro de Arte Moderna, executadas, na sua maioria, na última década de vida do escultor, numa época em que o desenho e a gravura de Moore se afastaram da obra escultórica, assumindo um papel e uma importância próprios. Todavia, no conjunto das obras apresentadas, podemos identificar imagens recorrentes dos principais temas escultóricos trabalhados – figuras reclinadas e sentadas, grupos de mãe e filho, formas antropomórficas e orgânicas.

**GONÇALO DUARTE**

*Mostra temática/rotativa*

Setembro 2001 a abril 2002
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAMJAP

Na sequência de uma temporada em Munique, para estudar gravura (1957-59), Gonçalo Duarte regressa a Portugal, voltando a partir de novo nos início dos anos 60, desta feita para Paris, onde adere ao projeto da revista *KWY*.

No número seis da revista (junho de 1960), surgiu uma fotografia com objetos recolhidos pelo pintor: obra que se centrava em artefactos residuais do quotidiano e que, de certa forma, anunciava a vertente escultórica que marcaria o seu percurso artístico. À recuperação de destroços, característica marcante da sua escultura, aliava-se a exposição das peças em forma de quadros: objetos em que a superfície ou a moldura serviam de delimitação a um conjunto materialmente elaborado e que se pretendia elevar à categoria de arte. Alguns desses objetos, expostos nesta mostra, viriam a integrar a coleção do CAMJAP.

## MÚLTIPLOS DE SONIA DELAUNAY

*Mostra temática/rotativa*

7 janeiro a 30 junho 2002
CAMJAP – Piso 01
Equipa de curadoria do CAMJAP

Nesta pequena mostra de gravura e cerâmica, da autoria de Sonia Delaunay, pertencente à coleção do CAM, podemos apreciar a articulação e o ritmo da linguagem pictórica abstrata da artista, utilizada aqui na criação de «múltiplos», isto é, de trabalhos que existem em mais do que num único exemplar.

## CONSTRUCIONISTAS BRITÂNICOS

*Mostra temática/rotativa*

23 abril a 30 setembro 2002
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAMJAP

Esta mostra rotativa apresenta um dos mais significativos núcleos da coleção britânica do CAM, que se articula em torno do relevo executado por Victor Pasmore (em exposição permanente no piso 01).

Em 1948, a conversão de Pasmore à abstração e a publicação do livro *Art as the Evolution of Visual Knowledge*, do americano Charles Biederman, foram determinantes para o desenvolvimento das pesquisas visuais construtivas levadas a cabo, no período do pós-guerra por alguns artistas britânicos.

A designação «construcionistas» foi-lhes atribuída por Kenneth Martin, um dos principais elementos do grupo, que, desta forma, o procurava diferenciar do construtivismo russo da segunda década do século xx e da abstração britânica dos anos 30. Os construcionistas aspiravam a uma

arte não figurativa concreta e racionalista, isto é, reportando-se aos processos estruturais da natureza mediante a aplicação de regras e princípios matemáticos.

**BERNARDO MARQUES. PAISAGENS**

*Mostra temática/rotativa*
*Exposição com catálogo*

17 setembro 2002 a 17 março 2003
CAMJAP – Piso 01
Equipa de curadoria do CAMJAP

Esta pequena exposição reúne um núcleo dos melhores desenhos e aguarelas do artista, realizados na fase final da sua obra, no decurso da década de 1950. A temática é a paisagem.

**ARTISTAS BRITÂNICOS. TRABALHOS SOBRE PAPEL, 1956-1971**

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

28 setembro a 15 dezembro 2002
Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada
Curadoria: Ana Vasconcelos, Emília Ferreira

Exposição que apresenta um conjunto de trabalhos sobre papel pertencente à coleção de arte britânica contemporânea do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian. Apesar de esta coleção, iniciada em 1959, se prolongar irregularmente até à atualidade, a história deste núcleo partilha o percurso do mais substancial e coerente conjunto de peças da coleção, adquirido por intermédio do British Council, em Londres, com financiamento da Fundação Gulbenkian, entre finais da década de 50 e a primeira metade da década

de 60. Uma rápida avaliação das obras apresentadas situa-as cronologicamente entre 1958 e 1965, à exceção dos trabalhos de Barrie Cook (trata-se de uma pintura a *spray*, de formato considerável, datada de 1971), de Frank Auerbach (desenho a carvão, datado de 1956-57) e, eventualmente, de Leon Kossoff, apesar de a quarta versão da cabeça de Seedo aqui apresentada, realizada a carvão e pastel, não estar datada. Apenas outro dos 47 trabalhos apresentados está desprovido de data de realização, tratando-se de um desenho do escultor David Annesley, contudo seguramente realizado no início dos anos 60.

## JOSÉ BARRIAS. BARRAGEM

*Mostra temática/rotativa*

7 janeiro a 29 junho 2003
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAMJAP

Obra realizada nos anos 60, constituída por vídeo e fotografias que dão a ver a aldeia perdida de Vilarinho das Furnas. No Verão Quente de 75, quando a aldeia emergiu, José Barrias registou os factos dessa realidade fantasmática, articulando subtilmente a imagem fixa e a imagem em movimento e proporcionando uma reflexão sobre o desaparecimento das coisas.

## JORGE PINHEIRO. DESENHOS PREPARATÓRIOS DAS PINTURAS *O BISPO*

*Mostra temática/rotativa*

8 julho a 28 dezembro 2003
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAMJAP

O Centro de Arte Moderna possui no seu acervo duas pinturas do artista: *Bispo (azul)* e *Bispo (vermelho)*. Cada pintura tem cerca de 50 desenhos preparatórios: estudos de pormenor, de composição e de cor. Além da sua qualidade e interesse, este conjunto de obras, tem igualmente uma função didática muito importante, por responder à pergunta: «Como elaborar uma pintura?»

## FERNANDO LEMOS. ALGUNS AMIGOS, 1949-51

*Mostra temática/rotativa*

1 abril 2003 a 4 janeiro 2004
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: equipa do CAMJAP

Entre 1949 e 1952, Fernando Lemos realizou várias fotografias de artistas plásticos e de escritores seus amigos. O CAM propõe, num dos seus espaços rotativos, uma exposição das fotografias de artistas plásticos: Vespeira, Fernando de Azevedo, António Pedro, Costa Pinheiro, Vieira da Silva, Arpad Szenes... A presença do autorretrato junto das outras fotografias permitirá uma leitura favorável ao questionamento das determinantes autobiográficas de uma obra. O seu enquadramento surrealista pode também adquirir, neste contexto, outras formas de problematização.

## OS GALGOS DE AMADEO. OLHAR A HISTÓRIA DE UMA PINTURA

*Mostra temática/rotativa*

13 janeiro a 4 julho 2004
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: Gabinete de Conservação e Restauro K4

Esta exposição desenvolve-se em torno da pintura *Os Galgos* (c. 1911), de Amadeo de Souza-Cardoso, na tentativa de explorar, de um modo didático e visualmente sedutor, as possibilidades de apresentação dos métodos de exame e de análise utilizados no estudo técnico das obras de arte. É neste contexto que serão reveladas ao público as duas composições que estão subjacentes à referida pintura.

## XVI DESENHOS DE ANTÓNIO AREAL

*Mostra temática/rotativa*

13 janeiro a 4 julho 2004
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Curadoria: Alexandre Conefrey

Datado de 1968 e raramente exibido, o álbum a tinta-da-china e aguarela sobre papel que agora se expõe tem 21 outros exemplares realizados pelo autor. Dois são pertença do CAMJAP. Questões como a que interroga o estatuto de peça única e de múltiplo tornam-se assim centrais para o entendimento da obra deste autor. Trata-se de um exemplo daquilo a que Areal chamava o «novo figurativismo».

## DOAÇÕES DE JORGE DE BRITO

*Mostra temática/rotativa*

16 agosto 2003 a 4 janeiro 2004
CAMJAP – *Hall*
Curadoria: Helena de Freitas

Pouco tempo antes da inauguração do Centro de Arte Moderna, em julho de 1983, tivemos a oportunidade de adquirir um relevante núcleo de obras ao colecionador Jorge de Brito. Nessa ocasião, o colecionador fez uma doação de

importantes pinturas de artistas, nomeadamente de José de Almada Negreiros, Carlos Botelho e Maria Helena Vieira da Silva. Por ocasião dos vinte anos do Centro de Arte Moderna, apresentou-se a quase totalidade destas obras.

**ALFAIATARIA CUNHA**

*Mostra temática/rotativa*

25 julho 2004 a 2 janeiro 2005
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: Alice Costa Guerra

Em torno de duas pinturas de figurinos de Almada Negreiros, o CAM criou a oportunidade de revisitar um excelente núcleo de obras dedicadas ao grafismo e à ilustração dos anos 20 e 30 do século xx. A temática envolvia o universo feminino na sua vertente mundana e citadina.

**RUY LEITÃO. CADERNOS DE ESBOÇOS**

*Mostra temática/rotativa*

25 julho 2004 a 2 janeiro 2005
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Curadoria: Ana Vasconcelos

Vários papéis pessoais de Ruy Leitão, com desenhos inéditos e inesperadas revelações sobre o seu processo de trabalho, foram deixados pelo artista com Hélène Chetwynd, uma sua grande amiga, em casa de quem viveu durante algum tempo em Londres. Estes trabalhos foram posteriormente doados ao CAM, vindo a enriquecer o espólio do artista já existente na coleção, e do qual esta exposição apresenta uma seleção.

## HEIN SEMKE. GRAVURA

*Mostra temática/rotativa*

24 janeiro a 30 junho 2005
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: Maria Almeida Lima

Por ocasião do décimo aniversário da morte de Hein Semke (1899-1995), artista alemão nascido em Hamburgo e residente em Portugal desde 1932, diversos museus decidiram celebrar a data realizando uma exposição repartida da sua obra. Foi o caso do Museu Nacional do Azulejo, do Museu do Chiado e da Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva. O Centro de Arte Moderna associou-se a esta iniciativa com a apresentação de uma série de gravuras da coleção.

## METAMORPHOSIS. BRITISH ART OF THE SIXTIES

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

28 junho a 25 setembro 2005
Basil and Elise Goulandris Foundation – Museum of Contemporary Art, Andros, Grécia
Curadoria: Ana Vasconcelos, Richard Riley (British Council)

Esta exposição celebra a diversidade e a exuberância da arte britânica da década de 1960. Apresentando pintura, escultura, trabalhos sobre papel e gravura, a exposição reúne obras das coleções da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e do British Council (Londres), incluindo artistas que se distinguiram neste período, muitos dos quais iriam tornar-se protagonistas da cena internacional.

A coleção da Fundação Gulbenkian tem um número significativo de obras de artistas britânicos. Trata-se de uma coleção iniciada em 1959, com

um primeiro subsídio atribuído ao British Council para aquisição de pintura, escultura e desenho. Embora ainda haja atualmente aquisições, elas são muito pontuais e realizadas sem a participação do British Council. A força deste núcleo reside nas obras adquiridas entre 1959 e 1965.

«Metamorphosis. British Art of the Sixties» reúne pela primeira vez obras adquiridas neste período pela Fundação Gulbenkian e pelo British Council. O seu foco são as diferentes correntes que emergiam em pintura e escultura na primeira metade da década de 1960, apresentando obras-chave de artistas pioneiros da *Pop* britânica, pintura abstrata do influente embora efémero Situation Group, e escultura colorida abstrata tal como foi inicialmente definida por Anthony Caro e em seguida desenvolvida pelos jovens escultores da St Martin's School of Art. Incluem-se ainda importantes trabalhos iniciais de figuras internacionais como Bridget Riley e Howard Hodgkin, cuja carreira estava a ser lançada nestes mesmos anos. O título da exposição vem de uma pintura de Bridget Riley de 1964, assinalando a transformação da arte britânica nesta conjuntura tão favorável e otimista.

**ANA HATHERLY. DESSINS, COLLAGES ET PAPIERS PEINTS**
*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

6 outubro a 15 dezembro 2005
Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris
Curadoria: Ana Vasconcelos

Esta exposição apresenta um conjunto de trabalhos inéditos, em pequeno formato, realizados, na sua grande maioria, entre a segunda metade da década de 60 e os primeiros anos da década de 70, e que não se destinavam a ser vistos, revelando deste modo uma faceta pouco conhecida da extensa obra visual de Ana Hatherly. Anteriores à adoção do preto-e-branco como regra criativa, constituem um sofisticado eco da eclética cultura visual britânica

pós-*pop,* que a autora viveu intensamente. Revelam igualmente a sua ligação íntima, durante os primeiros anos da sua atividade como poeta-pintor vanguardista, com o movimento mundial do concretismo-experimentalismo. Em muitos destes trabalhos, sobretudo nos mais coloridos, onde foram escritos textos numa letra minúscula, a «mão inteligente» evidencia a sua violência disciplinadora e o jogo da execução não admite quaisquer hesitações ou desvios. As colagens dos cartazes políticos, retirados das paredes das ruas de Lisboa após a Revolução de 25 de Abril de 1974, tornam claramente patente a sua conceção do criativo enquanto ato ético-lúdico.

## DENSIDADE RELATIVA

*Mostra temporária/temática/itinerante*
*Exposição com catálogo*

27 outubro 2005 a 22 janeiro 2006
CAMJAP – Piso 1
12 agosto a 29 outubro 2006
Centro das Artes de Sines – Centro Cultural Emmerico Nunes
Curadoria: Leonor Nazaré

No âmbito da crítica de arte, é muito frequente vermos alusões à «densidade» das obras, ou à sua «intensidade», outro conceito que frequentemente surge associado àquele. «Densidade» pode ser sinónimo de riqueza ou de impenetrabilidade, ou referir-se mais literalmente à acumulação de elementos no espaço. E pode ser assinalada por oposição a vazio ou a rarefação. O pensamento em torno destas variáveis conduziu à perceção de que o conceito poderia ser útil no estabelecimento de um contínuo entre a «matéria» do pensamento e a dos corpos e objetos; neste caso, a das obras.

Esta exposição propõe uma reflexão acerca destas facetas da relação do espectador com a obra de arte.



Aspeto da exposição «Densidade Relativa», 2005

## THE CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION AND BRITISH ART

*Mostra temática/fora de portas*

Março 2006 a fevereiro 2007
Tate Britain, Londres
Curadoria: Ana Vasconcelos

A partir de 10 de março de 2006 o mural *Proles Wall* (1984), de Paula Rego, integrará uma seleção de 23 obras de arte britânica contemporânea da coleção do CAM, que serão apresentadas na Tate Britain, dando a conhecer diferentes aspetos desta importante coleção de arte britânica fora do Reino Unido. Toda a coleção de arte britânica estará igualmente disponível *online* a partir desta mesma data.

Os trabalhos ocuparão três salas. A primeira apresenta uma seleção de pintura e fotografia, incluindo as duas primeiras obras adquiridas para esta coleção – duas pinturas, respetivamente de Alan Davie e Roger Hilton –, conjuntamente com uma exposição documental sobre a relação da Fundação Gulbenkian com a Tate.

Partilhando o percurso da exposição permanente da Tate Britain, a sala dedicada aos anos de 1960 será totalmente preenchida com obras da coleção Gulbenkian (11 pinturas e duas esculturas). Um terceiro espaço, dedicado à década de 1980, apresentará quatro importantes obras da coleção Gulbenkian, lado a lado com obras da coleção da Tate: o já referido mural de Paula Rego, uma pintura de Steven Campbell e duas esculturas, respetivamente de Bill Woodrow e de Rachel Whiteread.

## EQUILÍBRIO E INDISCIPLINA. PINTURA PORTUGUESA NOS ANOS 1930-40

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

2 junho a 8 julho 2006
Galeria do Diário de Notícias, Lisboa
Curadoria: João Pinharanda

Os pontos de confluência entre o CAMJAP e o *Diário de Notícias* tornam-se evidentes quando se pensa no edifício do jornal, exemplo da arquitetura modernista em Lisboa, e no núcleo de obras da coleção do CAMJAP da mesma época.

O objetivo desta exposição, que por feliz oportunidade tem lugar no átrio que Pardal Monteiro desenhou e Almada decorou, é dar a ver a relação que os murais de Almada estabelecem com a vasta produção dos pintores do tempo. Uma vintena de anos – entre 1930 e o final de 1940 – basta para definir essa realidade. Algumas obras selecionadas remontam aos anos 20, ajudando a esclarecer o modo como os anos 30 cristalizam o modernismo nas fórmulas de equilíbrio, estilização e norma estado-novistas. Os anos 40, por seu lado, revelam a fragilidade dessa unidade: multiplicam propostas contraditórias, explicitam a indisciplina expressiva já latente, abrindo diferentes caminhos na arte portuguesa. Totalizam 47 obras em pintura da coleção.

## A PARTIR DA COLECÇÃO

*Mostra genérica*

25 julho 2006 a 29 abril 2007
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: Jorge Molder e Leonor Nazaré

Algumas obras da coleção do CAMJAP consideradas importantes para a história da arte dos séculos XX e XXI são mostradas como perspetiva sumária e muito aberta sobre o espólio. Paralelamente a esta exposição, entre 15 de outubro de 2006 e 29 de abril de 2007, a nave principal do CAM (piso 0) foi ocupada com uma instalação de Pedro Cabrita Reis, encomendada para a celebração do cinquentenário da Fundação.

## HUMOR E ILUSTRAÇÃO NA COLECÇÃO DO CAMJAP

*Mostra temática/rotativa*

25 julho 2006 a 29 abril 2007
CAMJAP – Piso 01
Curadoria: Helena de Freitas

Desde sempre, grandes artistas gostaram de estender o seu traço à interpretação mordaz do quotidiano urbano. Em torno da passagem do século XIX para o XX, esta afirmação encontra exemplos abundantes. Portugal não constituiu uma exceção, e alguns dos artistas que viriam a constituir o centro do nosso primeiro modernismo deram igualmente provas disso: figuras como Cristiano Cruz, António Soares, Jorge Barradas, e até o próprio Amadeo de Souza-Cardoso.

## DESENHO: DESENHOS E UMA ESCULTURA
## DRAWING: DRAWINGS AND A SCULPTURE

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

12 a 28 janeiro 2007
Indira Gandhi National Centre for the Arts
Curadoria: Jorge Molder
Coordenação de montagem: Leonor Nazaré

Por ocasião da deslocação da Presidência da República Portuguesa à República da Índia, o CAMJAP mostrou um conjunto de trabalhos da sua coleção no Indira Gandhi National Centre for the Arts, em Nova Deli.

Foram expostos desenhos de Fernando Calhau (uma série de 2001), de Jorge Martins (de final dos anos 70 e anos 80), de Pedro Proença (anos 90) e de Bruno Pacheco (2003-2004) e uma escultura de Rui Chafes, de 2002.

A exposição foi acompanhada por um catálogo bilingue, com um texto de Jorge Molder, currículos dos artistas e reproduções a cores de vários trabalhos.

## MIKE BIBERSTEIN. DESENHOS

*Mostra temática/rotativa*

25 julho 2006 a 29 abril 2007
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Equipa de curadoria do CAM

Mike Biberstein (1948) é um artista suíço que reside em Portugal desde 1977 e de quem o Centro de Arte Moderna apresentou uma exposição antológica em 1995. A sua obra centra-se sobretudo na paisagem, entendida quase como um horizonte originário, como temática plástica e metafísica. Nesta exposição, apresenta-se um conjunto de seis desenhos de grandes dimensões, que fazem parte da coleção do Centro e que Mike Biberstein mostrou em 1995, no Funchal, na Porta 33, numa exposição denominada «Painted Black», realizada em colaboração com Fernando Calhau.

## FERNANDO CALHAU. CONVOCAÇÃO I E II. MODO MENOR E MODO MAIOR. OBRAS NO ACERVO DO CAMJAP

*Mostra temática*

*Exposição com catálogo*

Convocação I: 22 novembro 2006 a 4 fevereiro 2007
Convocação II: 13 fevereiro a 22 abril 2007
CAMJAP – Piso 0 (nave), *hall* e piso 1
Curadoria: Nuno Faria

Em junho de 2004 foi doada ao Centro de Arte Moderna a totalidade da obra deixada por Fernando Calhau. Um conjunto diversificado de 570 objetos – desenhos, fotografias, filmes, gravuras, pinturas, esculturas, e ainda obras de difícil classificação – que tem originado um trabalho surpreendente e do qual faz parte esta exposição em dois momentos: uma redescoberta em progresso do longo caminho que a obra de Calhau percorreu, com especial destaque para o desenho enquanto processo estruturante.

## TRANSFERT. OBRAS DO CAMJAP EM ITINERÂNCIA

*Mostra temática/fora de portas*

*Exposição com catálogo*

18 maio a 29 julho 2007
ACIME (Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas), Lisboa

18 maio a 6 julho 2007
Escola Secundária António Arroio

18 maio a 14 julho
ISPA (Instituto Superior de Psicologia Aplicada), Lisboa

18 maio a 29 julho 2007
Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa (Palácio Ventura, Lisboa)
As obras ficaram no local de forma permanente até 2016

18 maio a 30 junho 2007
Universidade Católica, Lisboa

18 maio a 29 julho 2007
Liceu Filipa de Lencastre, Lisboa

18 maio a 29 julho 2007
Centro Cultural do Fundão, Fundão

18 maio a 29 julho 2007
Museu Tavares Proença Júnior, Castelo Branco

16 junho a 8 setembro 2007
Palácio da Galeria, Tavira

Programação: António Pinto Ribeiro, com assistência de Miguel Magalhães
Curadoria: Leonor Nazaré

Integrado no programa «O Estado do Mundo» (2007), *Transfert* foi um projeto de itinerância que levou obras do acervo da coleção de arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão a escolas e outras instituições. Mobilizando uma das mais representativas coleções de arte portuguesa dos séculos XX e XXI, o projeto visava facilitar outros modos de relação do público com as artes visuais contemporâneas. Delas beneficiaram funcionários, alunos e visitantes de instituições portuguesas ligadas de formas diferentes à produção e ao consumo de eventos culturais. Foi premissa do programa facilitar e promover o contacto do público com a criação e a produção artísticas.

## [APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO DO CAMJAP]

*Mostra genérica*

18 setembro 2007 a 30 setembro 2008
CAMJAP – Pisos 01 e 1
Equipa de curadoria do CAM

Exposição de obras do primeiro e segundo modernismos, do surrealismo, expressionismo e neorrealismo dos anos 40 e 50. A exposição contempla também obras da segunda metade do século XX, com predominância da escultura, da instalação e da pintura de grandes formatos. São destinadas galerias à exposição do desenho das várias décadas contempladas.

## [APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO DO CAMJAP]

*Mostra genérica*

1.ª montagem: fevereiro a maio 2008
2.ª montagem: 18 julho 2008 a 11 janeiro 2009
CAMJAP – Pisos 01 e 1, *hall*
Equipa de curadoria do CAM

Mostra genérica e cronológica da coleção, contemplando todos os suportes. No intervalo para remontagem da exposição permanente do CAM e para a montagem da exposição temporária dedicada à obra do escultor brasileiro Waltercio Caldas (ambas inauguradas a 18 de julho de 2009), foram expostas obras de Vieira da Silva e Árpád Szenes, e ainda seis esculturas britânicas.

Num apontamento às obras de Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes, em ano comemorativo do centenário do nascimento da artista, o CAM expõe no *hall* de entrada do museu dois grandes estudos para as tapeçarias da Universidade de Basileia, da autoria de Vieira da Silva, e seis retratos da pintora realizados pelo seu marido, Árpád Szenes.

Acrescentam-se ainda seis esculturas de artistas britânicos que, nos anos 60 do século XX, se empenharam na renovação da linguagem formal da escultura. À exceção de um, todos os artistas apresentados foram alunos de Anthony Caro, o mentor de uma autêntica revolução na escultura britânica. A Caro se devem aspetos fundamentais na escultura, como o abandono da modelação e a utilização do metal, sobretudo o aço e o alumínio.

## 1/150. GRAVAR E MULTIPLICAR. GRAVURA DA COLECÇÃO DO CENTRO DE ARTE MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

31 janeiro a 17 maio 2009
Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea, Almada
Curadoria: Emília Ferreira, Casa da Cerca, com a colaboração de Ana Vasconcelos
Curadoria científica: António Canau

O debate sobre a definição de gravura, na sua dupla natureza de arte e técnica, original e múltiplo, continua a suscitar dúvidas, nomeadamente a da pertinência de se fazerem exposições que a tomem como objeto de estudo e contemplação. Por isso mesmo, nos últimos anos, internacionalmente, têm-se sucedido as exposições de gravura que procuram problematizar e revalorizar as suas qualidades intrínsecas.

Em Portugal, porém, estas mostras mantêm-se raras. Apesar de algumas realizações pontuais, faltava uma exposição que, sem pretensões de exaustividade nem querendo oferecer conclusões definitivas, evidenciasse a grande riqueza da disciplina e permitisse o diálogo entre alguns dos mais notáveis agentes da gravura em Portugal e nomes de referência no panorama internacional. A proposta do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (detentor de uma significativa coleção de obras de gravura, que permanece pouco estudada e divulgada) com vista a trabalhar e expor parte desse acervo revelou-se, portanto, irrecusável e da maior relevância para ambas as instituições.

Centrada sobretudo na produção da última metade do século XX, esta exposição pretende dar a ver a grande diversidade de propostas plásticas e técnicas da gravura. Os 150 trabalhos patentes, escolhidos no acervo do CAM, que engloba quase três mil obras, evidenciam a grande diversidade de práticas e resultados plásticos conseguidos pela mestria e criatividade de 50 artistas.



Aspeto da exposição «Abstracção e Figuração Humana na Colecção de Arte Britânica do CAM», 2010

## HEIMO ZOBERNIG E A COLECÇÃO DO CAM

*Mostra temática*

11 fevereiro a 24 maio; 18 junho a 30 agosto 2009
CAMJAP – Pisos 0 (nave), 1 e 01
Curadoria: Jürgen Bock

Esta exposição, desenvolvida em parceria com a Tate St Ives, tem em conta as características específicas da arquitetura, da coleção e da história das duas instituições. Heimo Zobernig mostra a sua obra cruzando-a com as coleções das duas instituições museológicas e procurando que ambas desenvolvam uma dinâmica de contrastes e afinidades. A este desafio junta-se uma troca de obras entre as duas coleções: um conjunto de peças da coleção do Centro de Arte Moderna que foi integrado na mostra de Zobernig em Inglaterra e um conjunto de peças da coleção da Tate que está nesta exposição do Centro de Arte Moderna.

Entre 11 de fevereiro e 24 maio foi mostrada a sua exposição; entre 18 de julho e 30 agosto, o seu ponto de vista sobre a coleção do CAM e montagem no piso 1.

## HOMENAGEM E ESQUECIMENTO. DE ALMADA NEGREIROS A ALEXANDRE ESTRELA. OBRAS DA COLECÇÃO DO CAM DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

2 junho a 6 de setembro 2009
Fundação Eugénio Almeida, Évora
Curadoria: Leonor Nazaré

Homenageamos para não esquecer. A celebração é uma forma de gratidão, e a memória um parâmetro da identidade.

Há na história uma tradição celebrativa que é provavelmente tão antiga quanto a arte. No conjunto de obras da coleção do CAM aqui reunidas, pretende-se identificar as intenções de homenagem, mas também do seu inverso, o esquecimento, a diferentes níveis.

A homenagem tem, de facto, a intenção de lembrar; porém, ao abstrair, estilizar, exprimir e substituir pela ficção, contribui para o apagamento da realidade daquilo a que se refere. Este é um paradoxo que as obras aqui presentes podem ajudar a equacionar.

Apesar de centrada na escultura, esta proposta abrange também pintura, fotografia e gravura, principalmente em casos em que a escultura é tomada por objeto ou referência. Só o retrato escapará, aparentemente, a essa condição.

## ASPECTOS DA COLECÇÃO

*Mostra temática*

18 junho a 30 agosto 2009
CAMJAP – Piso 0 (nave)
Curadoria: Jorge Molder
Seleção de trabalhos de Cristino da Silva: Cristina Sena da Fonseca

Esta seleção de obras da coleção do CAM efetiva-se através de uma proposta de apresentação em núcleos individualizados, destacando um artista por núcleo. Nesta estrutura de representação autoral, encontram-se trabalhos de Manuel Cargaleiro, Armando Basto, Michael Biberstein, Pepe Diniz e Fernando Calhau.

Acrescenta-se a esta mostra um conjunto de desenhos e fotografias de Cristino da Silva, um dos arquitetos mais emblemáticos do movimento modernista português, contemplando três projetos marcantes: projeto do

Café Portugal (1937-1946); projeto do Cineteatro Capitólio e Entrada do Parque Mayer (1925-1974); e projeto de 12 Ateliers para Artistas (1944-1946).

## BLINK. GRAVURAS DA COLECÇÃO DO CAM

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

22 junho a 27 setembro 2009
Casa da Cultura Árabe e Mediterrânica do Município de Silves
Curadoria: Ana Vasconcelos

Exposição no âmbito da iniciativa «Art Algarve», em que a Fundação também participou com a instalação *Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos #3*, de Fernanda Fragateiro, na Igreja da Misericórdia de Silves.

Foram expostas 56 gravuras da coleção de gravura nacional e internacional do CAM. Esta coleção exprime a importância que a Fundação Calouste Gulbenkian atribui ao conhecimento e à prática da gravura no século xx. O reconhecimento desta importância traduziu-se no apoio à vinda de gravadores de renome internacional, que dirigiram cursos e proferiram conferências em Portugal, bem como na realização de inúmeras exposições de gravura. A exposição apresenta, a par de obras de artistas consagrados noutras áreas de expressão plástica – como Matisse, Karl Schmidt-Rottluff, Niki de Saint Phalle, Henry Moore ou Howard Hodgkin –, trabalhos de artistas especificamente gravadores – como Escher – e ainda trabalhos de artistas cuja área de expressão preferencial se manteve indefinida, utilizando os recursos expressivos de determinada técnica na exploração de preocupações centrais ao trabalho desenvolvido, como é o caso emblemático e prolixo de Richard Hamilton.

Entre os artistas nacionais, encontramos gravuras de Paula Rego, José de Almada Negreiros e José de Guimarães, que se exprimem com fluên-

cia noutros domínios da expressão plástica, e de Bartolomeu Cid dos Santos, Maria Gabriel ou Sérgio Pinhão, artistas essencialmente gravadores.

## FERNANDA FRAGATEIRO. *EXPECTATIVA DE UMA PAISAGEM DE ACONTECIMENTOS #3*

*Mostra temática/fora de portas*

20 junho a 27 setembro 2009
Igreja da Misericórdia, Silves
Curadoria: Ana Vasconcelos

*Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos #3*, 2009
10 m × 2,64 m; alumínio polido

Grelha ou malha feita com 825 paralelepípedos (prismas) de alumínio polido. Estrutura modular pertencente a uma série que já conta com duas peças anteriores (uma de chão, executada em 2006, para a Galeria Elba Benítez, Madrid, e a segunda, datada de 2007, suspensa e realizada em cortiça, pertencente à coleção António Cachola – Museu de Arte Contemporânea de Elvas).

Estas duas peças anteriores proporcionaram superfícies extensíveis e retráteis. Madeira, cortiça e agora alumínio são os materiais com que Fernanda Fragateiro tem executado esta série. A utilização do alumínio polido – que nesta escultura constitui uma variante relativamente aos mais habituais materiais da sua obra, como o aço e espelhos – permite a criação de uma superfície refletora, convidando o espectador a interagir com o espaço que observa, que abarca a obra e a arquitetura que a contém. A artista define *Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos* como um dispositivo portátil e reversível, em constante mudança, que se adapta ao espaço que ocupa de modo semelhante ao da arquitetura urbana ou da paisagem. Ocupa o espaço e, simultaneamente, é um espaço em si mesmo, tratando o espaço circundante como parte integral do trabalho.

## ABSTRACÇÃO E FIGURAÇÃO HUMANA NA COLECÇÃO DE ARTE BRITÂNICA DO CAM

*Mostra temática*

21 janeiro a 18 abril 2010
CAM – Piso 1
Curadoria: Ana Vasconcelos
Curadores assistentes: Afonso Ramos, Patrícia Rosas

Uma seleção de 80 obras da coleção de arte britânica do CAM, subordinada ao tema da abstração e da figuração do corpo humano, volta ao CAM, passados mais de dez anos sobre a última grande mostra da coleção britânica, na exposição «A Ilha do Tesouro» (realizada em 1997).

Esta exposição foi pensada em relação com a exposição de Jane e Louise Wilson «Tempo Suspenso» e oferece um percurso pelos principais núcleos de artistas e obras que integraram esta coleção na época da sua mais consolidada aquisição, entre 1959 e 1965.

## O FIO CONDUTOR. DESENHOS DA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática/itinerante*
*Exposição com catálogo*

21 janeiro a 11 abril 2010
CAM – Sala de Exposições Temporárias

27 abril a 21 maio 2010
Centre Culturel Calouste Gulbenkian (Paris, França)

27 fevereiro a 30 abril 2016
Câmara Municipal de Ovar – Centro de Arte de Ovar
Curadoria: Leonor Nazaré

Nesta exposição foram mostrados trabalhos de 16 artistas da coleção do CAM, dois dos quais estrangeiros. O desenho é o meio de eleição, apesar da presença de três peças tridimensionais, em que a evocação do traço e da evolução da linha no plano são evidentes.

## [MOSTRA PERMANENTE DA COLEÇÃO CAM]

*Mostra genérica*

21 janeiro 2010 a 11 janeiro 2011
CAMJAP – Piso 01
Equipa de curadoria do CAMJAP

Remontagem da exposição permanente da coleção do CAM, centrada na primeira metade e nas duas últimas décadas do século xx, e que deu início ao ciclo de exposições anuais da coleção sob a direção de Isabel Carlos (2009--2015), cujas sucessivas seleções procuraram mostrar diferentes aspetos da arte moderna e contemporânea que caracterizam o acervo do CAM. A seleção de obras recaiu sobretudo na pintura e na escultura, mas também na fotografia, no desenho e na tapeçaria, contrapondo a produção artística portuguesa a algumas obras de arte internacionais.

## FILME E VÍDEO NA COLECÇÃO DO CAM

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

7 maio a 11 julho 2010
CAM – Sala A
Coordenação: Leonor Nazaré

O filme, como suporte ou meio de expressão artística, começou a ser utilizado em Portugal a título experimental no início dos anos 70 do século xx.

Só no final da década o vídeo passou a ser acessível de modo consequente. Numa época em que a pintura e a escultura conheceram particular soberania, os anos 90 farão surgir uma geração que trabalha todos os meios de forma muito diversificada e que pode já utilizar o suporte vídeo num âmbito profissional e tecnicamente consolidado. São, por isso, mostrados vários trabalhos posteriores a 2000, de uma geração de artistas mais novos.

## AINSI FONT LES RÊVEURS. LES ANNÉES 60 DANS LA COLLECTION D'ART BRITANNIQUE DU CENTRE D'ART MODERNE DE LA FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

7 junho a 1 outubro 2010
Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris
Curadoria: Ana Vasconcelos

Foram apresentadas sete dezenas de obras, entre pintura, escultura e trabalhos sobre papel da coleção de arte britânica do CAM. O destaque foi dado à diversidade de propostas visuais que coexistiram em Londres no início dos anos 60, e que ficaram muito bem representadas no núcleo histórico da coleção, adquirido no momento de criação destas obras, entre 1959 e 1965. A emergência da *Pop*, da *Op*, a tentativa de resposta à abstração norte-americana, a influência do informalismo francês, a renovação da representação da figura humana e da paisagem enquanto temas de eleição na tradição visual britânica, bem como a afirmação da «nova escultura» a partir da obra-chave de Anthony Caro, contribuíram para converter novas linguagens artísticas numa verdadeira revolução no Reino Unido, que igualmente atravessou áreas tão distintas como a música, a moda, o cinema, a fotografia, a literatura e o teatro.

O conjunto de obras exposto em Paris foi selecionado a partir do núcleo principal da coleção de arte britânica do CAM, incluindo nomes fundamentais para a internacionalização da arte britânica na segunda metade do século xx, como Richard Hamilton, Bridget Riley, Peter Blake, Richard Smith, Jeremy Moon, Robyn Denny, Bernard Cohen, Gillian Ayres, Alan Davie, Derek Boshier, ou ainda Frank Auerback e Leon Kossoff.

## ESCOLA – BACK TO SCHOOL. OBRAS DA COLECÇÃO DO CAM

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

28 setembro a 19 dezembro 2010
CAM – Sala de Exposições Temporárias
Curadoria: Isabel Carlos
Curadora assistente: Patrícia Rosas

Escola é uma exposição de obras do acervo do CAM, pensada em relação com a exposição «Professores». No ano em que se comemora o centenário da República, para cujo edifício ideológico a educação foi um pilar crucial, estas duas mostras, partindo de pressupostos distintos, funcionam, no entanto, como uma espécie de díptico, em que se sublinha a importância do conhecimento, do ensino artístico e da transmissão de ensinamentos.

Esta exposição assume ainda uma linha de programação do CAM que pretende atribuir conceitos e temáticas específicos a exposições temporárias, trabalhando a coleção a partir de novas perspetivas.



Aspeto da exposição «Escola – Back to School. Obras da Colecção do CAM», 2010

## CASA COMUM. OBRAS DA COLECÇÃO DO CAM

*Mostra temática/itinerante*
*Exposição com catálogo*

13 janeiro a 27 março 2011
CAM – Fundação Calouste Gulbenkian
9 abril a 25 junho 2011
Centro Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança
Curadoria: Leonor Nazaré

Exposição que reúne uma apresentação de obras de 31 artistas da coleção do CAM, do início do século XX ao século XXI. A casa é o tema central desta mostra, que explora universos imaginários através de aspetos de dimensão concreta e abstrata: a casa, desde a sua inerente formação estrutural até à sua idealização mais subjetiva e afetiva.

## [APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

5 janeiro 2011 a 20 maio 2012
CAM – Piso 01
Equipa de curadoria do CAM

A nova apresentação do CAM privilegia o primeiro dos modernismos do século XX e realiza uma breve passagem pelos anos 40 e 50, para destacar os anos 60 e 70: estes são marcados pela criação de objetos, na sua dupla condição de volume e pintura, de forma e palavra, de abstração e representação. A pintura ensaia geometrias fortes e reavaliações do espaço. As obras posteriores aos anos 80 – pintura, fotografia, escultura e objetos instalados – oscilam ainda entre a presença metafórica tendencialmente abstrata e a afirmação violenta do corpo e da realidade.

## PAISAGEM NA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática/itinerante*

*Exposição com catálogo*

12 novembro 2011 a 22 janeiro 2012
CAM – Sala de Exposições Temporárias e piso 1

26 outubro 2012 a 20 janeiro 2013
Museu de Évora
Curadoria: Ana Vasconcelos

Seleção de obras da coleção do CAM subordinadas ao tema da paisagem, oferecendo uma reflexão distanciada sobre a sua formação inevitavelmente ideológica e imaginária, projetada, com maior ou menor carga subjetiva, nas suas múltiplas representações.

Exposição-tese onde artistas e obras surgem como protagonistas do pensamento artístico sobre e a partir da paisagem no Portugal de final de Oitocentos (representado por 14 obras de pintura provenientes da coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis) e de Novecentos (através de 24 obras de arte do século XX pertencentes ao acervo do CAM-FCG). O mote da exposição é dado por um livro de Raffaele La Capria, *Capri e non più Capri* (Milão: Mondadori, 1991), e o discurso expositivo privilegiou o campo das associações de vária ordem, afastando-se do tradicional dispositivo cronológico da história da arte.

A exposição inaugurou como peça de abertura, a par de uma conferência de Michael Jakob, do colóquio internacional «NOM-lieux du paysage: Representações, imagens e discursos sobre a paisagem na Europa», organizado pelo CHAIA (Centro de História da Arte e Investigação Artística) da Universidade de Évora, sendo uma parceria entre o CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, o Museu Nacional de Soares dos Reis, o Museu de Évora e o CHAIA. Conta ainda com o apoio da Direção-Geral do Património Cultural e da Direção Regional de Cultura do Alentejo.

## AMIGOS DE PARIS. LOURDES CASTRO, RENÉ BERTHOLO, JOSÉ ESCADA, JORGE MARTINS

*Mostra temática/fora de portas*

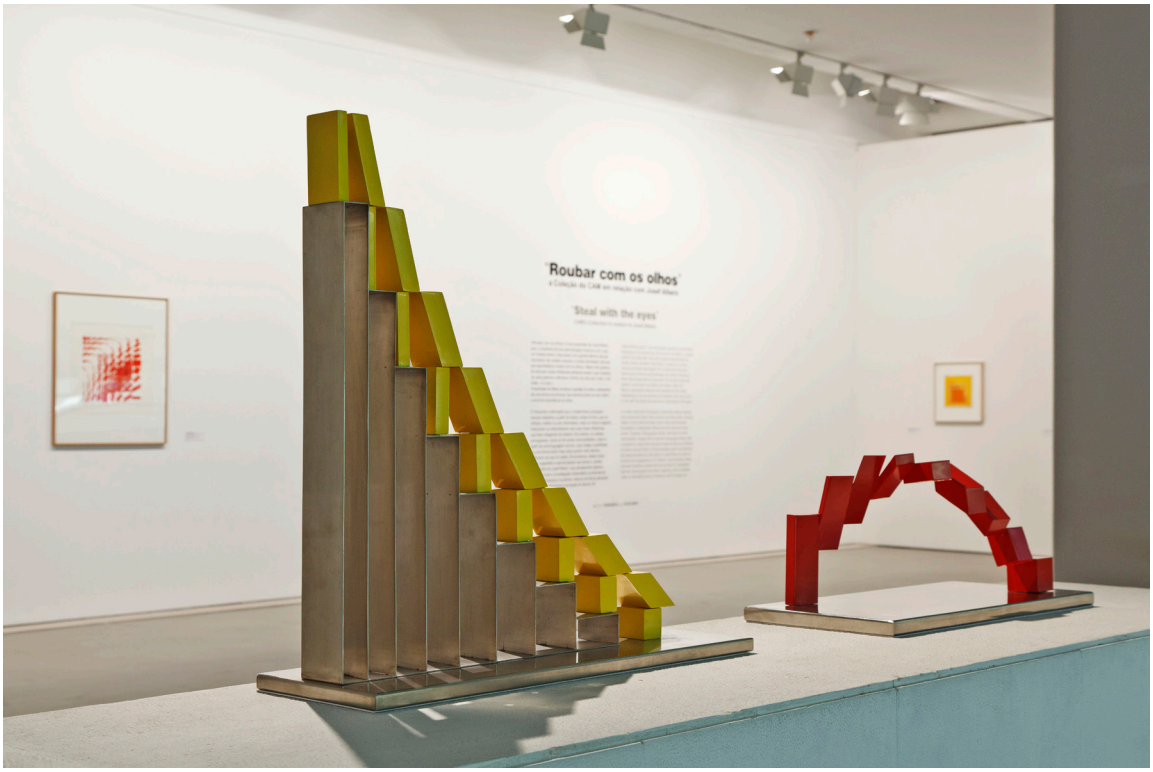
26 janeiro a 15 abril 2012
Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva, Lisboa
Curadoria: Ana Vasconcelos, Marina Bairrão Ruivo

A exposição reúne obras do início de carreira destes quatro artistas, realizadas entre a década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970, obras que ilustram um período crucial de produção e apontam já importantes direções de pesquisa. Estes artistas desenvolveram uma ligação especial com a pintora Maria Helena Vieira da Silva e o seu marido, o pintor de origem húngara Árpád Szenes, ambos naturalizados franceses em 1956. A sua casa e ateliê em Paris eram ponto de encontro de muitos jovens artistas portugueses que, através do programa de bolsas de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian, saíam de Portugal à procura de renovação cultural e artística e de possibilidades de trabalho mais amplas. Estas inúmeras saídas e o intercâmbio gerado possibilitaram uma nova dinâmica no panorama artístico português. A exposição apresenta obras das coleções do CAM e da Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva, contando ainda com alguns empréstimos de colecionadores privados.

## ROUBAR COM OS OLHOS – A COLEÇÃO DO CAM EM RELAÇÃO COM JOSEF ALBERS

*Mostra temática*

17 maio a 1 julho 2012
CAM – Piso 1
Curadoria: Ana Vasconcelos
Curadoria da exposição de obras sobre papel de Albers: Heinz Liesbrock (Josef Albers Museum Quadrat Bottrop), Michael Semff (Staatliche Graphische Sammlung München)




Aspeto da exposição «Roubar com os Olhos – A Coleção do CAM em Relação com Josef Albers», 2012

Foi selecionado do acervo do CAM um conjunto de obras que se relacionam com as pesquisas formais e cromáticas de Josef Albers, quando, já a viver nos Estados Unidos da América, o artista se dedica ao seu conhecido e prolongado estudo *Homage to the Square* (Homenagem ao Quadrado).

O pensamento plástico de Albers deixará marcas profundas em várias correntes da arte norte-americana, e, apesar de não ter sido influência direta e reconhecida nos artistas expostos – com a exceção de Artur Rosa e Fernando Calhau –, podem estabelecer-se vários paralelismos, que passam inclusivamente pelos abstracionistas britânicos dos inícios de 60, igualmente representados na coleção e profundamente motivados pela abstração norte-americana então exposta em Londres.

## CLÁSSICOS DO MODERNO. PEÇAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

24 maio a 2 setembro 2012
MUDE – Museu do Design e da Moda, Lisboa
Curadoria: Bárbara Coutinho

Em 1983, inaugura o Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian. Na galeria do piso 1, a exposição «Mobiliário Estrangeiro» apresentava objetos de *design* da autoria de Marcel Breuer, Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Vico Magistretti, Tobia Scarpa e Mario Bellini. Todo o conjunto havia sido selecionado por Leslie Martin e adquirido pela Fundação Gulbenkian, durante o ano de 1983, em galerias inglesas especializadas em *design* moderno. No mesmo ano, mas no Edifício Sede, inaugurara já uma exposição dedicada a Alvar Aalto e, dois anos antes, uma mostra de *design* dinamarquês, ambas organizadas pelo Serviço de Exposições e Museografia, dirigido pelo arquiteto Sommer Ribeiro, figura

de incontornável importância para a afirmação e construção da memória da modernidade em Portugal, fundador do CAM e seu diretor entre 1983 e 1994. Manifesta-se, assim, a consciência de Sommer Ribeiro quanto ao significado do *design* moderno e a vontade de incluir o *design* no equipamento, coleção e programação do CAM, enquanto centro dedicado à arte moderna.

Em 2011, o conjunto de peças que integrou a mostra «Mobiliário Estrangeiro» é depositado no MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo, na sequência do protocolo assinado entre a Fundação Calouste Gulbenkian e a Câmara Municipal de Lisboa, e dá origem a esta exposição. Trata-se de clássicos do *design*. Ícones do movimento moderno, universalmente reconhecidos por espelharem o seu projeto, ética e pedagogia. Traduzem uma nova conceção de espaço e arquitetura, revelando ainda a estética racionalista que marcou as primeiras décadas do século xx. Todas estas peças são absolutamente centrais para a compreensão do pensamento moderno e para a história do *design*.

## ENTRE ESPAÇOS. COLEÇÃO DO CAM, 1968-2011

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

1 junho a 26 agosto 2012
CAM – Piso 0 (nave)
Curadoria: Isabel Carlos, Patrícia Rosas, Rita Fabiana

A exposição «Entre Espaços» reúne na nave do CAM mais de duas dezenas de obras da sua coleção, produzidas entre finais da década de 1960 e 2011. Apresenta trabalhos de escultura, fotografia, instalação, pintura e vídeo, que sugerem a presença de um espaço indeterminado ou indefinido, um intervalo entre espaços – linhas, planos, margens, corpos, territórios – que deixam em aberto ações, acontecimentos, narrativas, afirmando-se

como espaços de possibilidade ou de potenciais encontros, por vezes decetivos ou inconclusivos.

«Entre Espaços» estabelece um diálogo com a exposição «Entre/ Between», de Antoni Muntadas.

## [APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO DO CAM]

*Mostra genérica*

12 julho 2012 a 7 abril 2013
CAM – Piso 1
Equipa de curadoria do CAM

Diferente da mostra da coleção que no ano anterior ocupara o piso 01 e construída em torno de aspetos formais e temáticos, esta exposição desenvolvia-se cronologicamente ao longo do espaço da galeria, traçando uma breve história da arte portuguesa do século XX. Os textos de parede marcavam a divisão da exposição em duas partes, correspondentes a dois grandes momentos a destacar: a década de 1910 e o primeiro modernismo português e as décadas de 1960 e 1970.

## ESTAMPES DE LA FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

15 setembro a 16 dezembro 2012
Le Quai de la Batterie, Arras, França
Curadoria: Ana Vasconcelos, Luc Brévart (Le Quai de la Batterie)

Le Quai de la Batterie, em Arras, França, apresenta uma exposição de 68 gravuras da coleção do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, que fazem parte do vasto acervo de 3000 gravuras pertencentes ao CAM, das

quais 750 realizadas por artistas internacionais, alguns deles aqui destacados.

Esta abrangente coleção de trabalhos de gravura exprime igualmente o importante papel da Fundação Calouste Gulbenkian na história da gravura em Portugal na segunda metade do século xx.

## SOB O SIGNO DE AMADEO. UM SÉCULO DE ARTE

*Mostra genérica*
*Exposição com catálogo*

25 julho 2013 a 19 janeiro 2014
(apenas até 27 de outubro de 2013, para o núcleo apresentado no piso 01)
Todos os espaços do CAM
Equipa de curadoria do CAM

No ano em que o CAM comemora os trinta anos da sua abertura ao público – a 25 de julho de 1983 –, a sua coleção invade todos os espaços do Centro, numa exposição que percorre um século de arte, de 1910 até aos dias de hoje, naquela que é a mais significativa coleção de arte portuguesa do século xx, com importantes pontuações internacionais.

A exposição apresentará pela primeira vez a totalidade do acervo de Amadeo de Souza-Cardoso, o grande pioneiro do modernismo em Portugal e uma das grandes referências da arte do século xx.

## O PALCO NA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática/itinerante*
*Exposição com catálogo*

25 julho a 27 outubro 2013
CAM – Sala de Exposições Temporárias e Sala Polivalente

14 março a 14 junho 2014
Galeria de Exposições – Centro de Arte de Ovar
Curadoria: Ana Vasconcelos, Patrícia Rosas



Vista geral da exposição «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte», 2013

«O Palco na Coleção do CAM» reúne 40 obras, entre desenho e pintura, do acervo do Centro de Arte Moderna sobre o tema do palco nas suas diversas representações, tanto como estrutura essencial de confronto e esquecimento, como de interpretação e interpelação dos agentes envolvidos.

## ARSHILE GORKY E A COLEÇÃO

*Mostra genérica*
*Exposição com catálogo*

4 junho 2014 a 31 maio 2015
CAM – Piso 01
Equipa de curadoria do CAM

Nova montagem da coleção do CAM, orientada segundo quatro grandes tópicos: o retrato, a natureza-morta, o surrealismo e a abstração. As afinidades entre a obra de Arshile Gorky – artista americano de origem arménia – e a produção dos artistas portugueses que viajaram à procura de um ambiente criativo moderno são também exploradas nesta mostra. Embora nunca tivesse viajado até à Europa, Gorky adotou a matriz francófona e alemã, que constituiu também a principal influência procurada pelos modernistas portugueses.

## ANIMALIA E NATUREZA NA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

16 outubro 2014 a 31 maio 2015
CAM – Piso 0 (nave)
Curadoria: Isabel Carlos, Patrícia Rosas

O CAM propõe nesta mostra da coleção, cujo enfoque temporal se inicia na década de 60 do século passado e vem até à atualidade, uma contemplação da natureza e um envolvimento no seu mistério. A exposição foi concebida a partir do universo iconográfico dos animais e dos quatro elementos naturais: terra, água, fogo e ar. O diálogo com a obra de António Dacosta, cuja exposição retrospetiva também se apresenta, revela-se frutífero neste universo natural proposto.

## ALMADA NEGREIROS. DESENHOS DE PAR E ÍMPAR

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

30 janeiro a 25 abril 2015
CAO – Câmara Municipal de Ovar
Curadoria: Ana Vasconcelos

Almada Negreiros foi um extraordinário desenhador da figura humana, e é essa versatilidade de desenho e de observação que esta exposição dá a ver. Desde o traço mais naturalista ao ziguezaguear quase abstrato, o corpo humano nasce do traço de Almada. Entre o 1 e o 2, entre corpos ímpares, desirmanados, soltos, e corpos pares, convergentes, cúmplices, estes desenhos percorrem várias décadas da produção gráfica almadiana. A exposição apresenta obras da coleção do CAM e do depósito no CAM da família Almada Negreiros.

## USINE DE RÊVE. OBRAS DA COLEÇÃO DE FOTOGRAFIA, FILME E VÍDEO DO CAM, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*

28 março a 26 junho 2015
CAV – Centro de Artes Plásticas de Coimbra
Curadoria: Ana Anacleto

A memória, enquanto mecanismo percetivo, tende a acomodar-se em nós sob a forma de uma máquina recoletora seletiva capaz de registar e reproduzir acontecimentos, ações ou pensamentos que associamos diretamente ao passado. Por norma, o acesso ao processo de recolha da informação e à definição dos critérios de seleção é-nos vedado. Sabemos que algo foi registado apenas porque conseguimos recordá-lo voluntária ou involuntariamente.

Num tempo em que as imagens se tornaram, por excelência, a nossa forma de relação com o mundo exterior, reconfigurando toda a experiência, e em que estamos cada vez mais conscientes da sua importância nos processos de fixação da memória e da história, urge refletir sobre a arrumação das imagens (fixas ou em movimento) produzidas no contexto artístico.

As imagens desta exposição surgem como possibilidades de aproximação à questão da memória e dos seus processos, tanto através de estratégias conceptuais ou formais – Daniel Blaufuks, Gerard Byrne, Rui Calçada Bastos –, quanto mediante evocações da passagem do tempo – Fernando José Pereira, Helena Almeida, José Luís Neto, Paulo Nozolino –, quer numa dimensão mais onírica – Fernando Lemos, Rosângela Rennó, Nuno Cera –, quer assumidamente mais ficcional – Jorge Molder, Jane & Louise Wilson –, ou mesmo na sua abordagem mais factual ou documental – Pepe Diniz, Victor Palla e Gérard Castello-Lopes.

## TENSÃO E LIBERDADE. COLEÇÕES CAM, LA CAIXA. MACBA

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

18 junho a 26 outubro 2015
CAM – Nave, Sala A e Sala B, *Hall*, Sala de Exposições Temporárias e Sala Polivalente
Curadoria: Isabel Carlos

A exposição «Tensão e Liberdade» resulta do encontro de três coleções de arte contemporânea da Península Ibérica: a do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), a da Fundación «la Caixa» e a do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian.

As três coleções são, além de acervos físicos de obras de arte, verdadeiros contentores das ideias e ações que construíram a história ibérica sociopolítica recente, muitas vezes entre tensão e liberdade, ideias que se prendem com os regimes políticos ditatoriais e com a guerra.

## OLHOS NOS OLHOS. O RETRATO NA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

20 julho a 20 outubro 2015
Edifício Sede – Piso 0
Curadoria: Isabel Carlos

O retrato é das mais antigas e recorrentes temáticas da história da arte. Esta exposição, com obras do acervo do CAM, propõe uma viagem pelo universo do retrato ao longo de um século.

## AS CASAS NA COLEÇÃO DO CAM

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

20 novembro 2015 a 29 agosto 2016
CAM – *Hall* e piso 0 (nave)
Curadoria: Isabel Carlos, Patrícia Rosas

Exposição que apresenta obras da coleção que estabelecem relações entre a arte e a arquitetura, entre o corpo e a casa. Alguns dos artistas representados

são Helena Almeida, Ana Vieira, Leonor Antunes, Pedro Cabrita Reis, Vasco Araújo, entre outros.

## HEIN SEMKE. UM ALEMÃO EM LISBOA

*Mostra temática*
*Exposição com catálogo*

20 novembro 2015 a 13 junho 2016
CAM – Piso 01
Curadoria: Ana Vasconcelos

A exposição apresenta uma faceta pouco conhecida da produção artística de Hein Semke (1899-1995), ao mesmo tempo que atualiza o conhecimento sobre a sua obra e o seu contexto criativo. Hein Semke escolhe Portugal como país de residência em 1932, de forma definitiva.

A exposição incide, sobretudo, sobre as obras de arte que integraram a doação feita ao CAM em 2013, o depósito de livros de artista na Biblioteca de Arte, e é complementada por obras de coleções particulares, para uma visão mais abrangente dos vários núcleos trabalhados. A documentação sobre o artista, recentemente doada à Biblioteca de Arte, permite apresentar aspetos inovadores sobre a sua obra e pensamento artístico.

## MÁS QUE VANGUARDIA. ARTE PORTUGUÉS ENTRE DOS SIGLOS. FONDOS DE LA COLECCIÓN MODERNA / MUSEO CALOUSTE GULBENKIAN

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

19 maio a 14 agosto 2016
Cultural Cordón – Fundación Caja de Burgos
Curadoria: Javier del Campo, com a colaboração de Ana Vasconcelos

A exposição apresenta 85 obras de arte, entre pintura, escultura, fotografia e cinema experimental, possibilitando uma ampla panorâmica da criação artística portuguesa, desde o simbolismo e o modernismo, passando pelos movimentos cubista e surrealista, e terminando com a abstração geométrica e o período da Revolução dos Cravos. A mostra foi dividida em quatro núcleos: «Antes do Moderno», que apresenta obras sob a designação do «moderno instintivo» e do «moderno consciente»; «Uma Balança em Busca de Equilíbrio», que engloba a representação da «elegância mundana», «futuristas e expressionistas» e ainda a «caricatura e a ilustração»; «Metáforas da Realidade», com um conjunto de obras da «abstração, surrealismo e neorrealismo»; e, por último, «Inovação e Agitação», núcleo onde são apresentadas obras que refletem «outras geometrias», «novos desafios» e «o cinema e o experimental».

## FILMES DO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN – COLEÇÃO MODERNA

*Mostra temática*

26 e 30 junho 2016
Anfiteatro ao Ar Livre
Curadoria: Leonor Nazaré

No âmbito do evento «Jardim de Verão», o Museu Calouste Gulbenkian propõe ao público duas noites de projeção de filmes da sua coleção Moderna, reunidos sob os temas «O Lugar da Voz» (a voz do canto, a voz do silêncio, a voz hipnótica, a voz *off*, a voz delirante), «Estado de Alerta» (em estado de alerta, em fuga, em luta, em rendição) e «Lugares da Obra» (no museu, no ateliê, na cidade, na memória, na *performance*).

Na segunda sessão, será também projetado o documentário *Amadeo de Souza-Cardoso. Le dernier secret de l'art moderne* (2016), de Christophe

Fonseca, realizado no contexto da exposição «Amadeo de Souza-Cardoso 1889-1918» (Grand Palais em Paris, de 20 de abril a 18 de julho).

## AS LINHAS DO TEMPO. AS COLEÇÕES GULBENKIAN. CAMINHOS CONTEMPORÂNEOS

*Mostra temática*

23 junho 2016 a 2 janeiro 2017
Edifício Sede – Galeria de Exposições Temporárias (piso 0)
Curadoria: Penelope Curtis, João Carvalho Dias, Patrícia Rosas

A partir de uma data-âncora – 1956, ano da criação da Fundação Gulbenkian –, esta exposição proporciona um olhar retrospetivo, que nos leva a recuar 60 anos em relação àquela data, conduzindo-nos até 1896, para nos transportar de novo, num eixo de 120 anos, até aos dias de hoje. Entre uma e outra datas, a exposição propõe um encontro entre a Coleção do Fundador, adquirida por Calouste Sarkis Gulbenkian até 1955, e a Coleção Moderna, constituída após a sua morte e formada por obras do século XX até aos nossos dias.

## PORTUGAL EM FLAGRANTE (OPERAÇÕES 1, 2 e 3)

*Mostra genérica*

*Exposição com catálogo (Operação 1)*

Operação 1: 7 julho 2016 a 13 março 2020
Operação 2: 9 janeiro 2017 a 13 março 2020
Operação 3: 2 março 2017 a 13 março 2020
CAM – Pisos 0 (nave), 01 e 1
Curadoria: Penelope Curtis, Ana Barata, Ana Vasconcelos, Leonor Nazaré, Patrícia Rosas

Nova apresentação da Coleção Moderna, que mostra em três momentos, respetivamente, obras sobre papel, pintura e escultura/instalação, reme-

tendo para a história cultural e social moderna portuguesa, desde 1900 até à atualidade.

Esta exposição, que ocupa todo o espaço do CAM (à exceção da sala mais pequena de exposições temporárias), deverá permanecer como mostra permanente da coleção durante um tempo significativo, acolhendo rotatividade em núcleos específicos e sucessivos. Marca, por isso, uma mudança de paradigma no museu.

## CAM EM MOVIMENTO: COLEÇÃO DE ARTE BRITÂNICA DO CAM

*Mostra temática/fora de portas*
*Exposição com catálogo*

17 outubro 2021 a 30 janeiro 2022
Casa das Histórias Paula Rego
Curadoria: Catarina Alfaro, Patrícia Rosas

A exposição Coleção de Arte Britânica do CAM, realizada no contexto do programa CAM em Movimento, resulta de uma parceria entre a Fundação D. Luís I e a Fundação Calouste Gulbenkian, reunindo 24 obras da coleção do Centro de Arte Moderna – entre pintura, desenho e gravura –, da autoria de 16 artistas britânicos.

As obras selecionadas para esta exposição refletem abordagens experimentais no campo da figuração realizadas por artistas que, como Paula Rego, se encontravam a produzir em Londres entre as décadas de 1950 e 1960 e que ficariam associados à «Escola de Londres» – conceito promovido pelo British Council para a divulgação internacional das exposições que incluíam alguns dos artistas britânicos aqui apresentados, como Michael Andrews, Frank Auerbach, Leon Kossoff e David Hockney.

Foram também selecionadas obras de artistas da coleção de Arte Britânica produzidas na década de 1980, como Maggi Hambling, Steven Campbell e Peter Howson, que não se enquadram, por razões cronológicas, no contexto específico da Escola de Londres, mas que se aproximam do universo figurativo de Paula Rego. A exposição foi acompanhada de um amplo catálogo com ensaios e textos sobre os artistas e as obras.

## HISTÓRIAS DE UMA COLEÇÃO. ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA DO CAM

*Mostra temática*

*Exposição com catálogo*

4 de maio a 18 de setembro 2023
Edifício Sede – Galeria de Exposições Temporárias (piso 0)
Curadoria: Ana Vasconcelos, Leonor Nazaré, Patrícia Rosas, Rita Fabiana

As primeiras aquisições de obras de arte contemporâneas da Fundação surgem logo em 1958, no âmbito do apoio aos artistas, que incluía igualmente bolsas e subsídios. Surgem também com o objetivo de reunir peças para exposições temporárias itinerantes organizadas pela Fundação no país, ou em cidades como Rio de Janeiro, Bagdade, Madrid, Bruxelas, Paris.

Durante a década de 1960, as primeiras obras de José de Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e Maria Helena Vieira da Silva são adquiridas para a Fundação. Estes artistas marcam núcleos fortes da coleção, permitindo o reforço de contemporâneos de Amadeo ou de artistas em diálogo com a vida e obra de Vieira da Silva.

O núcleo de obras de arte britânica é, em grande parte, adquirido entre 1960 e 1965 e reúne nomes tão importantes como David Hockney, Bridget Riley, Peter Blake, Rachel Whiteread ou Gilbert & George.

Entre 1980 e 1983 há uma preocupação evidente de reforço de núcleos que já constituíam o acervo e são incorporadas quase duas mil obras: artistas da primeira metade do século, incluindo o surrealismo português, com uma aposta simultânea em artistas mais jovens. A coleção privada do banqueiro Jorge de Brito virá a constituir o núcleo mais coeso e substancial da coleção.

Nos anos de 1990, a coleção acolhe uma ampla diversidade de meios e suportes, reforçando a fotografia e adquirindo vídeo, escultura de grandes dimensões e desenho. A partir de 2006 as aquisições, que refletem a memória da programação temporária da Fundação intensificam-se, a par de uma maior aposta em jovens artistas nacionais ou estrangeiros. A partir de 2016 e até ao início 2020, o estabelecimento de uma exposição permanente da Coleção Moderna, que muda anualmente com rotação de alguns núcleos, permite identificar lacunas na coleção e expor obras que estavam a ser incorporadas e que refletiam o crescimento substancial de aquisições e doações.

Construída ao longo de mais de 60 anos, a Coleção Moderna é o resultado de encontros, aproximações, relações estéticas, ruturas e linguagens artísticas diversificadas. Não há apenas uma história, há episódios, ou momentos-chave da sua constituição, que esta exposição ilustra e assinala.

## 1.2 Receção crítica de 1983 a 2006

De julho de 1983 a junho de 2006, a coleção foi objeto de sete mostras permanentes/genéricas de longa duração. O *Jornal de Letras* de 7 de junho de 1983 dedica um dossiê à abertura do Centro de Arte Moderna[28]. Nele se fala bastante do edifício, da sua plurifuncionalidade e características arquitetónicas, do seu espaço «deixado totalmente amplo» e da «mobilidade prevista para as exposições», concluindo com a ideia de que o maior desafio do edifício é o de que «pressupõe uma utilização criativa de quem o visita».

Há também informação sobre o Centro de Documentação, a Sala Polivalente, a Sala de Exposições Temporárias e os espaços para ateliês; sobre as cedências de Jorge de Brito à coleção do CAM, sobre os consultores internos para compras de obras, sobre as doações e depósitos e sobre as esculturas no parque. Num outro artigo do mesmo dossiê, Clara Ferreira Alves cita declarações de Azeredo Perdigão e conta a história do nascimento do projeto. Acerca das galerias de exposições pode ler-se: «(...) no piso principal ficará instalada a coleção de arte moderna portuguesa: pintura e escultura. No piso superior, a pintura e escultura estrangeiras, e no inferior (...) o desenho, a gravura, livros. Haverá ainda dois espaços destinados à projecção de filmes e diaporamas que documentem a evolução da Arte portuguesa a partir de 1911.»[29]

No mesmo jornal a 19 de junho, Rui Mário Gonçalves[30] dedica um grande artigo à abertura do CAM, idealizando o museu como um local onde se volta com frequência, para ver uma e outra obra; recorda que a crítica implica o exercício do pensamento visual e que nada dispensa o contacto com as obras; fala também na necessidade de que o Centro seja moderno, ou seja,

[28] José Manuel Pedreirinho, «Um espaço que ensina a ver a arte!», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de julho de 1983.
[29] Clara Ferreira Alves, «Portugal vai ter um Centro de Arte Moderna», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de junho de 1983.
[30] Rui Mário Gonçalves, «Para uma nova mentalidade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de julho a 1 de agosto de 1983.

lugar de experiências e de diálogo, e louva a atenção de Azeredo Perdigão às necessidades culturais do país.

Estamos, por isso, no primeiro patamar da integração de uma oferta cultural ao nível da consciência esclarecida das suas mais-valias. A gratidão e o entusiasmo face ao aparecimento do CAM por parte de uma pequena minoria populacional, como o é a de pensadores ou críticos informados, sobrepõe-se a qualquer intenção ou tempo de avaliação pormenorizada da montagem e da coleção.

José Luís Porfírio é talvez quem olha mais de perto para pormenores da exposição da coleção. Num artigo no *Expresso*[31], depois de referir o prazer de circular no espaço do museu e as publicações disponíveis, tenta «ler e ver as intenções expressas», referindo-se a cada núcleo de artistas, movimentos e opções tomadas. Ao referir-se à segunda metade do século, pode ler-se: «(...) a partir daqui é crescente não só a situação caótica como a impressão de caos – muitos autores e algumas obras, muitos critérios de escolha ou de exposição, dificílimos de entender, quando não impossíveis de justificar.» Há ainda referências à arte estrangeira e ao *design* («pequena exposição de cadeiras de alguns grandes nomes internacionais»). O crítico conclui com uma reflexão sobre o «funcionamento real» do Centro, que se desejará um «lugar de estudo e de proposta», mais do que «um organismo meramente conservador e histórico».

Mas é com a montagem seguinte, a de abril de 1985, que, de repente, surgem mais artigos e opiniões e se mobiliza mais atenção. O CAM ainda é, nessa altura, uma novidade. Paz Barroso, por exemplo, fala no *Jornal de Notícias*[32] em «nova definição estética» e em «radicalização cultural». Há motivos ou objetos de análise que se repetem: o espaço da chamada «grande nave» (piso 0) ou o dos dois outros pisos e a gestão das quantidades, dos confrontos, da arrumação, dos itinerários, da escala; as questões histó-

[31] José Luís Porfírio, «Centro de Arte Moderna: As intenções», *Expresso*, 3 de setembro de 1983.
[32] Eduardo Paz Barroso, «Centro de Arte Moderna. Um roteiro e sua utilidade», *Jornal de Notícias*, 19 de novembro de 1985.

ricas, estéticas e didáticas; a ausência de textos explicativos; os critérios de aquisição da coleção; a predominância da pintura.

Alexandre Melo e João Pinharanda[33] referem, por exemplo, uma espécie de inevitável colagem ao sistema histórico definido por José-Augusto França para a arte portuguesa misturada com uma pretensa originalidade; para eles, há um manifesto desencontro entre o valor do que se anuncia no *hall*, com Amadeo e Viana, e o que se segue, havendo obras de «fraco impacto visual» e problemas na ocupação de «tão grande e desequilibrado espaço», onde não se encontram folhas volantes e para o qual não há catálogo.

Rui Mário Gonçalves[34] assinala três aspetos positivos: melhor organização dos espaços, enriquecimento da coleção com obras recentes e distribuição clara com mais «fidelidade às intenções estéticas e aos dados cronológicos». Afirma ainda que «o director do CAM teve a lucidez e a coragem de atribuir o espaço mais amplo à arte mais recente» e considera que o crescente caráter didático da mostra dará aos portugueses mais confiança nos seus artistas.

António Rodrigues é, porventura, o crítico que reúne um maior conjunto de apreciações negativas desta montagem. No *Expresso*, a 10 de julho, avalia negativamente o cumprimento de três funções essenciais de um museu de arte moderna: didática, lúdica e de intervenção: «irregular eficácia no rigor de leitura das peças», «excesso de obras e autores», montagem confusa e sem texto explicativo, zonas menos didáticas e algumas «antididáticas» são algumas das expressões que utiliza, entre outras considerações relativas a artistas em concreto; e apesar de saudar a presença atualizada de alguns artistas e, claro, a substituição de biombos por muros, pensa que «se recuou 30 anos em termos de horizontes estéticos». Num artigo posterior[35],

[33] Alexandre Melo e João Pinharanda, «Arte portuguesa do século XX. A falência de critérios», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 a 19 de agosto de 1985.
[34] Rui Mário Gonçalves, «Centro de Arte Moderna. Remodelação completa», *Diário de Notícias*, 6 de outubro de 1985.
[35] António Rodrigues, «Museu do CAM: Centro de Arte Moderna», *Expresso*, 10 de agosto de 1985, e «Como se há 30 anos atrás…», *Expresso*, 31 de agosto de 1985.

o mesmo autor aplica-se a examinar questões já mais específicas da apresentação de determinados artistas e movimentos históricos. Os anos de 1980, que iremos encontrar noutros artigos como um problema (é natural, sendo na altura a plena atualidade), parecem a António Rodrigues excluídos desta montagem, ou pelo menos ofuscados pelo grande painel de Paula Rego.

Numa nota não assinada no *Expresso*[36] pode ler-se que há uma nefasta preocupação de «representar toda a gente, como se de um inventário se tratasse». No mesmo artigo, pode ainda ler-se: «Procure-se uma lógica, um critério, uma coerência ou simplesmente um itinerário. É natural que não se encontrem.» Noutra nota considera-se a «função didáctica e lúdica quase conseguida», apesar de se entender que não existe uma participação ativa do visitante. Em vários artigos[37] se introduz a referência à necessidade de pensar as questões museológicas fulcrais, com ocasionais remissões para o catálogo *Antevisão do Centro de Arte Moderna*[38].

O *Expresso* publicará nesse ano um artigo de grandes dimensões em que José Luís Porfírio[39] analisa minuciosamente cada espaço e opção expositivos. Além disso, redige impressões de caráter mais geral: os muros, melhores que os anteriores biombos, as «curtas indicações de sinalização», a «razoável confusão na nave», os seus sete muros em L e um corredor que atravessa a nave de ponta a ponta, os «15 diferentes e desiguais espaços», o excesso de artistas e de obras, a escala modesta de muitas esculturas, a lógica temática de alguns espaços e a existência de vários outros em que não se percebe o que une as peças, as acumulações sem critério aparente. E acerca da política de aquisições concluirá que não são bem cumpridas nem a história nem a atualidade. Sommer Ribeiro, diretor do CAM, responderá ponto por ponto a cada uma das objeções, admitindo lacunas mas reforçando a opção clara de

[36] «Museu do CAM: Centro e Arte Moderna», *Expresso*, 24 de agosto de 1985.
[37] Por exemplo, Ana Maria Pessoa no *Jornal de Letras* de 27 de agosto de 1985.
[38] *Fundação Calouste Gulbenkian. 25.º Aniversário: Antevisão do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-setembro de 1981, publicado por ocasião da exposição realizada em julho/setembro de 1981 no piso 01 do Edifício Sede.
[39] José Luís Porfírio, «CAM – 85: Nem história nem actualidade», *Expresso*, 31 de agosto de 1985.

dar prioridade às aquisições dentro do período histórico de 1911 a 1960 e de, no caso dos «últimos 25 anos», a coleção refletir as escolhas e avaliações da crítica e do meio das artes.

Alexandre Pomar[40] fala de «um princípio de clarificação ou sedimentação de informações sobre os criadores que dominam a segunda metade do século, face a uma anterior exposição permanente do CAM que até agora as impediam». Diz também, «quanto às participações nacionais, [que se trata] de uma oportunidade excepcional, mesmo se com lacunas e presenças menos justificadas».

João Pinharanda, no *Jornal de Letras*[41], considera que «a nave central permite agora melhores percursos e as divisórias têm finalmente uma dignidade que faltava aos antigos painéis», mas que «há uma incompatibilidade entre o espaço arquitectónico proposto e as soluções museológicas encontradas». No piso inferior, aponta «problemas de ilustração demasiado estrita de situações» e o excesso de obras.

Finalmente, Manuel Graça Dias[42], avaliando o edifício do CAM, declara que «longe de criar "novos usos", o novo edifício é, enquanto arquitectura, um objecto fechado, reclamando-se formalmente da modernidade dominante, como tal incapaz de propor verdadeiras reflexões».

Assim se vai percebendo que defeitos só os têm as instituições que se atrevem a existir e que, como lhe compete, a crítica fica atenta a cada fragilidade.

No ano seguinte, 1986, há artigos em que se fala do ambiente cultural, da tipologia de pessoas que aqui circulam, da animação, do restaurante, da sala polivalente, do anfiteatro ao ar livre, da música, do ACARTE (surgido em 1984), etc., e embora o CAM seja posto num pedestal de exceção no

[40] Alexandre Pomar, «Oito museus menos um», *Expresso*, 30 de março de 1985, p. 38.
[41] João Pinharanda, «Museu do CAM», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de julho a 5 agosto 1985.
[42] Manuel Graça Dias, «Do Centro de Arte Moderna a um Centro de Arte Moderno (três reflexões)», *Expresso*, 1 de abril de 1985.

contexto lisboeta e mesmo nacional[43], o que ficará decerto a dever-se igualmente à ainda ausente concorrência de outras instituições, isso não invalida a necessidade de avaliar a ação do museu do CAM e o questionamento das premissas museológicas que o fundam e orientam.

Desde cedo se percebe que, apesar de ser o primeiro e principal pretexto para a criação do CAM, em termos técnicos e funcionais, o seu museu em sentido estrito (a gestão e apresentação da sua coleção, e isto independentemente da sua inegável qualidade e exclusividade no país) se tornou a componente menos sólida do CAM. Sommer Ribeiro dizia em entrevista ao *Diário Popular*, em 1985, que «há muita gente que só entra depois de perguntar nos serviços de recepção se há novidades em termos de obras expostas»[44].

Vejamos o que se passa quatro anos depois. Em outubro de 1989, é proposta ao público uma nova montagem. No *Expresso*, o balanço feito por José Luís Porfírio[45] sete meses antes tinha sido mais ou menos neutro: «O CAM continua imperturbável, como referência obrigatória», ou «continua igual, é sobretudo um centro de múltiplas actividades e algumas exposições (embora as maiores não se mostrem no seu espaço próprio). Alberga uma coleção que ajuda a contar e a entender a história do modernismo em Portugal».

A exposição proposta em 1989 é aquela que menos tempo esteve patente ao público e não há notícia de reações críticas. Pouco mais de um ano depois, em janeiro de 1991, surge a quarta mostra permanente. Quanto a João Pinharanda[46], parece ter havido uma «tomada de consciência de que a vocação [do CAM] é a de gerir activamente as memórias artísticas do século xx»; a área de exposições é «fortemente condicionada por um edifício mal concebido», as mais importantes iniciativas acabam por ser deslocadas para

[43] É paradigmático o artigo de Alice Vieira «Viagem pelo mundo desconhecido do Centro de Arte Moderna», *Diário de Notícias*, 20 de abril de 1986.
[44] Eduardo Guerra Carneiro, «Centro de Arte Moderna: cinco anos de divulgação», *Diário Popular*, 20 de julho de 1988.
[45] José Luís Porfírio, «A contradição como riqueza», *Expresso*, 18 de março de 1989.
[46] João Pinharanda, «Uma nova imagem do presente», *Público*, 17 de março de 1991.

a Sede, o CAM «não desenvolveu relações criativas com a produção artística da própria década de 80, o Centro afastou-se da actualidade e do apoio à sua dinâmica», e apesar de a III Exposição de Artes Plásticas, em 1986, ter invertido um pouco essa tendência, a montagem de 1989 tentou sem êxito, quanto ao autor, integrar obras dessa década controversa e, apesar de superar algumas dessas deficiências, tem ainda desarticulações, problemas de gestão do espaço e critérios de aquisição por fortalecer. Alguns núcleos estão mais depurados, «as montagens por oposição ou comparação são (...) as que melhor resultam», a opção de eliminar a pequena escultura é positiva, mas os anos 80 são reforçados para nomes já existentes e não alargados. No entanto, essa década acaba por assumir, no piso 0, «a dignidade de sector principal».

No jornal *O Independente*, João Miguel Fernandes Jorge[47] aponta o excessivo número de obras, a vizinhança pouco feliz de algumas delas, e afirma que «o conjunto das obras expostas [se] salda por uma impressão de vaga melancolia». Considera ainda que a coleção tem de nos dar «uma dimensão reflexiva e tem que revelar, através de obras de "identidade", a dimensão de um prazer estético». Nesse sentido, defende a abolição periodística, porque «o que conta é a feroz independência da obra e a sua individualidade», a história faz-se nas relações que se tecem de objeto a objeto, e é preciso «deixar correr o afecto possível» entre eles.

A quinta mostra permanente surge em maio de 1994. A atenção crítica a este tipo de evento é cada vez menor. Há um único artigo publicado pelo *Público*, no qual João Pinharanda[48] assinala «um momento de viragem» na instituição, com a passagem da direção a Jorge Molder, a quem atribui uma leitura final da coleção «significativamente diferente»: «reforçam-se presenças individuais; ocupa-se mais de um terço do espaço com artistas revelados no último decénio», e são estes últimos que «explicitam as melhores inovações». Aponta também algumas fragilidades: nomes fracamente

[47] João Miguel Fernandes Jorge, «Centro de Arte Moderna», *O Independente*, 23 de agosto de 1991.
[48] João Pinharanda, «Limpezas de primavera», *Público*, 20 de maio de 1994.

representados, casos de obras isoladas «sem relação imediata com o espaço de montagem», ou como «reunião decorativa mais do que interpretativa».

A sexta exposição da coleção tem início em junho de 1997. No *Público*[49], João Pinharanda considera que ela realiza algumas ruturas importantes: reocupa o piso inferior, altera radicalmente a circulação na grande nave, desloca a pintura para zonas de maior pé-direito e abre a circulação pelo lado do jardim, onde situa a maior parte das esculturas e instalações. Considera a zona histórica «surpreendentemente clara e actuante». Aquilo que veio dos anos 60 em diante obriga a «sínteses difíceis», mas consegue «reflectir a condição plural da arte portuguesa»; há peças desconhecidas, fotografia e instalação que lhe merecem referência.

Numa pequena nota no *Expresso*[50], de autoria não identificada, sobre a exposição temporária de Pedro Casqueiro em 1997, refere-se a remontagem da coleção: o acréscimo de espaço com a conquista do piso 01, a melhor legibilidade do percurso para a primeira metade do século, a incorporação de peças internacionais no percurso histórico, uma «abertura, ainda modesta, à fotografia». Fala-se também de algumas insuficiências e ausências, em especial de artistas mais recentes.

A receção crítica à exposição patente entre abril de 2001 e junho de 2006, por ser a que privilegiei nesta publicação, será objeto de apreciação autonomizada, no capítulo dedicado ao estudo de caso desta exposição.

[49] João Pinharanda, «Outra vez a arte portuguesa», *Público*, 4 de junho de 1997.
[50] «Pedro Casqueiro», *Expresso*, 7 de junho de 1997. O artigo alude também à nova montagem da coleção.

## 1.3 Receção crítica de 2006 a 2017

Entre julho de 2006 e o final de 2017, foram realizadas 46 mostras de obras da coleção. Do ponto de vista estritamente noticioso, todas elas surgem referidas nos jornais, beneficiando do facto de o CAM realizar sempre inaugurações simultâneas e de qualquer das suas exposições ser momento e oportunidade de referência a todas as outras anunciadas para a mesma data.

A outro nível, um grupo de referências em artigos desenvolvidos fornece, quase sempre, o conjunto de balizas conceptuais, os depoimentos da curadoria e/ou da direção do CAM e exemplos de obras e artistas, no percurso da exposição, facilitadores de uma apreensão geral do evento. Mas trata-se ainda do nível informativo.

Só mais raramente, no que poderíamos designar «terceiro nível de complexidade», surgem pontos de vista críticos, na verdadeira aceção do termo – um olhar pessoalizado.

Ao longo do ano de 2006, os exemplos mais expressivos do segundo tipo terão sido os que foram dedicados às obras da coleção mostradas na Galeria do Diário de Notícias[51], à itinerância de «Densidade Relativa»[52] (em Sines); à apresentação do núcleo britânico da coleção na Tate Britain[53], e os artigos sobre a exposição mais mediática do ano, da década ou mesmo do século XXI na Fundação, até à presente data, *Diálogo de Vanguardas* – a mostra de um grande núcleo de obras de Amadeo da coleção do CAM (e de outros colecionadores), em diálogo com obras dos maiores artistas

[51] Por exemplo, o artigo de Rocha de Sousa, «Equilíbrio e disciplina», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 a 18 de julho de 2006, p. 36. Ou os artigos do próprio *Diário de Notícias*: «Anos 30/40, duas décadas de pintura na Galeria Diário de Notícias», *Diário de Notícias*, 2 de junho de 2006, pp. 34-35; «Galeria DN mostra Colecção CAM/JAP FG», 6 de junho de 2006, p. 25; «Pintura portuguesa na Galeria DN», título utilizado nos artigos que datam de 12-06, 20-06 e 05-07 de 2006, pp. 26 e 28, respetivamente.

[52] «Densidade relativa», *Semanário*, 25 de agosto de 2006, p. 39, e «S/ Título», *Magazine Artes*, 1 de setembro de 2006, p. 46.

[53] Lucinda Canelas, «Gulbenkian leva arte britânica à Tate de Londres», *Público*, 21 de fevereiro de 2006, p. 38. Artigo que aproveita a oportunidade da exposição «The Calouste Gulbenkian Foundation and British Art» para fazer uma leitura resumida da constituição da coleção e para sublinhar que se trata da maior coleção de arte contemporânea inglesa fora do Reino Unido.

estrangeiros do seu tempo (por exemplo no *Expresso*, que lhe dedica um grande dossiê)[54].

O *Semanário* publica um artigo sobre acervos de museus, no qual informa que o espaço de reserva no CAM é vasto e continua a crescer[55]. O *Jornal de Letras* apresenta uma breve história das duas coleções e dos dois museus da Fundação[56].

Em 2007, Rui Sanches[57] escreve um artigo sobre a função que os museus com coleções importantes têm de as mostrar de forma permanente; aponta o dedo ao CAM e ao Museu do Chiado por não estarem a preencher essa condição. À sua ideia de que a memória se constrói através da criação de laços afetivos com obras, Pedro Lapa responde, noutro artigo[58], que é através da sua atividade temporária que um museu reformula e desenvolve a sua coleção e que o passado se atualiza pelo presente. A incerteza sobre o futuro do CAM faz-se sentir de forma nítida em 2006-2007, anos em que, após o esvaziamento da grande nave do museu para celebração dos cinquenta anos da Fundação, a megainstalação de Cabrita Reis veio ocupar, durante vários meses, a nave maior do museu, abrindo uma incógnita sobre as opções futuras de exposição da coleção.

Essa incerteza é expressa por Raquel Henriques da Silva em artigos da *L+Arte*. Num deles fala em «estranha hibernação»[59] e noutro em «prolongado silêncio»[60]. A insatisfação com o cumprimento de uma função coletiva de memória patrimonial da arte moderna e contemporânea é manifestada em artigos cujo objeto principal são outras coleções: Berardo, EDP, Elipse Foundation, CGD, António Cachola, PLMJ, Museu do Chiado, IAC, etc.

---

[54] Alexandre Pomar, «Ida e volta», *Expresso*, 11 de novembro de 2006, pp. 4-9.
[55] Ana Maria Duarte, «Os museus e seus acervos», *Semanário*, 19 de maio de 2006, p. 36.
[56] Ricardo Duarte, «Museu e Centro de Arte Moderna, uma viagem no tempo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de julho de 2006, pp. 20-21.
[57] Rui Sanches, «Da importância da memória», *Público*, 29 de novembro de 2007, p. 41.
[58] Pedro Lapa, «De como o passado existe pelo presente», *Público*, 11 de dezembro de 2007, p. 43.
[59] Raquel Henriques da Silva, «Museus de arte contemporânea: novos questionamentos», *L+Arte*, 1 de julho de 2007, p. 28.
[60] Raquel Henriques da Silva, «Políticas para a arte contemporânea: lamentos e balanços», *L+Arte*, 1 de dezembro de 2007, p. 22.

Raquel Henriques da Silva afirma mesmo que «os museus portugueses de arte contemporânea privilegiam, excessivamente, a exposição temporária sobre a permanente, quando (...) há uma exigência de aprendizagem que só a presença permanente poderia assegurar»[61].

Num artigo sobre uma política de arte contemporânea em falta em Portugal, Delfim Sardo escreve, a dado momento, ao referir-se ao panorama editorial, que «o desinvestimento da FCG na reflexão sobre arte contemporânea é sintomático»[62]. Em início de artigo, inclui a Fundação numa lista de instituições que, como a Culturgest ou o CCB, não conseguiram «estabelecer uma dinâmica de apresentação sistemática da contemporaneidade, até porque lhes faltou a criação de colecções internacionais que pudessem exercer uma função pedagógica e de criação de critérios e parâmetros»[63].

A exposição «50 Anos de Arte Portuguesa» é oportunidade para uma chamada de atenção para a riqueza dos relatórios de bolseiro acumulados no arquivo do já extinto Serviço de Belas-Artes. «O sentido que vai da documentação para a coleção»[64], seguido pelos comissários, permitiu noticiar a riqueza artística de um património por explorar e deixar expressa a ideia de que a coleção de um museu deve ir para além das obras de arte e integrar material de documentação.

Em entrevista, Raquel Henriques da Silva[65] advoga a causa dos artistas que têm 60 a 70 anos e se queixam de não ter visibilidade, e dos estrangeiros que não encontram em Portugal onde ver arte portuguesa do século xx. Para a autora, é preciso equilibrar propostas temporárias e permanentes, cronológicas e temáticas. Deixa-nos alguns apontamentos históricos: «O grosso dos sentidos

[61] Raquel Henriques da Silva, «Museus de arte contemporânea: factos e questionamentos», *L+Arte*, fevereiro de 2007, p. 18.
[62] Delfim Sardo, «O que faz falta para uma política para a arte contemporânea?», *L+Arte*, outubro de 2007, pp. 14-15.
[63] *Ibidem*, p. 14.
[64] Pedro Faro, «50 Anos de Arte Portuguesa: processos de arte», *L+Arte*, 1 de junho de 2007, pp. 30-35.
[65] Raquel Henriques da Silva, em entrevista a Sandra Vieira Jürgens, *Arte Capital*, 11 de fevereiro de 2015, pp. 1-7. Disponível em: www.artecapital.net/entrevista-31-raquel-henriques-da-silva.

da colecção só depois de 1979 se começa a definir»[66]; faltam-lhe hoje «algumas marcações internacionais»[67]. O mesmo é dito num artigo de Isabel Salema[68].

Uma ideia emerge com alguma frequência (nem sempre baseada em rigor factual), nos artigos sobre exposições no CAM: a de que algumas obras expostas não eram vistas há muitos anos ou estão a sê-lo pela primeira vez. O elevado número de obras da coleção (cerca de 11 mil), confrontado com o pequeno número suscetível de ser exposto de cada vez (200 a 300), explica em parte esse sentimento. No *Jornal de Letras*, Luís Duarte dá voz às comissárias[69] de «50 Anos de Arte Portuguesa», referindo-se aos «relatórios artísticos» a partir dos quais a exposição foi constituída, nomeadamente a Raquel Henriques da Silva, quando de novo afirma o problema da preponderância das exposições temporárias sobre as permanentes: não havendo apresentação contínua de um acervo, as escolhas «recaem invariavelmente nas obras mais representativas»[70], deixando cair outras sistematicamente no esquecimento.

Fora de portas, o CAM realiza em 2007 uma vasta descentralização do acesso à sua coleção com a iniciativa *Transfert*, no âmbito do programa «O Estado do Mundo». São seis os locais em Lisboa em que integra obras em contexto não museológico e três as cidades em que realiza exposições de dimensão importante: Tavira, Fundão e Castelo Branco. Será sobretudo a imprensa local a dar notícia delas.

A internacionalização é outra das questões abordadas: «Havendo um reconhecimento internacional, estável e interessante, da arquitectura portuguesa (bem como de alguma literatura, cinema, música popular), como construir situação idêntica para as artes visuais?»[71]

---

[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.
[68] Isabel Salema, «Arte mais do que portuguesa», *Público*, 15 de junho de 2007, pp. 12-15.
[69] Luís Ricardo Duarte, «Relatórios artísticos», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de junho de 2007, pp. 12-13.
[70] *Ibidem*, p. 13 (a citação é de Raquel Henriques da Silva, entrevistada para o artigo referenciado).
[71] Raquel Henriques da Silva, «Museus de arte contemporânea: novos questionamentos», *L+Arte*, 1 de julho de 2007.

A primeira mostra genérica/permanente (passarão a durar cerca de um ano) da coleção em 2007, após os meses de incerteza assinalados, ocupa os pisos 01 e 1, deixando vazia a grande nave para exposições temporárias. Num artigo não assinado, publicado no *Expresso*, que refere essa opção e onde se lê que «é um percurso incompleto mas muito variado nas surpresas boas que traz», também se lê a interrogação: «Que vai ser da colecção do CAM, da sua vontade de história e do serviço que ela presta?»[72]

Num texto sobre estratégias para a arte contemporânea, Pedro Lapa[73] lamenta que as exposições das principais instituições de arte contemporânea em Portugal, entre as quais o CAM, não participem no circuito internacional das suas congéneres – a qualidade das nossas produções tornaria essa participação expectável. A tendência para a importação sobrepõe-se à da exportação. Ao longo de 2008, não há referência noticiosa e/ou crítica às mostras da coleção do CAM.

A exposição «A Interpretação dos Sonhos», de Jorge Molder, constitui um caso específico de hibridismo numa exposição individual: nela eram expostas três séries: uma oferecida à coleção do CAM, uma série nova do artista, e uma série já pertencente à coleção.

No final de 2009, a exposição «Anos 70: Atravessar Fronteiras» domina as atenções: integra muitas obras da coleção, mas não só. «Aspectos da Colecção», comissariada por Jorge Molder, organiza-se em nove espaços, dedicados a nove autores, na grande nave. A *Time Out* dedica-lhe uma página, destacando António Areal[74]. O *Expresso* refere-se à revisitação da coleção pelo diretor que está de saída: José Luís Porfírio interroga-se sobre «o museu que o CAM é, face a este conjunto restrito e efémero».[75]

A Heimo Zobernig, foi lançado o desafio invulgar de comissariar uma exposição com obras da coleção do CAM, a que o artista respondeu alinhando

[72] «Casa Arrumada», *Expresso*, 13 de outubro de 2007, p. 37.
[73] Pedro Lapa, «Que estratégias para a arte contemporânea?», *L+Arte*, 1 de janeiro de 2008, pp. 10-11.
[74] Miguel Matos, «As BDs tragicómicas de Areal», *Time Out*, 26 de agosto de 2009 a 1 de setembro de 2009, p. 36.
[75] José Luís Porfírio, «Dentro da caixa», *Expresso*, suplemento *Actual*, 15 de agosto de 2009, p. 22.

em estrita e rigorosa cronologia, sem respeito por suportes, escalas, tipologias, estética ou qualquer outro critério, uma considerável quantidade de obras. Para o artista e para o comissário, essa montagem da coleção do CAM foi, em si mesma, uma obra de arte. No seu blogue, Alexandre Pomar[76] sublinha a preguiça e leviandade da amálgama resultante. No *Diário de Notícias*[77] e no *Público* é-lhe dedicado algum espaço: a exposição «desalinha convenções e histórias»[78] de uma coleção e da arte. No *Expresso*, qualifica-se o exercício como «monótono e sobretudo perigoso»[79].

O ano de 2010 proporciona artigos de natureza diversa. Num artigo sobre a dificuldade de colecionar em Portugal, João Fernandes[80] lembra o núcleo forte de arte *Pop* britânica existente na coleção do CAM e reflete acerca de como interromper uma coleção empobrece o futuro. «Filme e Vídeo na Colecção do CAM» é brevemente noticiado num artigo do jornal *Sol*[81].

O *Diário de Notícias*[82] noticia em dez linhas uma nova mostra da coleção permanente, citando declarações de Isabel Carlos de que outra será apresentada daí a um ano de modo a assegurar, de forma renovada, rotação e visibilidade do essencial da coleção. Jorge Barreto Xavier[83] refere-se ainda à falta de clareza das linhas programáticas do Museu do Chiado, do CAM e do CCB em relação às suas coleções.

O *Jornal i* publica duas páginas dedicadas a visitas a reservas de museu, incluindo várias fotografias das reservas do CAM; o jornalista cola o seu ponto de vista ao de um auxiliar de museografia do CAM,

[76] Alexandre Pomar, «Kokoschka, o retrato, Tomàs Llorens», 25 de fevereiro de 2009. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/02/kokoschka-zobernig-e-tom%C3%A0s-llorens.html.
[77] Paula Lobo, «Que faria Heimo Zobernig com a colecção do CAM?», *Diário de Notícias*, 10 de fevereiro de 2009, p. 43. Disponível em: https://www.dn.pt/arquivo/2009/interior/que-faria-heimo-zobernig-com-a-coleccao-do-cam-1172517.html.
[78] José Marmeleira, «Histórias da arte desalinhadas», *Público*, 20 de fevereiro de 2009, p. 39.
[79] José Luís Porfírio, «Uma instalação preguiçosa», *Expresso*, suplemento *Actual*, 28 de fevereiro de 2009, p. 24.
[80] João Fernandes, «Das dificuldades de coleccionar arte em Portugal», *L+Arte*, outubro de 2010, pp. 14-15.
[81] Telma Miguel, «Filme e Vídeo na Colecção do CAM», *Sol*, 14 de maio de 2010.
[82] «Colecção permanente», *Diário de Notícias*, 22 de janeiro de 2010, p. 48.
[83] Jorge Barreto Xavier, «Pensar o futuro», *L+Arte*, setembro de 2010, pp. 16-17.

José António Oliveira, para referir cuidados nas reservas e uma relação afetiva com as obras[84].

Num artigo do *Público*[85], sobre as três exposições inauguradas em simultâneo, é dedicado um parágrafo à exposição temática «Casa Comum» (obras da coleção em torno do tema das casas) e pensada para coexistir com «Muros de Abrigo», de Ana Vieira. O jornal *Sol*[86] faz uma página com o mesmo princípio, de acordo com três pontos de vista: Ana Vieira, Didier Faustino e Joanna Warsza. É também a partir dessa associação que «Casa Comum» é referida noutras notícias.

Ainda em 2011, é a exposição temática «Labirintos», com obras da coleção, que merece referências pontuais. As outras mostras da coleção não ocupam nenhum espaço jornalístico.

Em 2012, apesar da prolixa variedade de propostas expositivas com obras da coleção, a referência crítica é praticamente nula.

«Paisagem na Coleção do CAM»[87] e «Entre Espaços» (em diálogo com Antoni Muntadas)[88] não parecem ter tido qualquer apontamento crítico. Também quase não terá sido assinalada a exposição «Roubar com os Olhos»[89], de obras da coleção CAM postas em diálogo com Josef Albers. «Entre Espaços» terá sido a mais noticiada, por estar associada à exposição de Muntadas, mas mesmo assim não sistematicamente. As mostras permanentes da coleção[90] não terão tido qualquer referência. «Estampes de la Fondation Calouste Gulbenkian»[91], exposição montada no Hôtel de Guînes e organizada pela associação Le Quai de la Batterie em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, foi bem acolhida pela imprensa local.

---

[84] Vanda Marques, «Museus: uma visita aos tesouros escondidos», *Jornal i*, 18 de maio de 2010, pp. 34-37.
[85] Alexandra Prado Coelho, «Ana Vieira e a arte de esconder», *Público*, 14 de janeiro de 2011, p. 10.
[86] Telma Miguel, «A vida entre paredes no CAM», *Sol*, 11 de fevereiro de 2011, p. 40.
[87] Mostra apresentada entre 27 de outubro de 2011 e 26 de janeiro de 2012.
[88] Mostra apresentada entre o início de junho e 26 de agosto de 2012.
[89] Mostra apresentada entre 17 de maio e 1 de julho de 2012
[90] Mostras apresentadas entre 13 de janeiro de 2011 e 22 de janeiro de 2012; 5 de janeiro e 20 de maio de 2012; 12 de julho de 2012 e 7 de abril de 2013.
[91] Mostra apresentada entre 15 de setembro e 16 de dezembro de 2012.



Aspeto da mostra permanente de 2001 a 2006

Em 2013, a exposição «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte», que comemorou os trinta anos do CAM, foi objeto de atenção considerável e será analisada autonomamente, mais adiante, no capítulo dedicado ao estudo de caso desta exposição.

O ano de 2014 vê surgir novas mostras da coleção[92]. Uma delas, «Arshile Gorky e a Coleção», é elogiada[93] pela novidade do ponto de vista, pelo qual o trabalho do artista arménio é articulado com diferentes artistas representados na coleção. Nesse ano, a primeira edição de «Meeting Point» leva uma obra da coleção do CAM ao espaço do Museu Gulbenkian, num exercício de leitura e confronto inéditos (Paula Rego e Rembrandt). Uma segunda edição (Manuel Botelho e Fantin-Latour) é realizada em 2015. A primeira tem avaliação máxima e uma página de texto no *Atual*[94], e a segunda uma coluna crítica muito favorável[95], ambas assinadas por José Luís Porfírio.

Em 2015, três exposições temáticas reuniram um grande número de obras da coleção. «Animalia e Natureza na Coleção do CAM»[96], pensada a pretexto de uma parte do imaginário das pinturas de António Dacosta, cuja retrospetiva decorria, teve apenas referências noticiosas breves. Num artigo do *Jornal i*[97], Ana Tomás refere essa articulação; o mesmo acontece no *Jornal de Letras*[98], com enumeração de alguns dos artistas; a exposição foi a «escolha» da *Time Out* de 22 de outubro de 2014[99].

«Tensão e Liberdade»[100] punha em diálogo obras de três coleções: La Caixa, MACBA e CAM. Em Espanha, alguns jornais referem a exposição. A TSF e a SIC *online*, o *Observador*, o *Jornal i*, o *Jornal de Negócios*, o *Sol*,

[92] Mostra apresentada entre 4 de junho e 16 de outubro de 2014 e 31 de maio de 2015.
[93] Celso Martins, «Arshile Gorky e a Coleção», *Expresso*, 6 de setembro de 2014, s.p.
[94] José Luís Porfírio, «Museu: tempo e espaço», *Expresso*, suplemento *Atual*, 9 agosto 2014, p. 32.
[95] José Luís Porfírio, «Meeting point 2», *Expresso*, suplemento *Atual*, julho de 2015, s.p.
[96] Mostra apresentada entre 12 de fevereiro e 13 de maio de 2015.
[97] Ana Tomás, «António Dacosta. Centenário para ver e clicar», *Jornal i*, 17 de outubro de 2014, p. 32.
[98] Maria Leonor Nunes, «António Dacosta (1914-1990). Uma poética da pintura», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de outubro de 2014, pp. 16-17.
[99] «A nossa escolha», *Time Out*, 22 de outubro de 2014, pp. 46-47.
[100] Mostra apresentada entre 18 de julho e 26 de outubro de 2015.

entre outros, noticiam-na. A revista *Sábado* refere a exposição mais do que uma vez, uma delas com um pequeno artigo favorável de Carlos Vidal[101]. Celso Martins, no *Expresso*[102], anota a dificuldade intrínseca do conceito, a seu ver assente num equívoco: a tensão política existe sobretudo nas democracias, mais do que nas ditaduras. Em geral, parece-lhe que há qualidade em várias das obras expostas, não tanto no conceito, pouco claro «na sua proposta de abordagem do político e da sua infiltração nos planos da arte e da vida»[103]. No *Diário de Notícias*, Maria João Caetano[104] dedica uma página à exposição, explicando conceitos e relevando depoimentos. O *Jornal i*[105] propõe uma notícia desenvolvida. No *Público*[106], José Marmeleira escreve um grande artigo sobre esta exposição «de arte política», explicando a sua matriz e dando voz à curadora. No *Sol*, César Avó[107] destaca artistas e notícia-a amplamente. O *Jornal de Letras* convoca a exposição a partir da ideia de liberdade em Charrua, no artigo que lhe dedica[108].

O *Expresso*, entre outros, noticia a exposição «Olhos nos Olhos. O Retrato na Coleção do CAM»[109] no contexto do «Dia Calouste Gulbenkian». Noticiada, na generalidade dos *media*, no contexto dessas comemorações, a exposição não terá nenhum artigo particularmente desenvolvido em torno da sua especificidade.

Num artigo *online* desse ano, a RTP[110] refere o aumento de 20% de visitantes nos museus da Fundação (103 637 entradas no CAM).

---

[101] Carlos Vidal, «Tensão e Liberdade: Intervenção na história», *Sábado*, 30 de julho de 2015, p. 34.
[102] Celso Martins, «A política imanente», *Expresso*, suplemento *Atual*, 4 de julho de 2015, p. 84.
[103] *Ibidem*.
[104] Maria João Caetano, «Uma exposição que começa ao entrar num buraco na parede», *Diário de Notícias*, 19 de junho de 2015, p. 40.
[105] Miguel Branco, «Tensão e Liberdade: Duas palavras muito ibéricas», *Jornal i*, 19 de junho de 2015, p. 35.
[106] José Marmeleira, «Há uma exposição de arte política no CAM», *Público*, 19 de junho de 2015, pp. 22-23.
[107] César Avó, «De olhos bem abertos», *Sol*, 19 de junho de 2015, pp. 24-25.
[108] Luís Ricardo Duarte, «Exposições na Gulbenkian. Símbolos e liberdade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de junho de 2015, pp. 22-23.
[109] Mostra apresentada entre 20 de julho e 19 de outubro de 2015.
[110] «Visitantes dos museus da Gulbenkian em Lisboa aumentaram 20% em 2014», *RTP Notícias* [*online*], 13 de janeiro de 2015. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/visitantes-dos-museus-da-gulbenkian-em-lisboa-aumentaram-20-em-2014_n796632.

# 2. ESTUDOS DE CASO

## 2.1 Mostra permanente – de 2001 a 2006

### 2.1.1 Memória Descritiva

Optei por me centrar na análise de seis grandes espaços escolhidos no piso 0, aquele em que a segunda metade do século XX foi exposta. De parte, ficam algumas zonas laterais, menos específicas. Por isso, não são referidos exaustivamente todos os trabalhos deste piso, mas muito poucos ficarão por abranger.

A primeira metade do século, exposta no piso 01, fica documentada apenas com as imagens que são associadas à exposição no Catálogo.

Vejam-se também os critérios explicitados por Helena de Freitas no texto «A primeira metade do século XX», incluído no anexo «Folheto de 2001».

#### TEMPO MECÂNICO

Uma leitura do espaço de entrada

As obras reunidas neste espaço inicial são indutoras de uma reflexão sobre o tempo: um tempo essencialmente mecânico, eficazmente evocado pela nuvem de **René Bertholo**, com o deslize cíclico e o eterno retorno das suas quatro placas recortadas. Ao lado, nas quatro caixas de Lourdes Castro, são acumulados vários objetos, num tempo próprio do ato de colecionar e arrumar, num espetro de escolhas prosaicas não alheio aos múltiplos objetos das

pinturas finais de Amadeo, e num registo mais ou menos caótico que também lhes poderia ser associado.

O painel de seis pinturas de **Amadeo**, neste início de exposição, e num piso onde só serão encontradas obras dos anos 60 em diante, é surpreendente mas lógico, por ser simbólico em relação ao lugar que o artista ocupa na coleção, mas também por ser facilmente recuperável como referência nessas linguagens posteriores. A desconstrução, como constante dos seis trabalhos, fragmenta todos os espaços e objetos, anulando sequências temporais ou qualquer possibilidade de narrativa; a geometrização é introduzida como estridência e entropia. Esses são também os dois grandes assuntos do painel de **António Areal**, que comenta com ironia a questão cubista: pintando um cubo literal, onde supostamente entram imagens para serem sujeitas a um tratamento «programático», recortando um ícone do cubismo, parte de um rosto de *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, e apanhando, nesse recorte, um tanto de figura e outro tanto de fundo, numa indistinção voluntariamente sublinhada de figura e fundo, imiscuindo representação orgânica e mecânica, como na sua pequena caixa-objeto também exposta nesta entrada, exaltando a condição de imagem de cada representação (o diapositivo, o caixilho, a projeção, a caixa escura); mas colocando-a sempre fora do espaço da imagem, como uma sobra ou uma fuga a essa moldura obrigatória, encolhida e esticada na margem de um lugar pictórico onde não pode estar.

Na linguagem da BD, citada neste trabalho, **o tempo é sempre dado a ler através do espaço e a partir de painéis fraturados**, em cujo vazio se investe a representação imaginária dos momentos de uma **sequência** que as imagens economizam, por serem secundários, ou por serem justamente os mais intensos (*vide* «António Areal – Duas Sequências Narrativas», CAMJAP, 2000). O tempo desta obra é, por isso, um território em que se sobrepõem o **tempo da história de arte, da narrativa anedótica simples e o de um presente ligado às referências *pop* e ao fascínio pelas tecnologias da imagem**.

Por entre máquinas e instrumentos vários, surge uma máquina de escrever numa das obras de Amadeo. Palavras, letras e números (as **sequências** abandonadas pelo discurso pictórico cubista?) são distribuídos pelas superfícies. Esta dupla componente, mecânica e verbal, e a caixa-máquina pintada por Areal conduzem-nos facilmente ao trabalho de *pop art* de **Peter Phillips**, visível do lado esquerdo desta entrada e estabelecendo o início de um grande corredor aberto junto das janelas que dão para o Jardim.

A questão da moldura surge enfaticamente tratada: a três e a duas dimensões, numa *mise en abîme* da estrutura e das cores, sendo realidade e representação no mesmo trabalho. Moldura, caixa, espécie de *régie* ou centro secreto de decisões, esse lugar mais confinado e denso da composição é também o de uma máquina (de filmar ou de projetar) estranhamente desdobrada e dupla, em função da simetria ou dupla humana também representada. A questão do espelho, abordável ao longo do corredor, não lhe será alheia.

É a máquina que assume a cor que os efeitos gráficos próprios da linguagem publicitária também ostentam: as duas estrelas, as faixas de cores vivas, a palavra «SUPER» (subentendendo-se *star*). A figura humana é desenhada sem cor, como se nesse apagamento assumisse o caráter aparentemente secundário do seu papel subterrâneo e dissimulado de manipular narrativas «mitológicas» coletivas.

## CABEÇA, TRONCO E MEMBROS

### Uma leitura do espaço dedicado à neofiguração dos anos 60/70

A presença de algumas obras do núcleo britânico da coleção prolonga-se agora no espaço dedicado aos anos 60, com trabalhos de quatro artistas.

A figura artificial do duplo e a criação coletiva de objetos prosaicos de fascínio é comum ao trabalho de **Antony Donaldson**, que pinta o que poderia ser um fundo de cartaz publicitário, com duas *pop stars*, gémeas na forma

e na função, a de assegurar a pose exibicionista de um cliché de sedução: grandes cabeleiras louras e corpos de veraneantes ociosas surgem como puro contorno e com superfícies pouco pormenorizadas, iluminadas e ofuscantes, sem olhar ou expressão de rosto, apenas lábios e mancha uniforme de corpo.

O ponto de vista do *voyeur* é designado pelo recorte binocular dos alvos de observação, pelo caráter fotográfico da imagem pintada, pelo efeito de uma mancha realçada como no negativo de película, pelo valor de estereótipo, pelas cores açucaradas. O braço esquerdo de cada uma, braço de apoio na sua posição ajoelhada e pilar da estrutura global, prolonga a cor branca atribuída à massa luminosa de cabelo, fazendo-o avançar na imagem e descolar da figura como dois clones, duas linhas paralelas autonomizáveis; enraizados nas faixas azuis superior e inferior; cabelo e mãos lembram-nos que, em pinturas como esta, nem os referentes naturais como o céu são lugares paisagísticos; são apenas convenções cromáticas.

Na mesma parede, um *plexiglas* de **Lourdes Castro** exibe também uma mão branca que penteia um cabelo, desenhando-o com mancha branca igualmente uniforme e contínua. A leitura da fragmentação dos corpos neste conjunto de obras pode prosseguir com a do isolamento da cabeça, também utilizado por **Sá Nogueira** na pintura *Sem Título*, 1970. Uma só mão desgarrada é isolada num pequeno quadrado, enquanto duas outras, enormes, agarram uma garrafa, definindo com a cabeça a estrutura triangular da imagem. No caso das três personagens da tela de **Nikias Skapinakis**, de novo as cabeças, braços e mãos assumem protagonismo expressivo. É a relação dos braços com o olhar que as define caracterial ou psicologicamente. Por outro lado, tanto a carne dos corpos como o tecido dos vestidos e o volume dos cabelos são dados por superfícies igualmente lisas, à semelhança do que acontece em Donaldson. Finalmente, nessa mesma parede, a partir de um imenso fundo azul, Pomar projeta uma forma que pode ser vista como um braço distorcido que avança na nossa direção, uma manga/mão/objeto cuja forma encontra ressonâncias na dos vários braços de que já aqui se falou.

**David Hockney** é a segunda presença britânica desta área expositiva e o autor da quinta cabeça da nossa resenha. Numa referência explícita ao retrato do duque de Urbino por Piero della Francesca (1465), esta cabeça renascentista, a cujo tronco os braços praticamente se furtam, assume uma simplicidade pictórica, uma inverosimilhança representativa, uma evidência esquemática, que a colocam algures entre o engenho e o colosso antigo, a esfinge e a infância.

Nos dois desenhos de **Alan Davie**, o terceiro autor britânico desta área expositiva, destacam-se mãos e pedaços de braços, no turbilhão de coisas movimentadas em círculo no espaço. Membros e rodelas abundam em toda a composição, conferindo um caráter ingénuo e infantil à representação: do sol, dos olhos, dos animais, dos braços. Também em **Batarda** a estridência e o caos figurativo predominam, mas desta vez de forma obsessiva e convulsiva. Numa imensa teia de desenhos animados e muito pormenorizados, o movimento é estabelecido por membros e mãos, braços finos, estirados, improváveis, em contorções e distensões elásticas, desenhados com a mesma forma que define cordas, lanças e escadas, numa homologia morfológica generalizada.

A ênfase dada aos lábios destas figuras remete-nos para as mulheres louras de Donaldson, ao beijo pintado por Sá Nogueira, às bocas silenciosas das três figuras pintadas por Skapinakis, à equivalência estabelecida entre a cor da boca e o silêncio verbal, para que a expressão corporal prevaleça. No desenho de **Ruy Leitão** impera também o desmembramento e a entropia; nas pinturas de **Paula Rego** desta época, os braços perdem identidade, animizados, esquematizados, diabolizados, prolongando-se desmesuradamente. Na pintura de **Jorge Martins**, uma espécie de apoio de escada de piscina evoca as mãos imaginárias que neles se virão apoiar, convoca as nossas. Os fundos e chãos que os pés hão de pisar são padronizados, como o tabuleiro de **Sérgio Pombo**; a cor confere irrealidade. Na obra de **Menez**, uma cabeça líquida esboroa-se e escorre no plinto pintado; na obra abstrata

de **Palolo**, devem referir-se as pontes com as obras da mesma série, em que um corpo mecânico se desmembra e se esventra.

Estes *leitmotivs* repetem-se nas obras tridimensionais aqui colocadas: os pés e unhas moldados por Sérgio Pombo têm a mesma cor da carne que as raparigas de Donaldson ou as artistas de Skapinakis, a mesma cor rosa e vermelha artificial, numa abstração assumida do corpo.

O corpo, os membros são sempre fixação formal, por desmembramento ou artificialização, festa e abismo, fetiche, superfície refletora, colorida, objetos parciais, no sentido técnico que a psicanálise atribui ao termo; indicam uma visão ligada ao consumo, uma forma de agarrar e olhar o mundo que absorveu algo da arte *Pop*, mas lhe conferiu versões nacionais distintas de uma hipereuforia tecnológica e mediática americana (a *Pop Art* britânica e a Neofiguração em Portugal). Mais do que incorporar objetos da sociedade de consumo, em Portugal tratam-se os temas das lógicas de consumo, geram-se compromissos entre abstração e figuração, desestruturações que põem a descoberto lógicas mecânicas, acumulativas e compositivas. O braço e a mão, símbolos possíveis de força, poder, proteção, justiça, adquirem contornos histriónicos, insensata autonomia, plasticidade, descontrolo, flutuação.

**Harold Cohen** e **Ângelo de Sousa** empurram-nos para o corredor, onde se encontram sobretudo obras abstratas.

## EREMITA

Uma leitura do espaço mais amplo desta apresentação da coleção, dedicado aos anos 80

O trabalho *Não Há Sim sem Não – O Eremita*, de **António Dacosta**, pode ser utilizado como introdução às grandes linhas de força da associação de obras neste espaço. Há aspetos estruturais nesta obra que se repetem nele como notas dominantes: a uniformização de fundos escuros, a bipartição constitutiva num lugar da Natureza e num lugar do Homem, presente também na

dupla superfície do livro aberto, cujas orlas iluminadas se tornam extensivas ao contorno «pensante» da personagem, a presença de uma caveira (uma *Vanitas*), e por isso a morte, a porta como componente de um labirinto e como sugestão tumular, a escassez da luz, a opacidade das presenças, a natureza como reminiscência esquematizada, nostálgica, noturna, íntima, convidando ao isolamento, à privação sensorial, à ascese, a uma espécie de morte em vida.

Nesta sala, só as obras figurativas e coloridas de **Paula Rego**, na parede de entrada, criam uma absoluta dissonância e apontam a direção de alguma outra figuração existente no corredor, na mesma zona. Mesmo assim, o caderno que o coelho segura, em *Drawing Lesson*, fecha um ciclo em que vários cadernos, a começar pelo deste eremita, se tornam um tópico semântico estrutural.

Na tela de **Vítor Pomar**, a definição informal e tendencialmente caótica de «territórios» desfaz horizontalidade e verticalidade, desfaz densidades de superfície, faz surgir a força do não-pintado, sugere blocos de pedras gigantes em queda. No caso de Casqueiro, um fio vermelho, talvez trazido do *Caderno de Céline* de **Álvaro Lapa**, ali próximo, desenha também territórios, muito mais reais: canteiros, plantas para construção, vistas aéreas (ou serão frontais?). Alguns pingos de tinta e escorridos discretos, como em Batarda ou Vítor Pomar, amaciam a aparente firmeza das linhas retas, desenham o rasto deixado pela passagem de algum eremita por estes campos desertos, definindo uma vida pulsional por trás da austera e geométrica brancura.

A ruína de um barco de pedra de **Manuel Rosa**, estreito, partido e impossível, só pode dirigir-se à exploração de um rio, de uma floresta e de um isolamento imaginários.

O livro, objeto central em *O Eremita*, ressurge como objeto no *Caderno de Céline* (de novo uma circunscrição de território sobre fundo negro), sobre o qual se cruzam um traço vermelho grosso e um verde fino, momentos de uma escrita, anotação, registo frágil da cor. Ressurge em **Palolo** como pauta, teclado,

folhas de caderno pintadas a negro sobre papel, podendo simultaneamente evocar lajes tumulares, apesar de uma zona de movimento circular.

Esse é o movimento por excelência do turbilhão centrípeto desenhado por **Batarda**: uma espécie de momento em que a forma se forma mas ainda é só força, pura possibilidade sobre fundo negro, cosmo por constituir, cheio de territórios por ordenar. Sob a aparência da não-cor, há uma extensa acumulação de cores escondidas.

A mesma matriz generativa e cosmológica se encontra na escultura de **Rui Sanches**: esfera orgânica e recortada, misto de meteorito, semente e planeta que abrangemos com o corpo e quase abraçamos, que respira, se constitui com depressões e protuberâncias, que nos obriga à rotação do ponto de vista, e à avaliação arqueológica das suas camadas.

Ao objeto de **Julian Opie** associa-se a ideia de guardar e encerrar, expondo: armário ou câmara, podendo ser pensado como funerário, farmacêutico, frigorífico, de cozinha, de escritório, de vestuário. Materiais frios, como o vidro e o aço, são compensados por paredes laterais inesperadamente macias, acolhedoras, almofadadas. Na economia semântica do território de eremita com que iniciámos, aquele ou aquilo que aqui se encerra é encenado em função de uma transparência, de paredes de vidro e de interfaces, não hostis, com o exterior.

Na estrutura tripartida do objeto de **Fernando Calhau**, revemos o ritmo ternário da pintura de Álvaro Lapa, o valor objetual e geométrico do caderno de *O Eremita*, as portas do armário de Opie, os territórios escavados e delimitados de vários. A duas caixas abertas segue-se uma superfície fechada e preta, negação dos territórios anteriores; terra e cinzas numa não-paleta sepulcral, com um tamanho à nossa escala e um peso grande: será o peso uma coisa da morte ou será a morte uma perda de peso? Calhau esculpe uma pintura e faz dela um objeto esmagador.

A tela imensa *The Frozen Leopard*, de **Julião Sarmento**, surge como uma pele esticada que paira sobre o lugar de árvores despidas que lhe serve de *habitat*, sobre os troncos carbonizados em que flutua como alma de leopardo em cor de terra e sangue, de morte e enterro.

A paisagem difusa, escarpada, de ressonância romântica de **Biberstein**, o ermo deserto em que coabitam calma e perigo possível, vazio e imponência, montanha e névoa é um território de aparente não-cor, em que, mais uma vez, há muita cor adormecida e subjacente; curiosamente, trata-se de um tríptico em que a proporção entre o lado esquerdo e o direito é igual à da pintura *O Eremita*. A faixa negra vertical funciona como um fim de filme, um apagamento severo, uma interrupção (nome da morte?) da figuração e da informalidade das superfícies, do tempo que elas exprimem. A faixa negra, como dispositivo, é revisitável, neste espaço, na peça de Fernando Calhau, na de Batarda, na de Vítor Pomar, na de Lapa, na de Palolo e em Dacosta.

Com *Chrysalis*, de **Ian Hamilton Finlay**, o binómio antagónico de voar e soterrar, identificável em Julião Sarmento, volta a surgir: neste túmulo «floral», hélice encarcerada numa estrutura de metal com a aparência da madeira, na qual se expressam o interdito de pisar e o propósito de conservar.

Em *A Mãe*, a grande pintura de **Paula Rego**, a porta e o espelho são estruturais no estabelecimento de uma dualidade entre o interior, espaço afetivo e real de aprisionamento, e o exterior, ligado a uma liberdade plena mas longínqua. Os tecidos são expressivos de uma pele falsa, de papéis sociais inverosímeis, da desproteção do homem e do resguardo autoritário e ridículo das mulheres. Mesmo quando a cor, o riso, a anedota, a diversidade se impõem, este é um espaço de montagem em que o negativismo dos sentidos domina. A feira, a confusão, o turbilhão, a estridência de *The Vivian Girls as Windmills* é assumida como fantasia carnavalesca e luminosa, contraponto e passagem para outros espaços. Se o Eremita foge do apelo dos cinco sentidos, estas personagens encarnam-nos. Se o Eremita tem o seu territó-

rio circunscrito, o destas personagens é explosivo e praticamente indefinido. A fantasia tem uma topologia espacial nesta obra de Paula Rego bem diferente daquela que o medo e a melancolia das restantes obras estabelece. A abstração recorre frequentemente à espacialização e à territorialização; é curioso que aqui quase não o faça.

Entre uma mão esquerda sombria e uma mão direita histriónica, há um espaço humano que deveria ser encontrado a duas mãos e fica em falta.

## TERRA, AR, ÁGUA

Uma leitura do espaço em que o *leitmotiv* da paisagem é manifesto

A fotografia de **Tim Head** tem o título *Biological Landscape*. Mas que organismos vivos se enxergam para que possa ser designada como «biológica»? As cápsulas de medicamentos espalhadas (químicos) são a antítese do princípio biológico. Semear químicos, espalhando-os num terreno, e areia equivale a semear não-vida, não-sementes. O ponto de vista aéreo dá-nos a sensação de queda a pique num pequeno deserto montanhoso.

A pintura sobre papel de **Rui Vasconcelos** devolve-nos à vitalidade da natureza. Embrenhados na floresta, fixamos clareiras e vegetação profusa, movimento dos troncos, o castanho da terra que sustenta tudo e se enraíza. Na pintura de **Calapez**, a artificialização da natureza volta a impor prerrogativas, com a substituição de um registo mais representativo do real por uma ordenação «arquitetónica» da vegetação e a desconstrução da vegetação pela geometria, pelo preto sulcado a branco como paisagem, pela ausência de luz e de folhas, pela terra queimada, pelo desencontro de tamanhos e espessuras dos dois elementos do díptico.

Também na fotografia de **Jorge Guerra** os troncos são nus e vemos das árvores o seu inverno, a sua noite, a sua terra queimada.

Numa voluntária e curiosa aproximação de pequenas pinturas de **António Carneiro** (início do século xx) e **João Queiroz** (muito recente),

a terra é verde, a água ressurge, o brilho do sol e da atmosfera encontram lugar, os locais são desabitados mas preenchidos: habita-os uma vitalidade selvagem mas tranquila.

Na fotografia em formato panorâmico de **Hamish Fulton** pode ler-se: «Eyes Flames herbs Chang heart hands feet» [Olhos Chamas ervas Chang coração mãos pés]. O fogo e a terra são evocados no sopé de um cenário de neblina generalizada; e a água, já tão presente em estado gasoso na atmosfera, existe também na informação dada por esta outra frase: «A 12 day walking journey (...) Northen India... by way of the Shila Kong River» [Uma caminhada de 12 dias (...) norte da Índia... pelo caminho do Rio Shila Kong].

Montanha, terra, neve e bruma; a experiência e o sedimento de caminhos longos e agrestes – eis a matéria de que é feita esta imagem.

Água e terra são também fundamentais nas paisagens desfocadas e liquefeitas de **Paulo Brighenti**: mar e floresta são indefinidos com vapor de água. Na fotografia *Via Láctea*, de **Rui Moreira**, duas tiras, céu e mar, uniformizam, a cinzento, uma atmosfera sem brilho, em que, ao longe, a bola de sol se define sem espalhar luz, e em que uma grande plataforma/escultura flutua – objeto enigmático não identificável.

Nos desenhos de **Alexandre Conefrey**, o chão deserto, as árvores despidas e mortas pontuam um território mapeado pelos pontos cardeais, pelo nome de cidades assinaladas por pontos, setas, manchas pequenas e, mais uma vez, pela não-cor (preto-e-branco, cinzento e amarelo muito esbatido) de uma terra também ela queimada. Rios, brechas, relâmpagos perturbam a paisagem e alimentam a inverosimilhança da sua representação.

Um chão inóspito e seco habita também as imagens de **Valente Alves** da série *Hotéis*. A mancha florestal de uma das fotografias é reduzida à mesma cor barrenta de tudo o resto e tratada visualmente como terra. Na tripartição fatia de ar/fatia de terra/fatia de linguagem, a última funciona como modulação semântica do conjunto: o nome de um grande hotel morre aos pés de terrenos desertificados e abandonados.

Finalmente os desenhos a esferográfica de **Pedro Gomes** (série *Habitat*) vivem também de um efeito de cintilação e «liquefação», estabelecido pelos retorcidos e novelos infindos do traço. A única paisagem puramente urbana deste espaço tem o branco do papel como intervalo de luz; o traçado de pequena escala desfaz a consistência do aparente gigantismo das estruturas arquitetónicas, o despovoamento torna expressiva a ocupação compulsiva da superfície.

Este é um conjunto de obras sobre o que vive e o que morre na civilização. A paisagem surge como experiência de solidão e/ou de desertificação; muitas vezes como experiência de caminho em função de um sobrevoo. O ponto de vista coloca-nos num lugar flutuante, de onde se desenham panoramas em que varia a gestão da luz e os indícios de vida dos organismos (água, folhas), mas em que os elementos moldam o tom de uma experiência: a terra, o ar, a água, o fogo, a aliança ou a transformação de alguns deles.

Nas páginas que dedica à figuração dos elementos – terra (montanha), ar, água, terra e ar combinados –, Paul Klee[111] desenha movimentos ondulatórios ou progressões esquinadas que lhes correspondem e, no caso da terra e ar combinados, uma sucessão de movimentos rígidos e soltos (sólido e gasoso alternados) evolui até à linha de chão: o lugar a que a lei da gravidade tudo conduz e que neste espaço de montagem se elide, sempre que possível, com a perspetiva de sobrevoo. Nestas representações de Klee está ausente o fogo; neste conjunto de obras, ele está presente por ausência, após consumado o seu efeito devastador sobre os locais, de que resulta a «terra queimada» referida em relação a vários trabalhos. A memória das representações esquemáticas de Klee pode funcionar como esqueleto mínimo para a interiorização dos elementos a que o tom paisagístico deste espaço dá expressão.

[111] Cf. *Théorie de l'art moderne*.

«Are you safe when you are dreaming?» É a pergunta que lemos nas letras esculpidas em relevo na boia de sabão de **João Pedro Vale**. Introduzidos no universo do sonho e da fantasia por este dispositivo de salvação que, na água, se dissolveria furtando-se à sua função, seremos mantidos nele ao tentar perscrutar a apreensão de um cão diante de uma casa de ossos, pintados por **Gil Heitor Cortesão**, ou diante do sobrolho franzido da personagem assustadora mas hilariante de **Suzanne Themlitz**.

Colado ao chão, reptilizado, o homem de chumbo de **Antony Gormley** parece abraçar o abismo na sua forma de abandonar o mundo e lhe virar costas. Espartilhado na sua impecável geometrização, as formas e as corretas proporções humanas surgem como uma fatalidade. O peso do metal negro é comum à escultura de **Rui Chafes** *Essa Dócil Mortalidade*: uma espécie de menir erigido, misto de santuário e caixa funerária, figura de um gigante mau ou coluna de um templo obscuro, antecipação da quase-morte da figura humana que jaz ao seu lado.

A dificuldade e agressão latentes surgem em vários trabalhos, neste espaço: em *Talk to Me*, de **Pires Vieira**, em que uma orelha gigante é perfurada por objetos pontiagudos, expondo mais a forma fechada de uma abertura do corpo do que a sua disponibilidade recetiva; agressão e defesa configuram a relação tensa de uma crispação. Em *Visitação*, de **Manuel Botelho**, as mãos das duas personagens mal se tocam, e a mancha negra que invade uma delas é como uma nódoa física, um mal que se entranha naquele que é visitado, num processo de contaminação que o traço nervoso do desenho acentua.

Nos trabalhos de **Eurico Lino do Vale**, a pose para a fotografia das crianças ou pré-adolescentes encontra-se nos antípodas da sua suposta naturalidade, como se tivesse sido necessário fazê-las morrer um pouco para

que a obra existisse: desapossados do seu mundo interior, de olhar vazio, distante ou desistente, sem nada à volta, figuram uma rendição da alma ao roubo perpetrado pela fotografia. Também a mulher desenhada por **Julião Sarmento** na grande tela branca se suspende, sem rosto (identificação), de punhos crispados.

Na pintura abstrata de **José Loureiro**, as linhas cerradas e as superfícies que interrompem a perceção das cores e do movimento das formas são um filtro vibrátil e tenso, nervuras e estruturas nervosas que crispam a superfície no sentido material do termo.

Há uma tonalidade assente na desconfiança do outro e do mundo, uma crispação perante as ameaças e agressões do mundo (sendo a morte a que se apresenta como a maior de todas), que relaciona as obras deste espaço. Na memória de excertos de textos de Suzanne Themlitz para duas das suas séries de trabalhos muito próximas da série a que pertence o desenho exposto (*Solitários e Inofensivos*), parece-nos encontrar ressonâncias desta propensão. Pode ler-se em *Egomaníacos e Imperfeitos*: «Não pedem amor nem piedade. Não têm esperança e não fazem amigos. (…) São descontentes: detestam ser o que são, mas detestariam ser outra coisa – em sua opinião todas as criaturas merecem absoluto desprezo. (…) O ambiente serve-lhes de escudo contra inimigos. Movimentam-se entre uma muralha, de um lado, e um abismo do outro. (…) Atingem um tamanho assustador. (…) Levam uma vida incerta e desagradável, estão sempre na defensiva. (…) Há nos comportamentos estranhos uma inteligência selvagem e a intenção profunda de alta estratégia.»

Em *Solitários, Carrancudos e Ensimesmados*, pode ler-se, entre muitas outras definições: «Parecem solitários, indiferentemente do sítio onde estejam. Têm uma capa de cautela à sua volta. (…) Ao olharem para mulheres grávidas entram em desespero: não se deve ter crianças porque, dizem, se não morrem à nascença, morrem mais tarde. (…) São considerados seres distintos, porque evitam qualquer contacto físico. (…) Vivem sozinhos e não suportam nem gato nem cão de estimação. (…) A sua fonte de desprezo é

inesgotável. (...) Não se insinuam, não se acarinham, não têm sons próprios. (...) A felicidade deixa-lhes um gosto repugnante a veneno na boca.»

Na pequena mostra relativa aos anos 90 nesta exposição, os artistas falam mais de sobrevivência do que de vida; de boias de salvação. Ali perto a palavra «morro», num desenho de **Joaquim Bravo**, introduz uma duplicidade semântica consonante.

## AO ESPELHO. À JANELA

Uma leitura do corredor criado junto às janelas

O grande corredor lateral tornou-se, nesta montagem, o lugar ideal para a exposição de ideias como a de janela e a de espelho, e em muitos casos para obras que as materializam. Marcado pelas grandes janelas por onde se vê o jardim e pelo misto de luz natural e artificial que elas proporcionam, o corredor acolhe trabalhos que, pelo seu volume, implicam uma ocupação espacial significativa: os objetos de Noronha da Costa, as esculturas de Alberto Carneiro, Cabrita Reis ou José Pedro Croft, as peças de Ana Vieira ou de Nery. Em cada um dos cinco espaços fechados do corredor são mostrados dois trabalhos em vídeo, dos anos 70 até hoje (Palolo e Ângelo de Sousa, Julião Sarmento e Fernando Calhau, Helena Almeida e Ana Hatherly, João Paulo Feliciano, Alexandre Estrela).

Como lembra Bragança de Miranda[112], «o espelho é uma primeira máquina óptica, a que se seguiram muitas outras, todas elas suportadas num dispositivo de que saíram todas as nossas máquinas e que as aplica sobre o mundo. O actual misticismo do "directo", do "imediato", alimenta-se das máquinas que aparentemente o adiam e diferem, mas apenas porque a inclusão do "mundo" nas máquinas parece ser o segredo profundo deste processo».

É oportuno recordar a estrutura central bipartida da pintura de **Peter Phillips**, já referida na abordagem do primeiro espaço. Um dispositivo de

[112] Bragança de Miranda, «O Fantasma da máquina», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 de novembro de 1999.

tipo especular, uma figura e o seu duplo, uma máquina de filmar e um tratamento da moldura como janela iniciam, no espaço que a partir desta obra se anuncia, uma sequência de aparecimentos tematicamente congéneres.

A tela laranja de **Helena Almeida**, a partir da qual uma moldura azul desliza, como um caixilho que se descola da sua janela, é um dos casos mais eloquentes. O minimalismo da proposta assegura a maximização do efeito: da discussão do espaço da obra e da sua relação com a parede à da sua (i)materialidade, passando por essa questão estrutural essencial aos anos 60 que é a saída, a transição, a coexistência de duas e três dimensões. Encontramo-la também na obra de **Eduardo Nery** *Estrutura n.º 10*, de 1968, em que o plano e o volume geométricos se tornam contínuos, o primeiro preparando a projeção do segundo para lá dos bordos da tela: uma rampa comum lança as três estruturas quadriculadas até passar de representação a objeto.

Também em duas pinturas a preto-e-branco dos anos 60, **Noronha da Costa** estabelece aquilo a que podemos chamar o plano da janela, o contorno como bordo da janela, em perda progressiva em função de um *zooming* do olhar, a presença da luz no branco invasor da tela. O objeto de malha branca tridimensional que teceu à imagem do infinito, forte e frágil, obstáculo e transparência, sinaliza ainda essa conquista cautelosa do espaço, essa criação de lugares complexos que a geometria, na sua simplicidade, pode viabilizar.

A força do branco no trabalho de **Manuel Baptista** é de caráter diferente: o ornamento e a geometria preenchem em relevo uma forma hexagonal, impossível de referenciar, autónoma como um medalhão gigante. Em **Bridget Riley**, a perturbação ótica advém da sobreposição das bolas pretas que se esticam e encolhem sobre um fundo ofuscantemente branco.

Da pura opticalidade destas experiências, somos reconduzidos aos efeitos óticos dos objetos de **Noronha da Costa** postos no chão; encontramos os pés ao nível destas superfícies de cor, o mesmo nível a que o plano do jardim começa por entrar museu adentro. A peça de **Jorge Pinheiro**, posta

no chão como um objeto, apesar da sua superfície plana pintada, assinala o espaço da abstração como forma de nos territorializar. Solicita o olhar, mas também o corpo todo. Este corredor é talvez o único espaço em que nos relacionamos com as obras dessa forma.

Nos autorretratos fotográficos dos anos 70, **Vítor Pomar** venda os seus próprios olhos, imprimindo a essa ação uma componente performativa que convoca todo o corpo; três «janelas» abertas sobre uma identidade dão a ver dela, sobretudo, a ocultação voluntária do olhar.

A *Flor* de ***Alberto Carneiro*** cria com o jardim uma relação metonímica óbvia: o natural e o artificial que cita o natural adquirem, neste caso, uma forma de contiguidade expressiva.

Em *Cézanne Fragments*, **Tom Phillips** cria duas séries de «cortinas» de cor, literalmente encaixilhadas em alumínio, como janelas; abre espaços de uma pintura gestual, pontilhada e informal, no espaço rígido e artificial das listas de cor. Desvendar a camada seguinte é quase sempre o problema suscitado pelas obras deste corredor.

O *Toucador*, de **Ana Vieira**, solicita ao olhar que procure o que está sempre mais atrás, encena o rasgar de cortinas, as velaturas, as camadas, como na pintura. O espelho que existe dentro pode conter-nos, a nós que olhamos, tanto quanto às luvas (mãos) e ao contorno de um rosto. Na sua forma de interpelar a nossa curiosidade, os tecidos, o vidro, o espelho partilham com a janela, que nos ocupa desde o início do corredor, a pergunta seguinte: Está alguma coisa por trás, ou do outro lado?

Também a *Tela Habitada*, de **Helena Almeida**, trabalha a transparência, a travessia, a irrupção do rosto, das mãos, do corpo inteiro no espaço da porta/janela/moldura/caixilho e da tela frágil que aí se estende.

No trabalho *Natureza Morta*, de **Pedro Cabrita Reis**, a coexistência daquilo que é próprio do trabalho a duas e a três dimensões coexiste: a suspensão na parede e a objetualidade, a tinta e a madeira, a superfície e a profundidade. Um território branco, texturado, mas aparentemente vazio,

onde tudo potencialmente se pode inscrever, como no espelho, é contornado por uma tosca moldura de ripas de madeira desenhadas quase em S, de forma que os planos horizontais surjam como abcessos, ou saídas da verticalidade. A instalação *Os meus pais deram-me tudo...* poderia convocar a memória de Pistoletto e a exploração que este fez do conceito de espelho, associado ao de reprodução (nos vários sentidos do termo), de família, de germinação. Os panos, a comida, o calor e o lar evocados por esta obra conduzem facilmente a esta associação.

Logo a seguir, os desenhos de **Joaquim Bravo** fundam-se na dualidade, na coexistência de uma forma e do seu desdobramento ou sombra, ou espelho, ou imagem, ou duplo. Tal como a cabeça do seu Pato se constrói sobre uma rigorosa simetria. A multiplicação aparece também nas geometrias do desenho de **Jorge Martins**, na parede em frente, e a enorme «porta» sugerida por **António Sena** numa pintura dos anos 80 é lugar da escrita e, nesse sentido, lugar de «reflexão», num sentido que se acrescenta aos anteriores a que o espelho nos conduziu.

A desorientação espacial dada pelos espelhos, desta vez literais, da escultura de **José Pedro Croft** torna instáveis e desconcertantes as configurações de parede, espelho, janela, vidro, abertura, fundo, proximidade, entrada, saída e lateralidade que nela se fundem. Rodear a obra equivale a estar dentro dela, a rua e o jardim são cá dentro, a obra está no museu tanto quanto o museu nela; acontece mesmo a obra estar dentro de si própria. A saída da tela tentada por Helena Almeida na sua *Tela Habitada* é aqui assumida em pleno, mas é ilusória também a convicção de se estar fora, porque a obra nos engole nas suas malhas especulares interiores. Estar à janela e diante do espelho são uma única coisa, extraordinariamente coincidente, na experiência desta obra.

Na coluna negra de **Rui Chafes**, já referida, a grelha quadriculada lembra a da obra de Nery no início do corredor, as sucessivas molduras, a arquitetura como prisão, a estrutura abstrata como corpo de outros traba-

lhos. Um gigante com dois olhos, escuro, no final do percurso, contrasta com a luz aberta e transparente da tela de **Ângelo de Sousa**, com o feixe oblíquo cor de terra, fruto e sol em que se constitui, padrão ou estore que se recolhe levemente e desafia a crispação do lugar.

Uma das obras de **Alexandre Estrela**, no último espaço fechado do corredor, sintetiza vários dos princípios estruturais a que o espaço do corredor nos habituou: um monitor de televisão explicita a TV como «janela» sobre o mundo, questiona a invisibilidade do *medium* ao dar a ver no ecrã a imagem da parte de trás do aparelho, interroga o nosso mergulho nas imagens do mundo. A autorreferencialidade da peça lembra-nos, como a escultura de **Croft**, que as imagens se inscrevem em objetos, em suportes materiais, se baseiam em tecnologias, por muito esquecidas ou transparentes que estes se apresentem.

Numa projeção de **João Paulo Feliciano**, no espaço fechado seguinte, um cérebro contrai-se em palavras que nos pedem para pensar na dor de respirar. Do outro lado da nave deste piso térreo do museu, exatamente ao mesmo nível, *War-Head*, de **Bill Woodrow**, recorta a cabeça de um robô, fazendo dela um avião de guerra. Ao nível da cabeça, sede de todas as decisões e emoções, um complexo órgão almeja ou sofre um «mal radical». «Morro», escreve Joaquim Bravo.

Jean-Clet Martin pensa que «o digital, o numérico realizam comandos muito diferentes que, pela primeira vez, deixam de imitar o funcionamento do olho. A imagem surge, do interior, sem se dar como um decalque ou um reflexo. Mas nisso, já não procura substituir-se à "Ideia". Iluminada por fluxos *internos* e já não *eternos*, a imagem virtual basta-se a si própria, sem transcendência»[113]. Ao longo deste corredor, é provavelmente a ilustração de todos os caminhos que conduziram à virtualização progressiva da imagem que involuntariamente nos é dada.

[113] Jean-Clet Martin, *L'Image virtuelle. Essai sur la construction du monde*. Paris: Ed. Kimé, 1996, p.115. Tradução nossa.

## 2.1.2 Receção Crítica

Nos dois jornais em que são publicados mais textos de crítica de arte em Portugal, o *Expresso* e o *Público*, foi dado importante destaque à nova montagem da coleção no CAMJAP.

No *Expresso*[114], José Luís Porfírio escreve um artigo de página inteira, com reprodução de uma obra de Ana Vieira.

No *Público*[115], João Pinharanda ocupa quatro páginas, com reproduções de grandes dimensões de obras de Lourdes Castro, Gil Heitor Cortesão, Ana Vieira e René Bertholo. A notícia foi capa do *Mil Folhas* (jornal *Público*).

José Luís Porfírio começa por questionar a dupla natureza do CAMJAP – de «centro» e de «museu» –, dizendo que, nesta montagem, se assume declaradamente como «centro». E explica com exemplos a razão por que assim é: a existência de dois eixos, moderno e contemporâneo, apesar da sua natureza histórica e cronológica, encontram-se «sistemática e delicadamente perturbadas pelo recurso a objectos de outro tempo, ou então a objectos contemporâneos estrangeiros»[116]. Com essas escolhas visa-se «mais que uma longa enumeração, a afirmação de linhas de força, de rumo e de gosto»[117].
Sensível à enunciação de intenções do espaço de entrada, assinala as obras que sublinham «a transição da pintura para fora de si no momento em que simultaneamente se afirma enquanto objecto e se autodestrói»[118]. E mais adiante afirma que «é entre pintura e não-pintura, pintura-coisa-objecto, pintura-imagem-fotografia, que se desenvolve a exposição»[119]. No final do artigo a questão histórica e estética, a cronologia e as associações livres, a função museológica e curatorial ressurgem como bipolarização essencial, estando, no seu entender, ambas presentes nesta montagem, não obstante

[114] José Luís Porfírio, «O centro e o museu», *Expresso*, suplemento *Actual*, 5 de maio de 2001, p. 33.
[115] João Pinharanda, «CAM: remontagem», *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 28 de abril de 2001, pp. 19-22.
[116] José Luís Porfírio, «O centro e o museu», *op. cit.*, p. 33.
[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.



Vista geral da exposição «Casa Comum. Obras da Colecção do CAM», 2011

a primeira vertente se apagar. A opinião de José Luís Porfírio é a de que em Portugal não há um verdadeiro museu oficial de arte moderna e contemporânea, nem o CAMJAP tem de cumprir essa função – aproxima-se dela, mas pode furtar-se a ela em muitos aspetos.

Assim, para José Luís Porfírio, «esta mostra não foi construída como as anteriores, para contar a história da arte moderna portuguesa (...). O objectivo desta mostra não é apresentar personalidades importantes no desenvolvimento da arte em Portugal no século xx, mas sim, a partir do século xx, evidenciar linhas de força através da selecção de presenças que se possam somar, potenciando o sentido de cada objecto. Assim o Centro se cumpre como Centro, lugar que temporariamente traz ao palco de uma galeria presenças e intensidades várias, dando notícia sobre as transformações da arte portuguesa no século xx»[120].

Repare-se como o simples facto de haver na montagem da exposição alguma liberdade associativa nem sempre respeitadora da cronologia, apesar de esta ser, de qualquer forma, o critério dominante, é sentido como um desvio à função historiográfica e de museu do CAMJAP. Esse sentimento poderia explicar-se apenas no contexto limitado de uma visão pessoal do que é um museu por parte de quem assina o artigo, mas o seu interesse vai para além disso, por tocar num dos problemas que se mantêm latentes até hoje na definição da natureza das mostras permanentes da coleção do CAMJAP: a sua responsabilidade patrimonial e pública em relação a uma coleção que é única em Portugal e que conduziu sempre ao cumprimento de inevitáveis funções didáticas e museológicas, compreensíveis e desejáveis. Todavia, o espaço limitado, a integração no interior do museu de áreas para exposições temporárias e para mostras rotativas da coleção, a crescente existência na coleção de artistas relativamente jovens, a marca curatorial cada vez mais forte que a equipa do museu imprimiu às mostras permanentes da sua

[120] *Ibidem*.

colecção favoreceram, no seu conjunto, o sentimento simultâneo de que este era um espaço que poderia ser visto/utilizado como o de uma grande galeria de arte contemporânea.

Vejamos agora em que termos é referida a nova montagem, no jornal *Público*. João Pinharanda assinala-a como criadora de um Centro de Arte Moderna que parece «não ser já o mesmo»[121]; e mais adiante, «como se finalmente a instituição se libertasse de um peso e fizesse a sua passagem para o século XXI, interessada na revelação de mais arte, arriscando a estabilidade e assumindo que a história é um texto a ser sempre rescrito»[122].

A marcação de uma grande diferença em relação às montagens anteriores é enfática. O autor diz que o Centro cresceu «buscando espaço dentro de si»[123], e refere a inclusão de aquisições recentes e de obras deixadas durante muitos anos nas reservas, a «releitura do século XX»[124], as diferenças de valor atribuído a vários artistas em relação ao protagonismo que (não) lhes era dado em montagens anteriores, a libertação de demasiados constrangimentos cronológicos, a intencionalidade didática, a necessidade de leituras cruzadas; em suma, «seguem-se poéticas mais do que datas, procuram-se associações formais mais do que se resolvem situações estéticas»[125].

Em seguida, mais de metade do artigo é dedicado a descrições exaustivas das sequências e aproximações no espaço de praticamente todas as obras. Embora de outra forma, e recorrendo a outra formulação, o enquadramento do artigo remete para as mesmas questões: qualquer sequência cronológica inerente à mostra de uma coleção pode ser, em maior ou menor grau, levada a respirar em função de coordenadas de outro tipo que lhe são transversais, que nela se cruzam e emergem sobrepostas ou adjacentes à História.

[121] João Pinharanda, «CAM: remontagem», *op. cit.*
[122] *Ibidem*.
[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*.

Outras notas e notícias sobre o evento sublinham sobretudo as alterações espaciais proporcionadas por obras de qualificação no museu, ou pormenores comunicados pelo próprio CAM, como, por exemplo, o facto de se mostrarem cerca de 350 obras em vez das 160 da montagem anterior, ou o confronto explícito de Amadeo com obras dos anos 60 no início da grande nave do piso 0.

## 2.2 Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte – 2013

### 2.2.1 Memória Descritiva

A discussão das linhas estruturantes da mostra da coleção que o CAM deveria realizar na comemoração dos seus trinta anos (25 de julho de 2013 a 19 de janeiro de 2014) cedo conduziu à intenção de colocar a mostra sob o signo de Amadeo, não apenas por se tratar do artista mais importante da coleção e por existir nela um núcleo muito extenso da sua obra, mas também porque seria possível ler a modernidade e a contemporaneidade («um século de arte») a partir da sua atitude experimental, inovadora, alinhada com o seu tempo e visualmente desafiante.

A partir de certa altura, a opção de isolar a obra de Amadeo num dos pisos do museu (piso 01) impôs-se – mostrar a totalidade dos trabalhos do artista existentes no CAM seria o propósito nuclear de uma iniciativa que visava dar a conhecer globalmente a coleção em todos os espaços disponíveis do Centro.

Surgiu depois a ideia de dedicar a nave do piso 0, o maior espaço do museu, a uma seleção de obras contemporâneas relacionadas com a ideia de *performance*, que teria um complemento ou extensão na sala dita de Exposições Temporárias, com obras em papel de pequenas dimensões tematicamente relacionadas com as ideias de palco, dança, teatro, circo, bastidores…

No primeiro espaço da nave, a *Pop art* inglesa em fusão com alguma neofiguração portuguesa dos anos 60 e 70 conheceria a vizinhança de três propostas recentes de obras em suporte fílmico.

O piso 1 seria dedicado a uma visão cronológica e sumariamente panorâmica de todo o século XX. Na sala polivalente seria projetada a grande maioria de filmes (arte em suporte vídeo ou filme) da coleção.

O *hall* de entrada acolheria duas obras de artistas convidados: uma instalação de **André Guedes**, que viria a integrar a coleção, e uma obra de **Carlos No**, *Euroblood*, extrínseca a ela, sobre uma cotação imaginária do sangue em função das nacionalidades dos dadores. À entrada do CAM, no exterior do edifício, instalar-se-ia uma intervenção de **Rodrigo Oliveira**, convidado também a concebê-la para o evento: *Sem Degraus à Sombra*, além do jogo de palavras introduzido pelo título e do desafio à interação do público, que podia manipular a inclinação das faixas de cor, fazia uma referência à arquitetura moderna de Niemeyer e de Corbusier, aos seus *brise-soleil*, e de um modo geral às formas de propaganda construtivistas.

O nome genérico atribuído à megaexposição da coleção (mesmo assim, menos de cinco por cento do total de obras que possui) virá a originar alguns equívocos junto do público: «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte» é por vezes referido apenas pela primeira metade do título, o que leva a pensar que a exposição se dedica exclusiva ou essencialmente a Amadeo. Por outro lado, e na ótica de um público mais exigente, não era legível, na montagem da exposição, uma articulação clara entre o(s) universo(s) artístico(s) de Amadeo e as restantes obras ou zonas expositivas.

A proposta do CAM consistiu então numa valorização do seu artista mais icónico, mediante a disponibilização de praticamente todas as suas obras reunidas na coleção, e simultaneamente na convocação de obras que percorressem todo o século mas fossem agregadas em torno de dois ou três outros fios condutores, independentes: um tema, alguns suportes, alguma cronologia.

O privilégio conferido à noção de *performance*, por parte de Isabel Carlos, na definição do maior espaço da exposição deveu-se sobretudo, como explica no caderno da exposição, ao facto de se tratar de «uma das linguagens mais disruptivas e significativas da passagem da arte moderna para a arte contemporânea» e de «ser um registo que convoca a questão das vanguardas,

já que foi no seu seio que nasceu»[126]. Nesse mesmo texto, a diretora do CAM desenvolve a ideia, sublinhando a dimensão de uma «*praxis* vital» trazida à arte pela *performance*, com duas consequências: por um lado o fim da noção metafísica de artista e das noções tradicionais de matéria e imagem, com valorização na obra dos conceitos e ações, exaltação do binómio arte--vida e identificação do corpo da obra com o corpo do artista; por outro lado, a cumplicidade afirmada ou negada do espectador, a sua participação e implicação.

Isabel Carlos define ainda momentos díspares da história de arte do século xx, como o construtivismo, o futurismo e o dadaísmo, o princípio do *ready-made*, a primazia técnica, a antiarte nas suas várias declinações, o serialismo e a arte *pop*, ou os pressupostos surrealistas do automatismo e da verdade do sonho, como constituintes múltiplos da *performance*. Ficava assim estabelecida, pelo menos no texto que a defende, a coesão do conjunto.

*

Uma leitura dessa componente performativa ou conceptualmente vigorosa do ponto de vista da encenação do corpo e das suas fantasias coreográficas, topológicas e experienciais poderia ser iniciada com uma referência à obra de **Rui Órfão** *Memória das Imagens Ausentes*, instalada no início da grande nave, à esquerda. Trata-se de uma instalação multimédia que resulta de uma série de pinturas e de *performances* realizadas entre 1978 e princípios da década de 80. Trinta anos mais tarde, em 2009, no âmbito da exposição «Anos 70: Atravessar Fronteiras», o artista remontou este trabalho num novo formato – uma instalação – e sem a sua presença física.

Várias características ou linhas de força desta instalação permitem questões enunciadas por muitas das obras expostas na grande nave, e, nesse sentido, esta instalação pode ser vista como nuclear ou indiciadora em rela-

[126] Isabel Carlos, «Sob o signo de Amadeo. Um século de arte», in *Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte / Under the Sign of Amadeo. A Century of Art* [caderno da exposição]. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, p. 3.

ção a elas. O primeiro desses aspetos é uma espécie de medição ou confronto do corpo do artista com as estruturas e espaços da arte: cavaletes, molduras, grades, ateliês, holofotes. A medida da moldura original que vemos em várias imagens é de 1,72 metros, a altura do artista. Mas, para além deste elemento objetivo, existem todos os dispositivos metafóricos que figuram aquele confronto.

As imagens sucessivas do artista em situações de ocupação do espaço vazio de uma moldura/janela, de um «palco» ou lugar performativo, de queda ou marcha ou fusão com elementos da natureza e/ou da arte, levar-nos-iam facilmente à *Tela Habitada*, à *Pintura Habitada* e ao vídeo *Ouve-me* de **Helena Almeida**, expostas mais adiante: obras paradigmáticas da artista na construção de territórios onde se indiferenciam autor e ator, realidade e ficção de uma personagem, espaço da imagem e espaço tridimensional, pintura e fotografia, sequência e imobilismo, ação da mão e ação do corpo, matéria da pintura e luz da fotografia ou do filme, objetos e imaterialidade, presença e desaparecimento.

Em Rui Órfão o cavalete é fardo e guilhotina, numa sugestão sacrificial que não deixa de encontrar ressonâncias na prostração ou na derrota física e existencial inscrita em obras como a de **Gormley** e a de **João Onofre**: o primeiro com o modelo deitado no chão de barriga para baixo, cujo peso é acentuado pela cor de chumbo; o segundo no vídeo em que uma muito jovem intérprete de uma canção francesa, «N'en finit plus», vai desaparecendo ao longe num buraco cavado na terra em forma de sepultura.

Na sequência de imagens de Rui Órfão, a sombra, o duplo, a memória de uma imagem constroem o ser ficcional de uma breve narrativa, como as ações fotografadas em Helena Almeida ou filmadas em João Onofre. Mas a personagem de *Memória das Imagens Ausentes* (título pedido de empréstimo a um capítulo das *Confissões* de Santo Agostinho) aspira a uma relação com o universo, com o firmamento, a luz, as nuvens, a natureza. A sua dimensão pretende-se cósmica, e as coordenadas espaciais em que se inscreve são

determinadas pelo número de ouro, sobretudo no desenho do espaço retangular da instalação e dos retângulos definidos com fios esticados e cruzados no espaço real, à nossa frente. Algo na escultura de Gormley nos remete para o mesmo tipo de preocupação: a simetria, o homem de Vitrúvio, a medida universal, a antropometria.

O confronto com o ateliê vazio (veja-se a mesma ideia no vídeo de **Cristina Mateus**, *À Espera*) é o confronto com o início da própria criação, e o palco imaginário da agitação do ator/artista está posto diante de uma plateia vazia (veja-se, a propósito, a plateia de **Pedro Barateiro** na nave) ou praticamente vazia, onde apenas um ou muito poucos espectadores se concentram no que se passa: o artista dá a ver um esforço feito de fracassos sucessivos, e por vezes de desvanecimento, oferecido em ponto de vista *picado* (em *plongée*). A nossa relação com as obras, tradicionalmente colocadas diante dos olhos, será essa em mais casos desta mostra.

A linguagem da pintura (tal como a tinta azul na *Pintura Habitada* de Helena Almeida) também é princípio de vida nesta sequência de imagens de Rui Órfão, sob a forma de um *dripping* projetado a dado momento. A ideia de habitar um espaço invade a ideia de criar um espaço artístico ou uma obra. As suas *performances* exploraram frequentemente as questões da pintura e da arquitetura. A música, por sua vez, é integrada de forma unificadora, e a delimitação no espaço fechado da instalação contrasta com o espaço aberto da música de outros trabalhos em suporte vídeo, como os de Onofre ou de **António Olaio**.

No caso deste último, a dança de um corpo cujos pés permanecem imóveis torna expressiva, esvoaçante e ondulante uma batina preta, misto de capa académica, judicial, tauromáquica e vampiresca. Não há rosto, apenas a animação de um tecido ao som de uma valsa de Strauss que invade todo o espaço da grande nave do museu, como nota preliminar à questão performativa tornada «pano» de fundo.

A plateia vazia de Pedro Barateiro, embora suscetível de ser ocupada pelo visitante, olha na direção do jardim. A janela panorâmica em frente oferece a natureza em espetáculo a quem se sentar; essa mesma natureza de que a arte se apropria – ou que confronta – e aqui procura em direto. Para Rui Órfão, a paisagem era, aliás, objeto de investigação privilegiado, nomeadamente através de Magritte, na altura em que concebe esta instalação. Na rigidez do cimento da peça de Barateiro, o improvável afundamento da plateia parece estar a acontecer, e com ele a negação do espetáculo, o vazio reafirmado do palco e a impossibilidade de ver.

Numa parede adjacente, os cartazes rasgados de **Ana Hatherly** festejam uma revolução histórica com o ruído da sua autenticidade, com palavras de ordem, siglas e bandeiras que realmente existiram. Essa é uma nota dissonante num conjunto de trabalhos em que sentimos programada alguma sóbria dramaticidade.

No filme *Sombra*, de **Julião Sarmento**, a quietude dos corpos, o erotismo, mas também a sua rejeição pela quase imobilidade ou lentidão extrema dos gestos, implicam a negação da própria ideia de filme. Em Rui Órfão ela existia no facto de assistirmos a um fotograma e não a um filme, e em Fernando Calhau surge explicitada na destruição (nome do filme) literal da imagem pela ação do artista/ator que traça a preto faixas na imagem até ela ser eliminada e o próprio desaparecer por trás delas (como Helena Almeida em *Pintura Habitada*).

As formas desenhadas por **Rui Chafes** em *Nie Wieder* [Nunca Mais], de aparência ténue e frágil, surgem como um pequeno tratado sobre o corpo humano, a perspetiva, a quadrícula ou grelha espaciais e a ideia de construção – questões que nos acompanham desde o espaço desenhado no interior da instalação de Rui Órfão.

O preto-e-branco e a definição tendencialmente minimal de uma pintura de Julião, de dois desenhos de **Fernando Calhau** e de uma série de objetos pintados de **Carlos Nogueira** introduzem nesta zona o reforço

da sobriedade inquieta e da retração referencial que os desenhos de Chafes partilham.

*

Num dos grandes espaços da nave, um trabalho de **Ângela Ferreira**, *Double Sided*, introduz questões semelhantes às que propõe André Guedes com a instalação *AIROVIT* à entrada do museu: o que nos é proposto, os objetos e/ou imagens trazidos para a obra, é a memória de uma vivência, a sinalização de uma experiência mais ou menos longa no tempo e situada longe do território em que esses sinais são mostrados.

No caso de Ângela Ferreira, duas fotografias em grande formato registam a sua intervenção em dois espaços de artistas: Donald Judd em Marfa, no Texas (EUA), e Helen Martins em Nieu-Bethesda, no Grande Karoo (África do Sul), com o cruzamento das paisagens ou geografias respetivas. Em cada um dos locais, a artista construiu a sua interpretação do outro. As fotografias e as prateleiras com catálogos desses dois momentos são sobretudo «documentos» que permitem saber de uma história de interceções fabricadas e de uma leitura pessoal de dois universos artísticos.

*AIROVIT*, de **André Guedes**, é um nome inventado para um lugar na Nova Zelândia que não existe com esse nome, e que fica nos antípodas de Vitoria-Gasteiz, cidade do País Basco onde o artista realizou esta instalação em referência à residência realizada na região de Canterbury na Nova Zelândia. Mais uma vez, espaços cruzados de experiência e uma escolha, em que uma relativa arbitrariedade é reduzida por um critério formado no interior do processo criativo. Ficam os objetos que sinalizam os lugares, as convulsões sociais, a insolvência de um supermercado, os jornais de Christchurch… Em ambos os casos, a riqueza da experiência é deixada em disputa difícil com a capacidade de evocação dos objetos, tornando a instalação um desafio conceptual e imaginativo muito exigente, no sentido em que não se autossustenta sem os textos que a contextualizam.

Na zona adstrita à janela mais próxima de Ângela Ferreira, três obras de **Ana Jotta** desviam o universo dominante de intenções conceptuais para uma derrisão centrada no puro jogo de tensões formais e referenciais casuísticas.

Na parede ao fundo da grande nave, uma pintura de enormes dimensões de **Miklós Batuz** vem selar com um mar profundo e sem margens o devaneio vagamente melancólico desta primeira metade de percurso na grande nave. No início, na parede oposta, uma peça de **Jane and Louise Wilson** inaugurara a questão da medição do espaço que esta pintura também faz sentir.

Na metade longitudinal da nave que se aproxima dos acessos aos pisos 01 e 1 do museu, há apenas dois momentos ou locais de montagem: uma parede com uma série de pinturas de **Ângelo de Sousa** dos anos 80, e um espaço aberto, de dimensão simétrica ao do maior espaço virado para o jardim, onde estão expostos trabalhos de **António Areal**, de **Rui Sanches** e de **Vespeira**. Conjunção improvável, cujo fio condutor pode começar por ser a abordagem da cabeça, ou de cabeças que se autonomizam dos corpos para uma deriva imaginária de tipo muito diferente em cada um dos três casos:

Em *Les Demoiselles d'Avignon*, Areal recorta uma das cabeças da famosa pintura picassiana para a submeter ao esmagamento ou desaparecimento progressivo que uma caixa de diapositivos lhe determina. O cubo que a caixa representa (em referência irónica ao «cubismo») é também uma câmara escura e um abismo em que se esmaga a figura fracionada, submetendo a sua bidimensionalidade à representação da tridimensionalidade (ilusória) e do movimento.

O recorte da cabeça é também o princípio constitutivo do tríptico escultórico de Rui Sanches, uma obra de 1991 em que o artista assenta sobre três plintos altos, à altura de uma estatura humana, três cabeças construídas a partir de finas camadas de contraplacado, sobrepostas. Os seus desencontros

e rotação potencial são exponenciados por inesperadas zonas vazias, perfurações no cérebro e nos órgãos dos sentidos. A cor térrea e a aura enigmática destas «presenças» confere-lhes uma espécie de ancestralidade arqueológica ou intemporalidade civilizacional, que contrasta com o espírito lúdico e quase *pop* da série de Areal.

Finalmente, *O Menino Imperativo* de Vespeira faz-nos recuar aos anos 40 do século XX e à aventura surrealista em Portugal, preparando a nossa relação com o pequeno núcleo surrealista ao cimo da escada que se avizinha. O manequim, recurso emblemático do surrealismo (recorde-se a célebre «rua de manequins» na exposição surrealista de Paris em 1938, Galerie des Beaux Arts), é utilizado e intervencionado por Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira na exposição de 1952 na Casa Jalco, mas já só este, o de Vespeira, existe. A encimar um corpo de menino, inexpressivo, um búzio, em vez de uma cabeça, clama por outras «vozes» e outras geografias. As velas acesas sobre os ombros escorriam parafina, que foi preservada até hoje.

*

Na zona mais próxima, agora no piso 1, **António Pedro**, **António Dacosta**, **Fernando Lemos** (três fotografias) e **d'Assumpção** sinalizam esse momento em que, contra o espírito cultural reinante, politicamente opressor e fechado nas mentalidades, os surrealistas portugueses, em dissidência com o neorrealismo e posteriormente com cisões internas, afirmam, por sua vez, a importância da realidade interior, em detrimento do mundo exterior e dito real. A psicanálise e os textos franceses fundadores do surrealismo, sobretudo os que são assinados por André Breton, balizam essa convicção e essa forma livre de dar voz às inquietações oníricas, aos devaneios, automatismos, bizarrias associativas e movimentos da alma aparentemente desprovidos de uma lógica apreensível ou imediata – uma liberdade programática que fez diferença nos modos e atitudes, como nas formas e imaginários propostos.

Esta zona marca a transição para um conjunto de obras de Vieira da Silva, após uma outra zona com obras de início de século, mais vocacionada para a realidade social exterior: a mundanidade urbana de **Almada** e o requinte sensível de **António Soares**, **Canto da Maia**, **Lino António**, **António Carneiro**, **Cristiano Cruz** ou **Diogo de Macedo**, em contraste com a ruralidade representada por **Sarah Affonso** e **Jorge Barradas** ou com o pitoresco popular das ruas de **Alvarez**, **Armando Basto** e **Abel Salazar**. A introdução, neste último grupo, de uma estrondosa dissonância trazida por um trabalho de grandes dimensões de **Leonel Moura**, com o rosto de Amália e a palavra «Portugal» graficamente tratados em forma de cartaz (jocoso) sobre um ícone da nacionalidade, comenta à distância (obra de 1987) essa vontade, coletivamente induzida, de representar a «pátria» numa construção afetiva de pertença e adesão.

*La Femme au miroir*, de **Canto da Maia**, situa-se, no espaço, nos antípodas do *Toucador*, de Ana Vieira, que encontraremos no final deste piso, como retoma temática da inscrição feminina e intimista que também vai ser a de **Maria Beatriz**.

De **Vieira da Silva** são expostas pinturas de diferentes momentos, da muito expressiva *História Trágico-marítima* à famosa *Bibliothèque en Feu*, em homenagem justa a uma das mais importantes figuras do século XX português.

**Torres-García** ou **Pierre Soulages** sinalizam, por perto, os contactos, encontros e sintonias temporais com artistas de outras origens que a coleção do CAM determinou também sublinhar, embora de forma não exaustiva.

Telas de **Paula Rego** e de **Menez**, dos anos 60, e uma de **Nikias Skapinakis**, dos anos 70, introduzem nesta sequência (piso 1), a única que se pretendeu assumidamente cronológica, as áreas da neofiguração de influência *Pop*, mas habitada por outras nostalgias e dinâmicas próprias, que surgem em Portugal nessa altura. A alusão política em Paula Rego (*Retrato de Grimau* refere um antifascista espanhol que foi torturado e morto pela

polícia política franquista nos anos 60), a referência mitológica em Nikias (*Égina e a Águia Arrebatadora*, da série*: As Metamorfoses de Zeus – VIII*) ou a composição abstrata de Menez partilham essa qualidade plana e cromática de imagens que herdam aspetos do trabalho gráfico e da valorização do hibridismo da figuração com a abstração, da solenidade dos temas com a sua desmistificação, em esbatimento de fronteiras e códigos. A progressiva assunção da abstração neste percurso, até **Biberstein**, **Jorge Pinheiro** ou **Casqueiro**, no final, e passando ainda por **Vítor Pomar** ou **Álvaro Lapa**, poderá ser lida como uma adesão levada ao seu paroxismo, à prevalência do mundo interior sobre o exterior, que o surrealismo defendia: as imagens abstratas são «paisagens interiores», projeção de forças, movimentos, contornos, manchas, (des)equilíbrios e intensidades que se tornam visíveis, em vez de representar o visível, como diria Klee.

*Der Tote der Durst hat* [O Morto Que Tem Sede], de **Vostel**, faz parte de uma série de quatro objetos-quadro que o artista realiza em 1977, na sequência de uma escultura, e de dez outros a cuja série atribui o mesmo título. Em todos eles está em causa a vida para além da morte e a vida infligida de morte que vivemos, com prioridades irracionais e indutoras de autodestruição. A escala e a violência desta obra (uma serra real pende sobre os corpos nus e desfeitos da pintura) herdam do *happening* e do movimento *Fluxus*, a que Vostel deu corpo e voz, uma força «performativa» que nos remete de novo para a matriz das escolhas da grande nave.

A figura hierática do *Bispo (vermelho)*, de **Jorge Pinheiro**, surge neste espaço como contenção e irrisão, de tal modo é inesperada e tensa a fixidez desta figura reclinada e o aparente classicismo dos modos (pictóricos). A rigorosa implantação espacial da personagem, em função da regra de ouro, na geometria deste fundo vazio e a iluminação cenográfica escolhida acentuam a sua impressiva capacidade de interpelação: a puerilidade do semblante de uma suposta autoridade, a burlesca flacidez que se adivinha sob as vestes e insígnias pomposas, ou a ostensiva passividade de quem

se pretende objeto de relação laudatória, criam uma espiral autofágica na imagem, que nos inquieta antes mesmo de nos permitir um sorriso sibilino e íntimo.

A grande tela de **João Vieira**, *Alfabeto 1*, conduz-nos a outros modos, explosivos e repletos, insistentes e desmesurados, de propor uma questão essencial: neste caso a da plasticidade das letras do alfabeto, que o artista desenha como gigantes de chumbo, militares numa luta indiscernível ou mensagem vinda de tempos perdidos, em código cifrado.

A ideia de que a escrita é imagem é a terceira a destacar na sequência do piso 1 (depois da dualidade mundo interior/mundo exterior e dos caminhos traçados por uma progressiva abstração). De modos diferentes, tanto a tela de João Vieira como a de **António Sena**, mais adiante, são paradigmáticas de uma exploração pela qual escrever, caligrafar, riscar são sinónimos de desenhar e figurar. A memória pictogramática e ideogramática dos alfabetos é convocada por camadas de inscrições que nos poderiam remeter, no caso de António Sena, para ardósias, pergaminhos, argilas, papéis vários, cuja indecifrabilidade varia mas se acentua sob a entropia da expressão e do próprio olhar arqueológico. Também **Joaquim Rodrigo** ou **Torres-García** poderiam caber nesta referência à figuração de ideias por sinais isolados e significativos, mais ou menos abstratos, mais ou menos referenciais e/ou simbólicos. Ainda neste contexto, a abstração nas telas expostas de **Jorge Martins** e de **Casqueiro**, na proximidade de Joaquim Rodrigo, poderia ser lida à luz do mesmo princípio, embora percebamos que a sua afirmação se passa a outra distância dessa consciência.

Terá faltado referir, na grande nave, e vindo agora a propósito, as didascálias escritas por **Vasco Araújo** nos vidros de uma das janelas – persistência, mais uma vez, daquilo que está mais escondido –, mas agora no texto teatral: a indicação dos gestos e comportamentos aos atores.

O balanço que é feito, nesta segunda metade do século, entre a proposta da abstração e a metaforização de espaços e sugestões referenciá-

veis é um aspeto relevante na abordagem de obras como a de Álvaro Lapa, José Pedro Croft, Michael Biberstein, Cabrita Reis ou mesmo Noronha da Costa, alguns dos artistas que encerram este piso. Obsessivamente angustiantes, os lugares imaginários pintados por **Álvaro Lapa** oferecem também por vezes uma janela ou um fundo favorável à fuga e ao repouso. Na escultura de **José Pedro Croft**, o contorno, a geometria, o peso, a transparência e o jogo de espelhos no espaço são criadores de um objeto insólito, demasiado grande para semiprecioso, mas inscrito algures no imaginário de uma valorização singular, entre a mineralogia e a arquitetura.

*D(oor), D(am)*, de **Cabrita Reis**, constitui-se em torno das ideias de água, circulação, barragem, construção, luz, território, enquanto a paisagem escura de **Calapez** sugere a instabilização da própria vegetação natural no seu cruzamento com a arquitetura humana e com as sombras da sua ruína. **Biberstein** interrompe a nebulosidade escarpada do que pode ser uma imponente paisagem romântica, com uma barra vertical preta que sublinha o lugar regulador da própria pintura nessa fantasia visual.

A integração difícil da fotografia de **Cragie Horsfield** nesta sala é suportada pela dimensão épica do anonimato e desconforto humanos do operário fotografado – na tonalidade escura e pouco contrastante do ambiente e nas marcas carregadas do seu rosto ressoa alguma da gravidade dos ambientes circundantes. **Noronha da Costa** propõe um espaço de visualização de natureza fílmica, uma luz feérica, incendiária, nebulosa que se propaga nos espaços sucessivos de uma grelha, fazendo-nos voltar às molduras sucessivas de Rui Órfão e de Helena Almeida ou ao espaço esquadriado no desenho de Rui Chafes.

As duas mesas de **Maria Beatriz** reconduzem-nos à cenografia dos afetos, ao intimismo da natureza-morta enriquecida por mundos literários (texto de Almada) ou por experiências inesperadas e pela tridimensionalidade das propostas. Neste final de percurso, a *Homenagem a Almada* de Maria Beatriz conversa com a *Alfaiataria* de **Almada** no seu oposto simé-

trico (início do percurso), assim como o *Toucador* de **Ana Vieira** (o espelho em que nos vemos, os objetos de *coquetterie* pessoal) conversa com a *Femme au Miroir* de Canto da Maia naquele mesmo início de percurso.

Neste piso, dois trabalhos sinalizam o enriquecimento que as doações, a par das aquisições, trazem à coleção: um díptico pintado de **Irene Buarque**, de 1974, e um «Torso vermelho» (1971), de **Hein Semke**, cujo trabalho, num total de cerca de mil obras, foi doado recentemente pela viúva, Teresa Balté.

*

A entrada na grande nave e a sala que a precede são dedicadas à arte *Pop*, com obras do núcleo britânico existente na coleção, e pontuações de alguns artistas portugueses da mesma época.

A componente escultórica do núcleo é sinalizada na nave por obras de matriz abstrata de **Derrick Woodham**, **David Annesley**, **Phillip King**, **Isaac Witkin**, **Michael Bolus** e **Tim Scott**, em partilha de espaço com figuras escultóricas de **José de Guimarães**, de 1983, e um *plexiglas* recortado de **Lourdes Castro**, de 1968.

Na sala de entrada, a pintura de **Howard Hodgkin**, de **Peter Blake**, de **Peter Phillips** e de **Allen Jones** dialoga com a de **Palolo** e de **Batarda** dos anos 60. Deixada isolada ao fundo da nave, uma escultura de David Hall recentemente restaurada. A barrar a entrada do visitante, na grande nave, a enorme estrutura pintada de **Emília Nadal** (*Skop*, 1979) estabelece a passagem e a ligação entre as duas zonas.

Na área da pintura *Pop*, um trabalho sem nenhuma proximidade formal com o movimento desvia o princípio de montagem para outros universos, a partir de uma semelhança apenas formal e cromática de algumas barras de cor: o vídeo de **Pedro Cabral Santo** (*The Turner Pic*), 2005, opera a sobreposição de diferentes linguagens e imaginários: diante de um quadro de Turner, *O Naufrágio*, exposto no Museu Gulbenkian, acontece uma conversa de dois visitantes sobre OVNIS e extraterrestres... As barras das três cores

RGB codificam cada fala do diálogo como nos filmes para surdos. A deriva a partir da imagem do quadro é totalmente imprevista.

Nas duas salas adjacentes a este espaço, *Tv's Back*, de **Alexandre Estrela**, e *Mind your own business*, de **João Paulo Feliciano**, ambos dos anos 90, exploram de algum modo questões relacionáveis com a sociedade mediática e consumista que a arte *Pop* identifica mas de modo crítico e com opções formais não identificadas com o ruído formal e lúdico daquela. Introduzem o visitante, por outro lado, no conjunto de obras em suporte fílmico da coleção, que perfazem um núcleo de cerca de 60 trabalhos e que são mostradas em sequência ao longo de todo o dia na Sala Polivalente do CAM: **Bruno Pacheco**, **Rui Valério**, **Gabriel Abrantes**, **Jane and Louise Wilson**, **Ana Vidigal**, **Noé Sendas**, **Rui Calçada Bastos**, **Jorge Varanda**, entre vários outros.

Os locais de passagem, no edifício, acolhem outras obras: *Future will be a remake*, de **Didier Fiúza Faustino**, está desenhado no chão e envolve duas colunas; na parede mais próxima, desenhos de **Joaquim Bravo** e de **Calhau** e uma fotografia de **Jorge Molder** preparam, de forma mais ou menos indicial, o mundo do palco e do espetáculo que orienta tematicamente a escolha de obras presentes na Sala das Exposições Temporárias. Nesta última, somos acolhidos por uma fotografia de grandes dimensões de Jorge Molder (imagem do próprio artista no grande auditório, vazio, da Fundação), e terminamos diante da pintura *Fernando Pessoa*, de Almada Negreiros. Ao longo de três pequenas salas, autores como **Bernardo Marques**, **Eloy**, **Almada**, **José Pacheko**, **António Soares**, **António Pedro**, **Manuel Mendes**, **Sá Nogueira**, **Carlos Botelho**, **Sebastião Rodrigues**, **Ruy Leitão**, **Roberto Nobre** e **Querubim Lapa** dão a ver, quase sempre em papel, projetos e cenários prováveis ou imaginados das artes de palco e dos seus bastidores.

*Hello!*, de **Luísa Cunha**, instalado nas casas de banho do CAM, desafia a relação com a privacidade, impedindo a função dos espelhos ou fazendo-



Aspeto da exposição «O Fio Condutor. Desenhos da Coleção do CAM», 2010

-os surgir quando menos se espera e criando a presença de vozes-fantasma. Na cafetaria, obras de **Xana** e uma tapeçaria de **Almada** vieram decorar as paredes.

Palco de um ciclo de *performances*, o espaço expositivo acolheu por seis vezes (um sétimo evento aconteceu nos corredores do piso -2 do CAM) perfis interventivos muito diversos e, no caso de **Martinha Maia**, guardou marcas da ação realizada: a pintura – informe e informal, gestual e improvisada a gesso e tinta branca numa das grandes janelas que dão para o jardim – ficaria intocada a partir do dia da sua realização, 21 de novembro de 2013 às 13 horas e às 17 horas, até ao encerramento desta mostra em janeiro de 2014.

## 2.2.2 Receção Crítica

A comemoração dos trinta anos do CAM, com a exposição «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte», foi objeto de atenção considerável. Vanessa Rato, no *Público*, dedica-lhe um artigo extenso[127], dando destaque a alguns artistas, depoimentos da diretora e critérios da exposição. O tom é sobretudo noticioso, de pequena reportagem e quase nenhuma inscrição crítica. O jornal *Sol*[128] faz algo de semelhante, sublinhando a centralidade de Amadeo, referindo artistas, citando a diretora, noticiando o ciclo de *performance*, o ciclo de conferências, o Jazz em Agosto e em geral o lado festivo das iniciativas, no mesmo tom noticioso e em total ausência de ponto de vista crítico. Três dias antes, publicara um texto baseado numa entrevista a Isabel Carlos sobre o impacto relativo da crise no orçamento do CAM, sobre o investimento em aquisições, sobre o número de visitantes, a missão do CAM e a progra-

[127] Vanessa Rato, «100 anos de arte portuguesa nos 30 anos do CAM da Gulbenkian», *Público*, 25 de julho de 2013, pp. 28-29.
[128] Rita Silva Freire, «Há festa na Fundação», Sol, 26 de julho de 2013, pp. 26-27. *Idem*, «Sob o signo de Amadeo, os 30 anos do CAM», *Sol*, 28 de julho de 2013.

mação[129]. A *Time Out* noticia a exposição e todos os eventos paralelos, com várias imagens e um roteiro espacial[130]. A SIC Notícias noticia a celebração com detalhe a 19 de julho.

O *Jornal i* dá a palavra a alguns elementos da equipa do CAM[131]. No *Público*, José Marmeleira faz uma história breve do CAM[132] no panorama da arte portuguesa, antes de dar a palavra a três artistas: João Paulo Feliciano, Pedro Barateiro e Pedro Calapez, que se referem ao papel formador do CAM, à sua multidisciplinaridade, sobretudo no tempo do ACARTE e, mais recentemente, com os programas interdisciplinares, à abertura a novas gerações e a algum défice ou fragilidade no trabalho de legitimação e colocação internacional dos artistas portugueses.

A distância do CAM em relação aos seus pares internacionais tem vindo a diminuir, e fica sugerido, a partir de afirmações de Isabel Carlos[133], que a situação está de facto a alterar-se com a itinerância de algumas exposições e com o apoio a residências no estrangeiro.

Num artigo publicado no mesmo jornal, Nuno Crespo[134] refere-se à comemoração dos trinta anos do CAM, começando por sublinhar a sua inegável centralidade na «formação de muitas gerações de artistas e públicos»[135], pelas suas exposições e política de aquisições. Sommer Ribeiro fica associado às primeiras grandes exposições e em especial à muito célebre exposição de 1985 intitulada «Diálogo», que, enquanto projeto europeu e itinerante, constitui uma promessa de internacionalização e de divulgação da arte portuguesa. Jorge Molder terá aberto o espaço a grandes retrospetivas de autores portugueses e a artistas emergentes.

O *DN* publica uma página sobre o evento, com números, factos, uma entrevista breve à diretora e a uma das produtoras de exposições, e uma foto-

[129] «Crise mudou hábitos dos visitantes do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian», *Lusa/Sol*, 22 de julho de 2013.
[130] Ana Dias Ferreira, «O CAM virou CAPTL: Centro de Arte por todo o lado», *Time Out*. Lisboa, 30 de julho de 2013.
[131] BRANCO, Luís de Freitas, «30 anos de CAM. Uma família muito moderna», *Jornal i*, 25 de julho de 2013, pp. 32-33.
[132] José Marmeleira, «Obras, promessas e impasses de um centro de arte moderna», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 26 de julho de 2013, pp. 14-15.
[133] *Ibidem*, p. 15.
[134] Nuno Crespo, «Arte portuguesa», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 14 de agosto de 2013, p. 29.
[135] *Ibidem*, p. 15.

grafia da inauguração do CAM, a 20 de julho de 1983, com a presença de Mário Soares e de Ramalho Eanes[136]. A revista *Visão* ilustra a notícia com obras de Amadeo, Vespeira e Fernando Calhau[137].

Para Nuno Crespo, «Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte» inscreve-se como releitura da cena artística nacional em contexto internacional. De acordo com o seu relato, Isabel Carlos pretende o debate «sobre as funções do museu de arte contemporânea: conservar ou experimentar, guardar a memória ou contribuir para o alargamento do trabalho artístico»[138]. No entanto, nota Nuno Crespo, na pretensão de ler o século xx a partir de Amadeo, fica a faltar na exposição a indução dessa leitura, «dada a ausência não só da investigação de suporte da proposta expositiva como de um fórum adequado»[139]. O artigo termina com o reconhecimento das potencialidades da coleção para o diálogo com as vanguardas internacionais e da sua riqueza na documentação da arte portuguesa do século xx.

Celso Martins dedica três páginas do *Actual*[140] à exposição, centrando o texto na figura tutelar de Amadeo; um texto informativo sobre a lógica de montagem é associado à escolha de dez obras pela curadora, Isabel Carlos, e ao seu ponto de vista crítico. Numa quarta página, Alexandra Carita[141] escreve sobre Amadeo e a forma como se olha hoje para ele. Fica ainda feita uma apreciação geral do papel do CAM em Portugal, o primeiro centro de exposições de arte moderna e contemporânea que abriu em Portugal (e na Península Ibérica; mas não o diz), que mantém a sua premissa fundamental de ser uma «forte âncora na divulgação da arte contemporânea em Portugal».[142]

O *JL* dedica mais de uma página a Rodrigo Oliveira, o artista que assina a instalação que foi convidado a conceber para a fachada do CAM[143].

---

[136] Lina Santos, «Celebrações de 30 anos a evoluir na continuidade», *Diário de Notícias*, 23 de julho de 2013.
[137] Sílvia Souto Cunha, «Sob o Signo da Celebração», *Visão*, 18 de julho de 2013, pp. 92-94.
[138] Nuno Crespo, «Arte portuguesa», *op. cit.*, p. 29.
[139] *Ibidem*.
[140] Celso Martins, «Trinta anos de futuro», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013, pp. 8-11.
[141] Alexandra Carita, «Amadeo e a crítica atual», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013, pp. 8-11.
[142] Celso Martins, «Uma história exemplar», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013, pp. 8-11.
[143] Luís Ricardo Duarte, «Rodrigo Oliveira, a cor da verdade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 de julho a 6 de agosto de 2013.

Na edição anterior, a propósito do evento expositivo, o mesmo jornalista assina um extenso dossiê sobre o CAM, enriquecido com vários depoimentos extensos: o então presidente da Fundação, Artur Santos Silva, sublinha o reforço no investimento em aquisições; Isabel Carlos define as grandes linhas da exposição (da arte britânica a Amadeo, do corpo à *performance*, das conferências à percentagem de obras expostas); Helena de Freitas responde a perguntas sobre os trinta anos de vida do CAM, durante os quais desempenhou um papel central de curadora, sobre o impacto inicial da criação do CAM e os momentos mais relevantes que se seguiram e sobre Amadeo de Souza-Cardoso; Jorge Molder refere a riqueza e representatividade da coleção, o seu fundo modernista incomparável, o trabalho desenvolvido na publicação do *raisonné* de Amadeo e as exposições de arte brasileira do século XX que proporcionou. Jorge Listopad lembra Madalena Perdigão e Manuel Costa Cabral, as grandes exposições internacionais.

## 2.3 Portugal em Flagrante (Operações 1, 2 e 3) – 2016-2020

### 2.3.1 Memória Descritiva

A designação «Portugal em Flagrante» é uma apropriação do nome de uma rubrica da *Ilustração Portuguesa*, revista do início do século XX. Define o horizonte referencial da exposição (a arte e a história portuguesas dos séculos XX e XXI) de modo espirituoso e original: o visitante é convidado a surpreender criações e eventos na sua «flagrante» eclosão.

Os espaços dedicados ao trabalho sobre papel, à pintura e à escultura/instalação surgiram como momentos sucessivos de um mesmo empreendimento: mostrar a Coleção Moderna num modelo semipermanente, em três momentos distintos a que se chamou «Operações», emprestando assim uma tonalidade interventiva, «laboral», na qual ecoa o entendimento de Ernesto de Sousa de que os artistas são operadores estéticos. Os anos 70, nos quais a sua ação é tão fundamental, são também aqueles em que surge a publicação sobre poesia concreta e visual (de **Melo e Castro** e outros), da qual foi retirada a designação «Operação».

O espaço expositivo é estruturado, nos três pisos, com o auxílio de vários textos de parede, que contextualizam os momentos e as obras do ponto de vista histórico e artístico. Esses textos estão disponíveis no espaço e *online*, pelo que seria redundante parafrasear aqui os seus conteúdos. Pretendo antes propor uma leitura pessoal das obras selecionadas.

*

Para a **OPERAÇÃO 1**, dedicada a trabalhos sobre papel, proponho quatro grandes linhas de leitura: a marcação cronológica, com incursões contemporâneas inesperadas; as aproximações entre arte e documento (as diferenças, a diluição de fronteiras, as ambiguidades entre ambas as tipo-

logias – com bons exemplos no filme, na fotografia, nos livros de artista); a relação da arte com questões sociopolíticas; e, finalmente, a definição de duas direções paralelas na leitura destas obras – o olhar em causa, num espaço sentido como individual, que vai de José Luís Neto a Daniel Blaufuks, e os territórios e espaços coletivos, de Miguel Palma, a Jorge Pinheiro ou Nuno Cera, passando pela arquitetura e pelo painel de pintura coletiva em 75.

## MARCAÇÃO CRONOLÓGICA, COM INCURSÕES CONTEMPORÂNEAS INESPERADAS

A decisão de organizar os três espaços de modo cronológico visou satisfazer a vontade de fazer incursões contemporâneas inesperadas nas sequências temporais, proporcionando diálogos formais e conceptuais explícitos: a fotografia de **Eurico Lino do Vale** com a imagem do túmulo do rei D. Carlos no início do percurso e tendo por perto referências documentais ao regicídio, à queda da Monarquia e à instauração da República; a série fotográfica de **José Luís Neto** a partir de negativos de Joshua Benoliel; não longe, sobre a vitrina, a fotografia em que **Benoliel** eterniza uma criança que borda uma bandeira portuguesa republicana. Mais adiante, e junto de obras dos anos 40, assim como de informação sobre arquitetura desse período, a série de fotografias do Instituto Superior Técnico intervencionadas por **Miguel Palma** com desenhos introduz irrisão, histórias paralelas, desconstrução e humor. Na pequena sala de fotografias e colagens surrealistas, duas fotografias de máscaras africanas de 2000, da autoria de **Eduardo Nery**, sugerem a possibilidade de indistinção temporal. A abordagem das questões coloniais por artistas contemporâneos (por exemplo, **Manuel Botelho**) conduz-nos a outro tempo político.

A segunda grande ideia estruturante é a da reunião de obras de arte e de documentos, mas também de obras que ficam na fronteira entre as duas tipologias, com maior ou menor intenção de as questionar: Adriano Sousa Lopes foi repórter de guerra e desenhou, como quem fotografa, nas trincheiras da Primeira Guerra; **Victor Palla** e **Costa Martins** fotografaram uma «Cidade Triste e Alegre», documentando Lisboa, mas também trabalhando poeticamente as suas facetas, como **Benoliel**; a Exposição do Mundo Português, dos anos 40, serviu de fachada ao regime e é documentada pelas fotografias de **Casimiro Vinagre**, numa primeira fase, e de **Horácio Novais** e **Mário Novais**, numa segunda fase; a arquitetura tem o seu lugar e expressão estética de relevo, com a apresentação de plantas e projetos; o livro de poesia experimental portuguesa é uma publicação mas também uma obra literária e visual; todos os livros de artista, sem exceção, endossam esta dupla qualidade com diferentes graus de compromisso entre essas diferentes qualidades e níveis de expressão.

O trabalho de **Mafalda Santos** (o único não pertencente à coleção) mapeia todo o meio artístico português nos anos 2000, figurando no espaço (e desenhando extensamente) as redes de relações e trabalho, constituindo um documento sobre a realidade e uma composição artística. O filme de **Susana Gaudêncio** documenta a realidade das «ilhas» no Porto, ao mesmo tempo que elabora sobre as utopias, sobre as navegações portuguesas e sobre as fantasias cruzadas da História e da consciência social. A obra de **Nuno Nunes Ferreira** reúne publicações e documentos encontrados numa antiga sede de província do PCP, mas apropria-se desse material para interrogar, com a linguagem da arte, a ideia de arquivo, de militância, de anonimato e de política. São apenas alguns exemplos.

## A RELAÇÃO DA ARTE COM QUESTÕES SOCIOPOLÍTICAS

A terceira grande questão é justamente a da relação da arte com os temas sociopolíticos. A implicação e o empenho dos artistas nas questões mais prementes, ou nas menos óbvias, é uma possibilidade gerida pela sua criação, com forte ocorrência a partir dos anos 60 e, de outro modo, a partir dos anos 90. Várias obras desta mostra testemunham esse modo de pensar a arte, de **Júlio Pomar** e outros neorrealistas, a **Manuel Botelho**, com a obra *Portugal is not a small country*, passando pelo cartaz do 25 de Abril de **Vieira da Silva**, pela crítica humorística ao consumismo de **Emília Nadal**, pelas gravuras de **José de Guimarães** em celebração do 1.º de Maio, pela obra icónica de **Leonel Moura** com o rosto de Amália e a palavra «Portugal» associada, pelo filme de **José Carlos Teixeira** sobre uma recriação do hino de Portugal, e por todas as obras-documento já referidas.

O debate sobre a capacidade, necessidade e vocação que tem ou não a arte de intervir decorre, porventura, de algumas falsas questões, mas tem sido prolixo nos meios críticos e teóricos da arte.

## DUAS DIREÇÕES TEMÁTICAS: O OLHAR INDIVIDUAL EM CAUSA E OS TERRITÓRIOS OU ESPAÇOS COLETIVOS

A última proposta pessoal conduziria a atenção ao longo de dois fios condutores: um que se centra na atitude e no poder de olhar, e que vai de **José Luís Neto** a **Daniel Blaufuks** (do impedimento de ver e ser visto ao voyeurismo e à distância, ao narcisismo e à observação do coletivo); outro que se relaciona com os territórios e espaços coletivos, de **Miguel Palma** a **Jorge Pinheiro** e **Nuno Cera**, passando pela arquitetura e pelo painel de pintura coletiva de 1974 – os edifícios, os territórios, as estradas, os muros, os caminhos, as ruas são referentes e contornos, assunto e idealização.

As marcações do espaço com texto e fotografia documental visaram, neste piso, grandes momentos da História de Portugal do século xx.

*

Para a **OPERAÇÃO 2**, dedicada à pintura, proponho quatro grandes áreas de referência: a presença humana; os espaços e territórios; a deriva surreal; o tratamento modernista da superfície.

## A PRESENÇA HUMANA

Do retrato à estilização *neopop* de figuras; da pintura tradicional ao tratamento gráfico e à fragmentação

**António Soares**, **Jorge Barradas**, **António Carneiro**, **Frederico George** ou **Adriano de Sousa Lopes** assinam retratos de filiação mais tradicional, ainda que Barradas os estilize de modo tendencialmente expressionista ou António Carneiro de modo tendencialmente impressionista.

Em **Almada**, **Sarah Afonso**, **Eloy** ou **Júlio Reis Pereira**, a figura corresponde a uma fantasia surrealizante, ou simplesmente despersonalizada pela dominante gráfica do estilo.

Nos trabalhos dos anos 70 e 80, voltamos a encontrar a figura humana, agora já muito assumidamente sintetizada nas superfícies lisas e nos contornos simples da chamada «Nova Figuração», em **Lourdes Castro**, **Nikias Skapinakis** ou **Jorge Pinheiro**. No final do percurso voltamos a ela de forma monumental, com **Manuel Botelho** ou **Julião Sarmento** e em versão minúscula com **Miguel Branco**. Mas a sua presença é escassa e cada vez mais ténue, com o avançar das décadas. Quando efetiva, a figuração humana é submetida à despersonalização, ao valor genérico, à estilização e à mutilação da identidade.

## OS ESPAÇOS E TERRITÓRIOS

Os efeitos de recorte, circunscrição, flutuação, fronteira, divisão e fragmentação

Esses efeitos poderão ser observados como expressão de uma tendência formal, que é também resposta ou desafio a arquétipos topográficos e morfogenéticos globais: na experimentação cubista de **Amadeo** e **Eduardo Viana** e futurista de **Amadeo**; no orfismo do casal **Delaunay**; na abstração de **Vieira da Silva**, **Nadir Afonso** ou **Anthony Hill**; nos recortes em *plexiglas* de **João Vieira** e **Lourdes Castro**; nos recortes pintados de **Sá Nogueira** e **Júlio Pomar**; na geometrização da cor em **Palolo**, **Jorge Martins** e **Howard Hodgkin**; nos territórios recortados de **Joaquim Rodrigo** e **Jorge Martins**; na fragmentação, comentário e recorte de **António Areal** em *O Fantasma de Avignon*; na divisão da superfície por **Noronha da Costa**, **Fernando Calhau** e **Ângelo de Sousa**; no efeito difrator da pincelada em **José Loureiro**, **Pires Vieira**, **António Sena** e **António Dacosta**; na fragmentação da paisagem de **Calapez** ou **Álvaro Lapa**; nos estilhaços de formas e cores em **Fiona Rae**; na divisão da superfície em **Teresa Magalhães** ou no **Grupo Puzzle**.

Em causa estará o impulso para a definição de um contorno ou territorialização na criação da forma e/ou para a sua desconstrução.

## A DERIVA SURREAL

De Júlio e Vieira da Silva a Lapa e Dacosta, passando pelos assumidos surrealistas, pelos anos de 1970 e pela convocação da escrita (i)legível na pintura

Introduzida desde a primeira sala com **António Pedro**, **Júlio Reis Pereira** e **Vieira da Silva** (*História Trágico Marítima*, de 1944), a tonalidade surrealista prossegue logo na segunda sala, com **Mário Cesariny**, **Paula Rego**, **Fernando de Azevedo**, **Vespeira** e **Dacosta**. O grande *cadavre exquis* de Fernando Azevedo, António Domingos, António Pedro, **João Moniz**

**Pereira** e **Vespeira** é o mais importante exemplo pintado a ocidente, e domina toda a sala dedicada ao movimento.

Mas na verdade, trabalhos como *A Fuga*, de **Mário Eloy**, *Salazar a Vomitar a Pátria*, de **Paula Rego**, a pintura corrosiva de **Batarda**, nos anos 70, as *vanitas* de **Miguel Branco** em 2009, as fantasias de **Palolo**, **Areal**, **Lapa** e **Bravo**, a escrita indecifrável de **João Vieira**, **António Sena**, **Joaquim Rodrigo**, **António Pedro** e **Amadeo**, a *Renaissance Head* de **David Hockney** ou os espaços vazios e melancólicos de **Gil Heitor Cortesão** poderiam ser lidos à luz de uma abertura à deriva surreal, que, independentemente do movimento surrealista mais circunscrito, inscreve as várias obras numa vocação difusa para a emancipação fantasista.

## O TRATAMENTO MODERNISTA DA SUPERFÍCIE

### Com a valorização da matéria e da autonomia da pintura

A questão pode ser lida ao longo de todo o percurso e independentemente dos momentos históricos, na evidência de uma emancipação progressiva da linguagem específica do *medium* pictórico: da decomposição geométrica em **Amadeo** e do trabalho geométrico de **Nadir Afonso** à *shapped canvas* de **Eduardo Batarda**, passando pelos vários casos de recorte geométrico e estilização figurativa, pelo uso de outros materiais (em colagens ou objetualizações do suporte), pela anulação da profundidade, pelo recurso à grelha como dispositivo (veja-se **Fernando Calhau** ou **Noronha da Costa**), pela pincelada informe e ondulada e/ou estriada e retilínea (de **Vieira da Silva** a **Calhau** e **José Loureiro**), pela expressão e pelo recurso enfático à matéria da pintura (**Dacosta**, **Teresa Magalhães**, **António Sena**, **Calapez**, **José Loureiro**).

As marcações do espaço com texto e fotografia documental visaram, neste piso, os movimentos migratórios de artistas portugueses para outros países e os momentos do seu eventual regresso, assim como a presença de obras e/ou artistas estrangeiros no meio português.

*

Para a **OPERAÇÃO 3**, dedicada à escultura e à instalação, proponho várias perspetivas de análise e referência, que, em seguida, refiro sumariamente e por junto: os géneros tradicionais e as ruturas; o trabalho de abstração no volume; a escultura/pintura; o princípio da *assemblage*; da parede para o chão; a força do conceptualismo; o desafio dos materiais tradicionais na construção de metáforas; o *design* no imaginário da arte.

A passagem do século XIX para o século XX em escultura e a produção das três primeiras décadas são assumidas por autores como **Francisco Franco**, **Diogo de Macedo**, **Canto da Maya**, **Álvaro de Brée**, **Júlio Vaz**, **João Fragoso**, **Leopoldo de Almeida** e, já nos anos 40, por **Joaquim Correia**, **Jorge Barradas**, **Hein Semke** ou **Germaine Richier**: bustos, rostos, figuras, esculpidos em função de uma matriz ainda tradicional, apesar da influência *art déco* em **Canto da Maya** ou **Barradas**. Uma porta de elevador da casa do senhor Gulbenkian em Paris, por Edgar Brandt, ou o vaso em vidro de **René Lalique** reforçam a componente *art déco* destes anos.

Empréstimos muito pontuais de obras do Museu do Chiado (**Maximiano Alves** e **António Augusto da Costa Motta**) e da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (**Francisco dos Santos** e **António Augusto da Costa Motta**) preenchem a ilustração da época, assim como um baixo-relevo de **Charles Sargeant Jagger** e esculturas de **Rodin**, **Joseph Bernard** e **Alfred Gilbert**, da Coleção do Fundador.

Nos anos de 1940 e 1950, artistas surrealistas como **Fernando Lemos**, **Fernando de Azevedo**, **Jorge Vieira** ou **Cruz Filipe** alteram profundamente as premissas estéticas da criação, com propostas oníricas e com a inverosimilhança própria daquele movimento, mas é nos anos de 1960 e de 1970 que acontecem verdadeiras ruturas no entendimento da escultura, com a anulação do plinto, as passagens ambíguas entre duas e três dimensões, a estilização geométrica e os efeitos óticos, a absorção da performatividade,

da «pobreza» e grande latitude dos materiais possíveis, da dessacralização temática, da assumida abstração, de um intenso conceptualismo, de algumas influências da *Pop Art* e do minimalismo, do cruzamento de diferentes *media* nas composições, com destaque para a fotografia.

Uma das liberdades e tendências mais notórias a partir daí está relacionada com o vasto trabalho de abstração no volume: nos britânicos chamados a pontuar o percurso português, como **Joe Tilson**, **Hubert Dalwood** ou **Anthony Hill**, **Mary Martin** e **Gillian Wise**, **Victor Pasmore** ou **Garth Evans**, a exploração geométrica em objetos de parede é dominante. Em Portugal, **António Areal** pinta objetos de madeira com tonalidade *pop* e filiação na BD e na ironia crítica da história da pintura, ou caixas vazias a preencher pela imaginação, que longos títulos descritivos facilitam. As suas obras são os exemplos mais evidentes de esculturas/pintura de toda a mostra. **Aureliano Lima**, **João Paulo**, **Arlindo Rocha** e **Charrua** criam esculturas em ferro que figuram seres imaginários; **Cutileiro** esculpe-os de forma aparentemente tradicional, mas desviante; **René Bertholo** recorta superfícies postas em desencontro móvel, como micropaisagens animadas; **Ângelo de Sousa** recorta harmónios, serpentinas, folhas abertas em material acrílico; **Alfredo Queiroz Ribeiro** realiza escultura próxima de Anthony Caro; **Artur Rosa** organiza malhas logarítmicas com colagens na superfície ou no espaço; **Lourdes Castro** realiza caixas em *assemblages* que herdam princípios compositivos de Joseph Cornell e de vários surrealistas, ou constrói microcenários em *plexiglas*; **José Rodrigues** recorta no espaço contornos abstratos pintados; **Túlia Saldanha** concebe caixas, fotografias e ações em confluência de modos e linguagens; **Helena Almeida** associa fotografia e performatividade em sequências de natureza conceptual; **José Escada** assume o recorte no metal como preenchimento minucioso da superfície em desdobramento intenso de si mesma; **Ana Vieira** cria objetos que invocam espaços habitáveis através de metonímias simples; **Eduardo Nery**, **Marina Mesquita** ou **Júlio Pomar** suspendem na parede a criação

tridimensional, que avança no espaço em maior ou menor grau. **Valente Alves** edita fotografia em função de um desafio conceptual.

Estas décadas preparam intensamente todo o espaço conceptual das seguintes, mesmo que nos anos 80 ele seja dedicado à revisitação da história da arte (na escultura de **Rui Sanches** ou de **Maria Beatriz**), a um pensamento sobre a natureza e a *land art* (**Alberto Carneiro**), à construção de metáforas primordiais a partir de materiais tradicionais (**Cabrita Reis**, **José Pedro Croft**, **Rui Chafes**) ou à irrisão e ao desafio lúdico (**Ana Jotta**).

Os anos de 1990 e 2000 cruzam artistas que já trabalham desde a década de 1960, como **Calhau**, **Carlos Nogueira** (em objetos geométricos e minimais de matriz conceptual e «pobre») ou **Isabel Laginhas**, **Sérgio Pombo** e **José de Guimarães** (antropomorfismos vários), com artistas da geração seguinte, como **Noé Sendas**, **Fernanda Fragateiro**, **Miguel Palma**, **Ângela Ferreira**, **Pedro Tudela**, **Bruno Pacheco** e **Alexandre Estrela** (em apropriação da realidade sociopolítica, etnográfica, mediática, artística) ou mais jovens, como os **Musa Paradisíaca** ou **Teresa Henriques**. O imaginário do *design* e da construção estetizada de objetos e utensílios perpassa subtilmente por vários deles, numa absorção evidente de heranças urbanas e culturas ocidentais.

Outros artistas do núcleo britânico da coleção dinamizam a mostra: a escultura de grandes dimensões de **David Hall**, a crítica ao belicismo de **Bill Woodrow**, as fotografias de **Tim Head** ou de **Hamish Fulton**, a escultura de **Rachel Whiteread**.

As marcações do espaço com texto e fotografia documental visaram nesta nave a história da escultura em espaço público, mais ou menos monumental, ao longo do século.

Nas duas salas, à entrada, dedicadas às obras em suporte fílmico da coleção, são projetados filmes experimentais dos anos 70 e filmes posteriores a 1990 (numa delas), mas sobretudo dos anos 2000 (na outra).

Após uma década durante a qual a pintura e a escultura conheceram

particular soberania, os anos 90 farão surgir uma geração que trabalha todos os *media* de modo muito diversificado e que pode já utilizar o suporte vídeo de forma tecnicamente consolidada.

Num dos espaços, apresentamos trabalhos agrupados de acordo com três temáticas, todos eles produzidos nos anos 2000: três trabalhos referindo-se ao «mundo da arte» (de **Bruno Pacheco**, **Rui Calçada Bastos** e **Gabriel Abrantes**), quatro que agrupámos sob a designação de «heranças *pop*» (de **Maria Lusitano**, **Rui Valério**, **João Onofre** e **António Olaio**) e ainda dois trabalhos que encenam «memórias da guerra» (de Maria Lusitano e Salomé Lamas).

O filme como suporte ou meio de expressão artística começou a ser utilizado em Portugal no início dos anos 70 de modo muito experimental. Só no final da década o vídeo passou a ser acessível de forma consequente.

No segundo espaço, apresentamos cinco dos protagonistas dessa pesquisa inicial: **Ângelo de Sousa**, **Fernando Calhau**, **Helena Almeida**, **António Palolo**, **Julião Sarmento**.

Em julho e setembro de 2017 foram feitas as primeiras alterações da mostra permanente, com renovação de duas salas no piso 01 e duas outras no piso 1.

Na sala dedicada ao início do século XX, em pintura, figuram seis trabalhos de **Amadeo de Souza-Cardoso** (cubofuturistas), de 1912 a 1915 (incluindo o importante *Avant la Corrida*), bem como trabalhos de **Eduardo Viana**, **Francis Smith**, **Emmerico Nunes**, **Fred Kradolfer**, **Paulo Ferreira**, **Almada** e **Sarah Affonso**. Os anos de 1930 e 1940, aqui dominantes, integram também **Vieira da Silva**, **Árpád Szenes** e **Joaquín Torres-García**.

Entre setembro e novembro foram renovados os espaços correspondentes a esse início de século em papel, e a contemporaneidade em pintura e em papel. Em março de 2018 são feitas alterações nos núcleos de escultura da época mais recente.

## 2.3.2 Receção Crítica

A **OPERAÇÃO 1** é divulgada a partir do início de outubro de 2016, anunciando gravuras, desenhos, fotografias e livros, numa apresentação cronológica que relaciona as mudanças políticas e culturais com a produção artística, recorrendo amplamente ao acervo da Biblioteca de Arte da Fundação.

A versão portuguesa de *Le Monde Diplomatique*[144] publica um texto de Ana Barata (bibliotecária na Biblioteca de Arte da Fundação que participou na curadoria desta mostra), onde se explicita a origem do título «Portugal em Flagrante» e das respetivas Operações 1, 2 e 3: o primeiro retirado das crónicas que o jornalista e dramaturgo José Paulo da Câmara (1888-1939) regularmente assinou na revista *Ilustração Portuguesa*, nos primeiros anos do século xx; as segundas, de um álbum com trabalhos de poetas e artistas como Ana Hatherly, António Aragão e Ernesto de Melo e Castro, ligados ao movimento da poesia experimental, em 1967 e 1968.

O detalhe da estruturação do espaço é partilhado, dando a conhecer o cruzamento dos acontecimentos históricos com os registos documentais e com a produção artística, a partir das oito grandes marcações estabelecidas, assim como o conteúdo diversificado da vitrina de 67 metros que percorre toda a galeria. O mesmo tipo de informação é dado num artigo da *Visão online* em que Sílvia Souto Cunha[145] chama à exposição uma «missão de reconhecimento», referindo nomes de artistas expostos e falando «numa narrativa complexa, cronológica, pedagógica, que atravessa o último século e picos da vida portuguesa»[146]. A obra de Leonel Moura com o retrato de Amália e a palavra «Portugal», que acolhia o visitante à entrada da exposição, é referida por vários jornalistas.

---

[144] Ana Barata, «Portugal em Flagrante: Operação 1», *Le Monde Diplomatique*, 1 de outubro de 2016, p. 40.
[145] Sílvia Souto Cunha, «"Portugal em Flagrante". Par e passo, salto triplo, na Gulbenkian», *Visão* [*online*], 10 de setembro de 2016. Disponível em: http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-09-10-Portugal-em-Flagrante-Par-e-passo-salto-triplo-na-Gulbenkian.
[146] *Ibidem*.

A OPERAÇÃO 1 foi «A nossa escolha» da *Time Out*[147], recomendação da publicação *Negócios*[148], notícia da *Sábado*[149] e da revista digital *Arte Capital*[150].

A **OPERAÇÃO 2** (dedicada à pintura na mesma mostra) foi divulgada durante a primeira semana de dezembro de 2017. *A Agenda Cultural de Lisboa* escolhe a imagem de uma pintura de Isabel Simões, uma jovem artista emergente[151]. De uma forma geral, os momentos marcantes da história da arte portuguesa, com migrações nos dois sentidos, que ritmam a progressão cronológica da mostra de pintura são referidos em diferentes artigos. Em alguns, surge como exposição «semipermanente» da coleção, oferecendo uma introdução à história da arte e da cultura em Portugal no século XX[152].

A divulgação da **OPERAÇÃO 3** (dedicada à escultura) foi um momento de grande informação geral sobre o Museu Gulbenkian, a sua forma de apresentar a coleção e a programação geral.

Numa página dedicada à crítica da exposição, assinada por Celso Martins, o *Expresso*[153] oferece ao leitor uma descrição sequenciada e sumária da progressão cronológica da mostra no espaço e a definição da sua vocação museológica, agora mais clara, fazendo, no entanto, duas críticas: que a adoção de um critério baseado no *medium* para uma apresentação separada em espaços diferentes não favorece uma maior fluidez entre as obras nem a criação de sentidos e associações; e que a década de 1990 se encontra menos bem representada. Finalmente, a vocação museológica da Fundação fica sublinhada.

---

147 «A nossa escolha», *Time Out*, 20 de julho de 2016, p. 39.
148 «Ver», *Negócios*, 15 de julho de 2016, p. 19.
149 «Inauguram…», *Sábado*, 7 de julho de 2016, p. 44.
150 «Gulbenkian inaugura duas novas exposições com obras da coleção do Fundador e contemporâneas», *Arte Capital*, 16 de outubro de 2016. Disponível em: http://artecapital.net/noticia-4848-gulbenkian-inaugura-duas-novas-exposicoes-com-obras-da-colecao-do-fundador-e-contemporaneas.
151 «Portugal em Flagrante: Operação 2», *Agenda Cultural de Lisboa*, 1 de dezembro de 2016, p. 34.
152 Um exemplo disso será a revista *Anselmo 1910*, mais precisamente o artigo «Portugal em Flagrante», de 1 de dezembro de 2016, pp. 42-47 (artigo bilingue).
153 Celso Martins, «Rever o que se tem», *Expresso*, suplemento *Revista E*, 18 de março de 2017, p. 88.

Na semana anterior, a notícia da remodelação das duas coleções do museu fora dada no mesmo jornal, fazendo notar que as intervenções na Coleção Moderna eram «mais profundas»: «340 obras de 160 artistas escolhidos pela diretora e pela sua equipa, entre os quais há algumas peças emprestadas pelo Museu do Chiado e pela Escola de Belas-Artes, assim como algumas provenientes da Coleção do Fundador.»[154]

A SIC Notícias noticiou as novas exposições, incluindo «Portugal em Flagrante», na Edição da Manhã, no Jornal da Noite e no Cartaz, nos horários respetivos de cada um dos referidos programas.

Em vários meios de comunicação, a tónica recai sobre a mostra das coleções e do património que representam, tanto no caso da Coleção Moderna (sempre disponível e mais extensamente), como no caso da Coleção do Fundador, cujo acervo «"está vivo" e pode muito bem continuar a inquietar»[155]. A esta ideia soma-se a explicação do princípio das três Operações de «Portugal em Flagrante» e aquele que preside ao espaço «Conversas», que relaciona exposições temporárias com aspetos das coleções.

Vários artigos citam afirmações da diretora do museu, Penelope Curtis: «Foi muito interessante perceber que, ao contrário do que acontece noutros países, em Portugal não se fala de períodos pré-guerras, entre guerras e pós-guerras quando se discute a arte do século XX.»[156] Ou ainda: «A nova fórmula será uma mistura entre estável e em mudança, antigo e novo, português e estrangeiro, pago e gratuito. (...) Queremos fazer duas coisas: uma apresentação mais informativa para o novo visitante, estrangeiro ou português, e um recurso para escolas e universidades.»[157]

---

[154] Nuno Galopim, «Museu Gulbenkian remodela exposição das coleções», *Expresso*, suplemento *Revista E*, 11 de março de 2017, pp. 20-21.
[155] Lucinda Canelas, «A Gulbenkian vai mostrar mais o que tem», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 2 de março de 2017, pp. 28-29. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/03/02/culturaipsilon/noticia/a-gulbenkian-vai-mostrar-mais-o-que-tem-1763852.
[156] *Ibidem*.
[157] Lina Santos, «Finalmente, o Museu Gulbenkian como a diretora o pensou», *Diário de Notícias*, 3 de março de 2017, pp. 34-35.

A divulgação das alterações na coleção é sempre um momento usado para divulgar também as exposições temporárias nos três diferentes espaços em que elas acontecem, novas políticas de preços e acessos, direções temáticas e intenções globais de reformulação da relação com o visitante.

O extenso artigo de Lucinda Canelas reflete sobre as novidades anunciadas pela diretora do museu e saúda «o regresso da Gulbenkian a uma função que sempre foi sua: generosamente, expor a melhor arte portuguesa a quem a visita»[158]. Fá-lo no contexto de uma referência a outras instituições que podem também cumprir uma função pública de informação sobre a história da arte e que o assumem com diferentes graus de compromisso e intermitência: o Museu do Chiado e o Museu Coleção Berardo.

No mesmo artigo, a jornalista refere ainda o espaço dado ao filme e à instalação. Refere que, segundo a diretora, várias obras só têm sido expostas pontualmente, em exposições temporárias, e cita-a, ao escrever sobre o núcleo britânico da coleção, para sublinhar que «os artistas portugueses não trabalham sozinhos, são tão internacionais como os outros e é preciso estabelecer ligações»[159].

A *Time Out*, a *Agenda Cultural* e revistas como a *Up Magazine*, da TAP, também noticiam a mostra[160].

A 8 de dezembro de 2018, fazendo coincidir a inauguração de uma exposição na Sala Projeto, «Mariana Silva. Olho Zoomórfico/Camera Trap», com uma festa associada à entrega do cartão de artista da coleção e o anúncio de alterações na mostra permanente da coleção, o Museu Gulbenkian torna pública a sua intenção de dissolver o projeto-piloto «Portugal em Flagrante» numa instalação permanente do acervo de arte moderna e contemporânea, sem que nenhum título em especial a designe, uma vez que a intenção é

[158] Luísa Soares Oliveira, «O papel da Gulbenkian», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 2 de março de 2017.
[159] Lucinda Canelas, «A Gulbenkian vai mostrar mais o que tem», *op. cit.*, pp. 28-29.
[160] Catarina Moura, «Há uma nova forma de visitar a Gulbenkian», *Time Out*, 2 de março de 2017. Disponível em: https://www.timeout.pt/lisboa/pt/blog/ha-uma-nova-forma-de-visitar-a-gulbenkian-030217. Cf. também *Agenda Cultural de Lisboa*, 1 de março de 2017, e *Up Magazine, TAP Air Portugal*, 1 de março de 2017.

torná-la verdadeiramente permanente, ainda que procedendo a alterações em núcleos específicos e promovendo a rotatividade de trabalhos três vezes por ano.

Na página assinada por Lucinda Canelas, a citação de uma afirmação de Penelope Curtis induz involuntariamente em erro ao transmitir que «as pessoas não estavam habituadas a olhar para a Coleção Moderna porque ela quase nunca cá estava»[161]. Na verdade, entre 2006 e 2015 a grande nave do museu do CAM acolheu exposições temporárias, assim como, quase sempre, um dos pisos laterais. No restante espaço, uma resenha cronológica e uma apresentação temática, foram dedicados, em permanência, a mostras da coleção, que perfizeram, nesse tempo, cerca de cinco dezenas. Esta quantidade significativa traduziu-se por uma efetiva rotatividade e diversidade de apresentações da coleção, que a presença esmagadora das temporárias na nave parecia diminuir em importância.

Antes de 2006, esse espaço foi sempre dedicado à apresentação da coleção, e só o piso lateral superior era dedicado a exposições temporárias. A jornalista cita Penelope Curtis, que fala no «acesso a uma "narrativa mais constante" da arte portuguesa dos últimos cem anos»[162] e num «"equilíbrio" entre os autores que todos identificam e os que poucos conhecem ainda, para contar uma história mais rica e mais complexa»[163].

No *Diário de Notícias* e no jornal *Sol*[164], as notícias põem a tónica na vontade da Fundação de retomar a vocação de museu no edifício da Coleção Moderna. Embora ignorando a função de museu que cumpriu em permanência entre 1983 e 2006 de forma predominante (é inexata a afirmação de Penelope Curtis segundo a qual «o Centro de Arte Moderna nunca foi um museu,

[161] Lucinda Canelas, «Gulbenkian arruma a casa na Colecção Moderna para a "desarrumar" daqui a uns meses», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 7 de dezembro de 2017, p. 34. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipsilon/noticia/gulbenkian-arruma-a-casa-na-coleccao-moderna-para-a-desarrumar-daqui-a-uns-meses-1795304.
[162] *Ibidem*.
[163] *Ibidem*.
[164] Lina Santos, «Teremos um museu de arte moderna em permanência», *Diário de Notícias*, 8 de dezembro de 2017, p. 38; José Cabrita Saraiva, «Sempre em mudança», *Sol*, 9 de dezembro de 2017, p. 42.

agora é»[165]), a ideia de que uma ampla mostra permanente deverá passar a ser facultada vem afirmar a diferença em relação à prática dos últimos anos: «(...) já não é uma *kunsthalle* mas um museu.»[166]

Por outro lado, a mudança frequente, a rotatividade, a alteração sucessiva de núcleos deverá incentivar o público português a regressar periodicamente. A ideia é ter a exposição permanente em «lenta transformação»[167], enquanto noutras salas se vão desenvolvendo exposições temporárias.

A informação sobre o cartão de artista da coleção (e ficamos a saber que há 430 artistas vivos) e sobre o novo guia do museu – as duas coleções e o jardim – soma-se à que é dada acerca de exposições temporárias. No *lead* da notícia do *Diário de Notícias* diz-se que a renovação recente foi feita com 94 obras.

No jornal *Sol*[168], e a partir das afirmações da diretora do museu, explica-se também que as mudanças permitem mostrar as aquisições recentes pouco depois de terem sido incorporadas na coleção, e lembra-se a relação com a natureza que o edifício proporciona. O jornal cria uma segunda caixa na mesma página para um artigo focado nas opções de Penelope Curtis em relação à coleção. Nas suas palavras, dois terços da coleção são obras sobre papel, e muitas delas múltiplos. Mas, na verdade, no conjunto das cerca de 11 mil obras da coleção, há um número muito elevado de obras únicas, superior àquele que terá sido sugerido.

Fica também assinalada uma disposição proativa nas aquisições, preocupada com o preenchimento de lacunas históricas ao longo de todo o século, e particularmente na primeira metade. O título da entrevista – «O fim de "um oásis modernista na ditadura"»[169] – reflete alguma surpresa com a enunciação do parecer de Penelope Curtis, segundo o qual, e na qualidade de historiadora de arte, o espírito que presidiu originariamente à constituição da coleção devia agora ser alargado à inclusão de todas as correntes estéticas ocorridas.

---

[165] Lina Santos, «Teremos um museu de arte moderna em permanência», *op. cit.*, p. 38.
[166] *Ibidem*.
[167] José Cabrita Saraiva, *op. cit.*
[168] *Ibidem*.
[169] *Ibidem*.



Aspeto da mostra permanente de 2008 a 2009

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nada nos preparou para o nosso século. (...) porque é que as humanidades, no sentido mais amplo da palavra, porque é que a razão nas ciências, não nos deram qualquer protecção frente ao inumano?*[170]

George Steiner

Na deslocação a que me obriguei em cada estudo de caso, do ponto de vista do curador para o de observador, terá ficado inscrita uma duplicidade: por um lado, a inevitabilidade da nossa memória mais ou menos consciente das opções curatoriais; por outro, e mais acentuadamente, a criação de um ponto de vista pessoal na leitura das exposições, que pretendo quase inaugural e distanciado do primeiro exercício. Na interceção dos dois fica aquilo que, de modo inconsciente ou não explicitado, foi sedimentado pela curadoria, mas surge sobretudo aquilo que renova a sua apreensão, um momento posterior no tempo, que convoca a prática da crítica de arte e o movimento constante em que todo o pensamento se define na relação com as obras.

A deslocação a que nos referimos está sintonizada com a forma como descrevemos o guião do museu, a maior ou menor transparência dos seus dispositivos e espaços, a mediação educativa, as finalidades, a receção crítica, e pretende fazer ecoar a ideia do título que atribuímos à nota introdutória: «Os museus são para as pessoas.» Nesse sentido, tenta pôr a reflexão do lado do público, apesar de não esquecer os factos que informam sobre a curadoria e a instituição. O meu olhar sobre as três mostras da coleção selecionadas é já o de um observador no usufruto liberto de uma deambulação mais ou menos autonomizada.

No triângulo que se desenha entre o artista, o curador/instituição e o público, poderá ser interessante referir a ideia formulada por Staniszewski[171]

[170] George Steiner, *Barbárie da Ignorância*. Lisboa: Fim de Século, 2004, p. 43.
[171] Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

de que a arte conceptual confinou ao ato artístico individual as questões políticas e sociais, libertando a instituição dessa tarefa, que assim se reforça como lugar estético e neutro. Hoje, esse paradigma é ainda dominante, pelo menos como esforço e intenção: o museu prefere acolher a tonalidade política eventual das obras, em vez de criar explicitamente o seu próprio discurso político, mesmo que este último seja legítimo e possa ser proposto pela curadoria. Esta tem sido a opção do CAM, tanto mais que a arte contemporânea tem, quase sempre, uma forte componente conceptual, no sentido lato do termo.

Segundo Staniszewski, no final dos anos de 1990 a visibilidade do papel da instituição na produção de significados tende a desaparecer. As malhas da cultura tornam-se irreconhecíveis. As montagens com mais êxito são «invisíveis», alimentando o mito da arte como idealização estética, livre e autónoma dos seus criadores. A referida autora fala, por isso, na passagem de intenções a «inconsciente das instituições».

Se essa realidade foi quase sempre a do CAM, a questão que Staniszewski coloca é pertinente na avaliação da mais recente mostra da coleção: no primeiro dos seus três espaços (Operação 1), a cronologia histórica, proposta como enquadramento dos diferentes momentos artísticos ao longo do último século, confere uma moldura conceptual à exposição.

Segundo Penelope Curtis, no texto de apresentação da exposição, «"Portugal em Flagrante" (...) oferece uma introdução à história da arte e da cultura em Portugal no século XX, além de disponibilizar uma informação aprofundada e duradoura para estudantes e professores»[172]. A exposição «incide sobre obras em papel que definem um fio condutor para o século XX em Portugal e explicam como as mudanças políticas e culturais se refletem na produção artística»[173].

A matriz é nitidamente historicizante, cronológica e documental, ao mesmo tempo que se pretende artística e flexível nas suas várias articulações. A intenção didática é explícita.

[172] *Portugal em Flagrante. Operação 1*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, 2016.
[173] *Ibidem*.

A ideia de que as obras refletem as mudanças políticas e culturais poderia ser discutida, sobretudo no contexto de uma coleção que se constituiu quase sempre nos antípodas desse princípio, procurando na arte os desvios à mais óbvia referencialidade e a expressão da singularidade individual. A arte é, por excelência, um território propício a essa libertação, apesar de ser também aquele em que todas as formas de tematização são possíveis. O guião desta exposição lida, por isso, com paradoxos e hipóteses potencialmente opostos, gerindo eficácia visual e informação histórica de modo tenso e desafiante.

O propósito cronológico é animado pelo sentimento de que todas as épocas nos pertencem, escreve François Dagognet[174], e, na verdade, o aparente conforto em que nos coloca na apreensão do tempo tem vantagens e inconvenientes: desenha o perímetro da(s) história(s) que se pretende contar, estabilizando um horizonte de expectativas e de informação; mas favorece o princípio de uma coincidência temporal entre eventos sociais e artísticos que não é necessariamente verdadeira. O guião da exposição surge assim como generosamente explicitado e preenchido, sem deixar de se constituir como fórmula polémica. «Nunca deixámos de transformar o tempo em espaço», diz Dagognet[175], sugerindo que esse impulso é difícil de conter mas implica distorções.

O lugar da exposição é a «moldura» da obra, segundo uma ideia de Buren apropriada por Jean-Marc Poinsot[176], mas, ao ser um pressuposto da obra, o museu surge como um não-lugar ou, diríamos nós, como um impensado. A reflexão do autor sobre as «narrativas autorizadas» acrescenta-se à elucidação desse discurso mais ou menos ocultado de apresentação das obras: o «contrato iconográfico», ou seja, o consenso mínimo sobre como dar a ver a obra, as modalidades de prestação estética (assinatura, biografia, convite, descrições de obra, entradas de catálogo, certificados de autenticidade, indicações de montagem, títulos, legendas e contratos), os projetos

[174] François Dagognet, *Le Musée sans fin*. Seyssel: Éditions du Camp Vallon, 1984, p. 18.
[175] *Ibidem*, p. 46. Tradução nossa.
[176] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Les Presses du Réel, 2008.

adjacentes, os anúncios, entrevistas e declarações, a mediação e divulgação em geral, que são avaliados como subtexto expositivo.

Para Dagognet, guardar coisas fixa as pessoas aos lugares, mas colecionar é também fechar e aprisionar, como o fazem hospitais, asilos, prisões, escolas e casernas. A sociedade acumula nos museus aquilo que recusa, os seus recalcados, tudo o que a cansa: o invisível, a alma, a história. E guarda no museu não tanto para lembrar, mas para não pensar mais nisso. Esta é uma questão especulativa global que teria interesse tornar extensiva a todo o património contemporâneo.

O facto de os museus serem concebidos ao mesmo tempo como lugares para pesquisa avançada de conhecimento e como entidades destinadas à instrução de todas as camadas sociais, sublinha Julia Noordegraaf[177], obrigou-os a burilar a mediação e a integrar o panorama vasto da cultura visual. A profissionalização da educação surgiu quando o museu teve de competir com outras áreas de lazer e integrar estratos sociais menos favorecidos. Mas esse desenvolvimento da mediação, a meu ver, nem sempre equivaleu a explicitação dos «impensados» expositivos.

Por outro lado, a idealização do visitante é concomitante com a grande confiança que o museu deposita no poder expressivo das obras e no seu próprio guião. O espaço neutro do *white cube* e a ideia de museu como aula fundem-se na noção de museu como experiência (multissensorial e com vários tipos de desafios).

No CAM (designado Coleção Moderna entre 2015 e 2020 e de novo CAM a partir de 2021), as estratégias de mediação foram sofrendo alterações no sentido de acrescentar informação ao espaço expositivo (textos de parede, tabelas desenvolvidas e, recentemente, recurso a publicações, filmes e fotografias documentais), no sentido da consolidação das estratégias educativas (a partir de 2002) e no sentido da multiplicação dos modos de comunicar investigação.

[177] Julia Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, NAI Publishers Rotterdam, 2004.

No livro que publicou acerca destas questões, Emma Barker escreve a certa altura uma frase significativa, inversa àquilo que nos parece ser a relação com a suposta realidade objetiva das obras: «Isolar objetos para fins de contemplação estética encoraja o visitante a projetar neles valores e significados que não têm qualquer base real nos próprios objetos.»[178] Ora, sabemos que seria muito difícil definir aquilo a que a autora chama «base real» dos objetos, e pensamos que a projeção individual de valores e significados é não só valiosa como incontornável.

O início dos anos 2000 é referido por alguns autores como «o tempo dos públicos»[179]. A mediação centra-se no sentido e na interpretação e trabalha-se para conseguir públicos «felizes e regenerados». Mas impõe-se perguntar: Porque se tornam tão influentes as instituições da memória? Talvez porque são lugares em que colidem objetividades e subjetividades, criando relações fortemente energizadas entre museu, comunidade e memória[180]. O museu representa-nos e impele à interrogação sobre como o faz.

Apesar de bastante centrado no caso de um ecomuseu, o livro *La Fin des musées?*[181] defende a importância dos projetos museais com implicações artísticas, culturais, sociais e políticas que transcendem a separação tradicional entre museu de arte e museu de civilização. O museu público ideal, segundo a autora, gere perspetiva histórica e estética, liberto de conceções progressistas; trabalha de forma prospetiva e não de forma nostálgica; convoca coleções, arquivos e fundos documentais; é um museu dinâmico, mas também um *slow museum*; é um museu-mundo, museu-cidade, museu-*campus*, museu-fórum, museu-portal e *think tank*; ativa a história de arte, em vez de apenas a ostentar.

Para Dagognet, é preciso prever no museu efeitos disruptivos e reservar espaço para o inconsciente e diluir a distinção entre criação e memória,

[178] Emma Barker, «Introduction», *in* Emma Barker (coord.), *Contemporary Cultures of Display*, col. «Art and its Histories». New Haven, London: Yale University Press; Open University Press, 1999, p. 15. Tradução nossa.
[179] Martine Regourd (ed.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris: L'Harmattan, 2012.
[180] Ideia de Susan Crane na sua Introdução a *Museums and Memory*. California: Stanford University Press, 2000.
[181] Catherine Grenier, *La Fin des musées?* Paris: Éditions du Regard, 2013.

inventário e invenção. O museu deve ser conservatório, observatório, laboratório e diretório. Deve tentar ultrapassar a dualidade entre museu crepuscular e tumular, concebendo a memória de outra forma, abrindo ao futuro: é preciso itinerar, tematizar, cruzar, mudar de contexto, rodar, criar valias simbólicas, (des)sacralizar, favorecer redes mnésicas e heurísticas.

Plenamente identificado, na sua história mais recente, com este paradigma, o CAM entrou já na sua quarta década de existência. Num artigo sobre o edifício do CAM, Nuno Grande escreve: «Olhando hoje retrospetivamente para as três décadas de vida do Centro de Arte Moderna, torna-se mais fácil perceber a sua grande contradição programática e espacial, situada algures entre esse "hangar" que desejou "libertar" a arte dos seus suportes convencionais, e esse museu que, no seu seio, acabaria por "amarrar" essa mesma arte a uma ideia fixa de coleção.»[182] Este hangar acolheu, desde 2006, várias exposições da coleção e temporárias em *open space*, ou próximo desse modelo, alterando substancialmente essa «ideia fixa de coleção», com diferentes graus de sucesso. A enorme quantidade e variedade de fórmulas expositivas da coleção realizadas a partir de 2006 (quarenta eventos) torna delicada qualquer generalização desse tipo.

Mas o museu é muito mais (bastante mais) do que a sua arquitetura. Espera-se dele que cultive, desafie e integre. O museu deve fazer parte do conjunto vasto de instituições, lugares e iniciativas que nos protegem «frente ao inumano», para voltar à pergunta angustiada de George Steiner, em epígrafe. Nessa tarefa, o CAM e a Coleção Moderna têm uma história muito preenchida para contar e uma presença que os dignifica.

Leonor Nazaré, 2006-2023

[182] Nuno Grande, «CAM: entre o hangar e o museu». In *30 Anos. Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 28.




Aspeto da exposição «Anos 70: Atravessar Fronteiras», 2009

# BIBLIOGRAFIA

## ROTEIROS DE COLEÇÃO

*Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Guide to the Collection* (coord. Leonor Nazaré). Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 2004.

*Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Colecção* (coord. Leonor Nazaré). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

*100 Obras da Colecção do CAM* (coord. Isabel Carlos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

*Pequeno Roteiro da Colecção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão* (coord. Maria José Moniz Pereira, Maria Helena de Freitas e Rui Sanches). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

## CATÁLOGOS

*Ainsi font les rêveurs. Les Années 60 dans la Collection d'Art Britannique du Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian / As Dreamers Do. The 60's in the British Art Collection of the Modern Art Center of the Calouste Gulbenkian Foundation*. Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian, 2010.

*Almada Negreiros. Desenhos Par e Ímpar*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

*Animalia e Natureza na Coleção do CAM / Animalia and Nature in the CAM Collection*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

*Antevisão do Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

*Arshile Gorky e a Coleção*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

*As Casas na Coleção do CAM / Houses in the CAM Collection*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

*Bernardo Marques. Paisagens*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

*Blink. Gravuras da Colecção do CAM / Blink. Prints from the CAM Collection*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

*Casa Comum. Obras da Colecção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian; Bragança: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2011.

*Densidade Relativa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

*Entre Espaços. Coleção do CAM, 1968-2011 / Between Spaces. CAM's Collection, 1968-2011*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

*Equilíbrio e Indisciplina. Pintura Portuguesa dos Anos 1930-40: 47 Obras da Colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Diário de Notícias, 2006.

*Escola – Back to School. Obras da Colecção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

*Estampes de la Fondation Calouste Gulbenkian*. Arras: Le Quai de la Batterie, 2012.

*Fernando Calhau. Convocação I e II. Modo Menor e Modo Maior. Obras no Acervo do CAMJAP*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

*Fernando Lemos. Desenhos, Memórias*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

*Filme e Vídeo na Colecção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

*1/150. Gravar e Multiplicar. Gravuras da Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian / Engraving and Multiplying. Engravings from the collection of the Modern Art Center of the Calouste Gulbenkian Foundation*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2009.

*Hein Semke. Um Alemão em Lisboa / A German in Lisbon*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

*Homenagem e Esquecimento. De Almada Negreiros a Alexandre Estrela. Obras da Colecção do CAM da Fundação Calouste Gulbenkian*. Évora: Fundação Eugénio Almeida, 2009.

*O Fio Condutor. Desenhos da Coleção do CAM / Le Fil conducteur. Dessins de la Collection du CAM / The Running Thread. Drawings from the CAM Collection*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

*O Palco na Coleção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

*Olhos nos Olhos. O Retrato na Coleção do CAM / Eye to Eye. The Portrait in CAM's Collection*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

*Paisagem nas Coleções do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional de Soares dos Reis*. Évora: CHAIA; Capriasca: Pagine d'Arte, 2012.

*Portugal em Flagrante. Operação 1*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, 2016.

*Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte / Under the Sign of Amadeo. A Century of Art*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

*Tensão e Liberdade. Colecções / Tension and Freedom. Collections. CAM, La Caixa, MACBA*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

*Transfert. Obras do CAMJAP em Itinerância / Itinerant CAMJAP Works*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

## MUSEOLOGIA E TEORIAS DA ARTE

BARKER, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, col. «Art and its Histories». New Haven, London: Yale University Press; Open University Press, 1999.

CRANE, Susan (ed.), *Museums and Memory*. California: Stanford University Press, 2000.

DAGOGNET, François, *Le Musée sans fin*. Seyssel: Éditions du Camp Vallon, 1984.

*Educação pela Arte. Pensar o Futuro*. Lisboa: ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

DEWEY, John, *Art as Experience*. S.l.: Minton, Balch, 1934.

DEWEY, John; BARNES, Albert Coombs, *Art and Education*. The Barnes Foundation Press, 1929.

GRENIER, Catherine, *La Fin des musées?* Paris: Éditions du Regard, 2013.

HUYSSEN, Andreas, *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna, 2000.

MARTIN, Jean-Clet, *L'Image virtuelle. Essai sur la construction du monde*. Paris: Ed. Kimé, 1996.

NOORDEGRAAF, Julia, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, NAI Publishers Rotterdam, 2004.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Les Presses du Réel, 2008.

POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte, Collection Repères, 2005.

REGOURD, Martine (ed.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris: L'Harmattan, 2012.

SEROTA, Nicolas, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1996.

SILVA, Raquel Henriques da, «A Coleção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea». In *30 Anos. Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

STEINER, George, *Barbárie da Ignorância*. Lisboa: Fim de Século, 2004.

## PERIÓDICOS

«A NOSSA escolha», *Time Out*, 20 de julho de 2016.

«A NOSSA escolha», *Time Out*, 22 de outubro de 2014.

ALEXANDRA, Nair, «Casa arrumada», *Expresso*, suplemento *Actual,* 2001.

ALVES, Clara Ferreira, «Portugal vai ter um Centro de Arte Moderna?», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de junho de 1983.

AMARAL, Rosa, «Portugal moderno», *O Independente*, 11 de maio de 2001.

ANOS 30/40, duas décadas de pintura na Galeria Diário de Notícias», *Diário de Notícias*, 2 de junho de 2006.

AVÓ, César, «De olhos bem abertos», *Sol*, 19 de junho de 2015.

AZEVEDO, Manuela de, «Bodas de platina da arte portuguesa», *Diário de Notícias*, 28 de março de 1986.

BARATA, Ana, «Portugal em Flagrante: Operação 1», *Le Monde Diplomatique*, 1 de outubro de 2016.

BARROSO, Eduardo Paz, «Centro de Arte Moderna. Um roteiro e sua utilidade», *Jornal de Notícias*, 19 de novembro de 1985.

BRANCO, Luís de Freitas, «30 anos de CAM. Uma família muito moderna», *Jornal i*, 25 de julho de 2013.

BRANCO, Miguel, «Tensão e Liberdade: Duas palavras muito ibéricas», *Jornal i*, 19 de junho de 2015.

CAETANO, Maria João, «Uma exposição que começa ao entrar num buraco na parede», *Diário de Notícias*, 19 de junho de 2015.

CANELAS, Lucinda, «A Gulbenkian vai mostrar mais o que tem», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 2 de março de 2017. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/03/02/culturaipsilon/noticia/a-gulbenkian-vai-mostrar-mais-o-que-tem-1763852.

CANELAS, Lucinda, «Gulbenkian arruma a casa na Colecção Moderna para a "desarrumar" daqui a uns meses», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 7 de dezembro de 2017. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipsilon/noticia/gulbenkian-arruma-a-casa-na-coleccao-moderna-para-a-desarrumar-daqui-a-uns-meses-1795304.

CANELAS, Lucinda, «Gulbenkian leva arte britânica à Tate de Londres», *Público*, 21 de fevereiro de 2006.

CARITA, Alexandra, «Amadeo e a crítica atual», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013.

CARNEIRO, Eduardo Guerra, «Centro de Arte Moderna: cinco anos de divulgação», *Diário Popular*, 20 de julho de 1988.

«CASA arrumada», *Expresso*, 13 de outubro de 2007.

«CENTRO de Arte Moderna de cara lavada», *Diário de Notícias*, 20 de abril de 2001.

CHICÓ, Sílvia, «O grande final», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de julho de 1983.

COELHO, Alexandra Prado, «Ana Vieira e a arte de esconder», *Público*, 14 de janeiro de 2011.

«COLECÇÃO permanente», *Diário de Notícias*, 22 de janeiro de 2010.

CRESPO, Nuno, «Arte portuguesa», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 14 de agosto de 2013.

«CRISE mudou hábitos dos visitantes do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian», *Lusa/Sol*, 22 de julho de 2013.

CUNHA, Sílvia Souto, «"Portugal em Flagrante". Par e passo, salto triplo, na Gulbenkian», *Visão* [*online*], 10 de setembro de 2016. Disponível em: http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-09-10-Portugal-em-Flagrante-Par-e-passo-salto-triplo-na-Gulbenkian.

CUNHA, Sílvia Souto, «Sob o signo da celebração», *Visão*, 18 de julho de 2013.

«DE CARA nova», *Visão*, 26 de abril de 2001.

«DENSIDADE relativa», *Semanário*, 25 de agosto de 2006.

DIAS, Manuel Graça, «Do Centro de Arte Moderna a um Centro de Arte Moderno (três reflexões)», *Expresso*, 1 de abril de 1985.

DUARTE, Ana Maria, «Os museus e seus acervos», *Semanário*, 19 de maio de 2006.

DUARTE, Luís Ricardo, «Exposições na Gulbenkian. Símbolos e liberdade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de junho de 2015.

DUARTE, Luís Ricardo, «Museu e Centro de Arte Moderna, uma viagem no tempo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de julho de 2006.

DUARTE, Luís Ricardo, «Relatórios artísticos», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de junho de 2007.

DUARTE, Luís Ricardo, «Rodrigo Oliveira, a cor da verdade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 de julho a 6 de agosto de 2013.

«EQUILÍBRIO e disciplina», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 a 18 de julho de 2006.

FARO, Pedro, «50 Anos de Arte Portuguesa: processos de arte», *L+Arte*, 1 de junho de 2007.

FERNANDES, João, «Das dificuldades de coleccionar arte em Portugal», *L+Arte*, outubro de 2010.

FERREIRA, Ana Dias, «O CAM virou CAPTL: Centro de Arte por todo o lado», *Time Out*. Lisboa, 30 de julho de 2013.

FREIRE, Rita Silva, «Há festa na Fundação», *Sol*, 26 de julho de 2013.

FREIRE, Rita Silva, «Sob o signo de Amadeo, os 30 anos do CAM», *Sol*, 28 de julho de 2013.

«GALERIA DN mostra Colecção CAM/JAP FG», *Diário de Notícias*, 6 de junho de 2006.

GALOPIM, Nuno, «Museu Gulbenkian remodela exposição das coleções», *Expresso*, suplemento *Revista E*, 11 de março de 2017.

GONÇALVES, Rui Mário, «Centro de Arte Moderna. Remodelação completa», *Diário de Notícias*, 6 de outubro de 1985.

GONÇALVES, Rui Mário, «Para uma nova mentalidade», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de julho a 1 de agosto de 1983.

GRANDE, Nuno, «CAM: entre o hangar e o museu». In *30 Anos. Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Gulbenkian, 2014.

«GULBENKIAN inaugura duas novas exposições com obras da coleção do Fundador e contemporâneas», *Arte Capital*, 16 de outubro de 2016. Disponível em: http://artecapital.net/noticia-4848-gulbenkian-inaugura-duas-novas-exposicoes-com-obras-da-colecao-do-fundador-e-contemporaneas.

«INAUGURAM…», *Sábado*, 7 de julho de 2016.

JORGE, João Miguel Fernandes, «Centro de Arte Moderna», *O Independente*, 23 de agosto de 1991.

LAPA, Pedro, «De como o passado existe pelo presente», *Público*, 11 de dezembro de 2007.

LAPA, Pedro, «Que estratégias para a arte contemporânea?», *L+Arte*, 1 de janeiro de 2008.

LOBO, Paula, «Que faria Heimo Zobernig com a colecção do CAM?», *Diário de Notícias*, 10 de fevereiro de 2009. Disponível em: https://www.dn.pt/arquivo/2009/interior/

que-faria-heimo-zobernig-com-a-coleccao-do-cam-1172517.html.

MARMELEIRA, José, «Há uma exposição de arte política no CAM», *Público*, 19 de junho de 2015.

MARMELEIRA, José, «Histórias da arte desalinhadas», *Público*, 20 de fevereiro de 2009.

MARMELEIRA, José, «Obras, promessas e impasses de um centro de arte moderna», *Público/Ípsilon*, 26 de julho de 2013.

MARQUES, Vanda, «Museus: uma visita aos tesouros escondidos», *Jornal i*, 18 de maio de 2010.

MARTINS, Celso, «A política imanente», *Expresso*, suplemento *Atual*, 4 de julho de 2015.

MARTINS, Celso, «Arshile Gorky e a Coleção», *Expresso*, 6 de setembro de 2014.

MARTINS, Celso, «Rever o que se tem», *Expresso*, suplemento *Revista E*, 18 de março de 2017.

MARTINS, Celso, «Trinta anos de futuro», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013.

MARTINS, Celso, «Uma história exemplar», *Expresso*, suplemento *Atual*, 20 de julho de 2013.

MARTINS, Susana, «Intervir para melhorar», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de maio de 2001.

MATOS, Miguel, «As BDs tragicómicas de Areal», *Time Out*, 26 de agosto a 1 de setembro de 2009.

MELO, Alexandre, PINHARANDA, João, «Arte portuguesa do século xx. A falência de critérios», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 a 19 de agosto de 1985.

MIGUEL, Telma, «A vida entre paredes no CAM», *Sol*, 11 de fevereiro de 2011.

MIGUEL, Telma, «Filme e Vídeo na Colecção do CAM», *Sol*, 14 de maio de 2010.

MIRANDA, Bragança de, «O Fantasma da máquina», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 de novembro de 1999.

MOURA, Catarina, «Há uma nova forma de visitar a Gulbenkian», *Time Out*, 2 de março de 2017. Disponível em: https://www.timeout.pt/lisboa/pt/blog/ha-uma-nova-forma-de-visitar-a-gulbenkian-030217.

«MUSEU do CAM: Centro e Arte Moderna», *Expresso*, 17 de agosto de 1985.

«MUSEU do CAM: Centro e Arte Moderna», *Expresso*, 24 de agosto de 1985.

NAZARÉ, Leonor, «O olhar tornado escrita», *Marte*, n.º 2, Legitimação na Arte. Setembro, 2006.

NUNES, Maria Leonor, «António Dacosta (1914-1990). Uma poética da pintura», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de outubro de 2014.

OLIVEIRA, Luísa Soares, «O papel da Gulbenkian», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 2 de março de 2017.

PEDREIRINHO, José Manuel, «Um espaço que ensina a ver a arte!», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de julho de 1983.

PEDRO Casqueiro», *Expresso*, 7 de junho de 1997.

PESSOA, Ana Maria, «Museus, públicos e outras coisas», *Jornal de letras, Artes e Ideias*, 27 de agosto de 1985.

PINHARANDA, João, «CAM: remontagem», *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 28 de abril de 2001.

PINHARANDA, João, «Limpezas de primavera», *Público*, 20 de maio de 1994.

PINHARANDA, João, «Museu do CAM», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de julho a 5 de agosto de 1985.

PINHARANDA, João, «Outra vez a arte portuguesa», *Público*, 4 de junho de 1997.

PINHARANDA, João, «Uma nova imagem do presente», *Público*, 17 de março de 1991.

«PINTURA Portuguesa na Galeria DN», *Diário de Notícias*, 12 de junho, 20 de junho e 5 de julho de 2006.

POMAR, Alexandre, «Ida e volta», *Expresso*, 11 de novembro de 2006.

POMAR, Alexandre, «Kokoschka, o retrato, Tomàs Llorens», 25 de fevereiro de 2009. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/02/kokoschka-zobernig-e-tom%C3%A0s-llorens.html.

POMAR, Alexandre, «Oito museus menos um», *Expresso*, 30 de março de 1985.

PORFÍRIO, José Luís, «A contradição como riqueza», *Expresso*, 18 de março de 1989.

PORFÍRIO, José Luís, «CAM – 85: Nem história nem actualidade», *Expresso*, 31 de agosto de 1985.

PORFÍRIO, José Luís, «Centro de Arte Moderna: As intenções», *Expresso*, 3 de setembro de 1983.

PORFÍRIO, José Luís, «Dentro da caixa», *Expresso*, suplemento *Actual*, 15 de agosto de 2009.

PORFÍRIO, José Luís, «Meeting point 2», *Expresso*, suplemento *Atual*, julho de 2015.

PORFÍRIO, José Luís, «Museu: tempo e espaço», *Expresso*, suplemento *Atual*, 9 agosto 2014.

PORFÍRIO, José Luís, «O centro e o museu», *Expresso*, suplemento *Actual*, 5 de maio de 2001.

PORFÍRIO, José Luís, «Uma instalação preguiçosa», *Expresso*, suplemento *Actual*, 28 de fevereiro de 2009.

«PORTUGAL em Flagrante: Operação 2», *Agenda Cultural de Lisboa*, 1 de dezembro de 2016.

«PORTUGAL em Flagrante», *Anselmo 1910*, 1 de dezembro de 2016.

RATO, Vanessa, «100 anos de arte portuguesa nos 30 anos do CAM da Gulbenkian», *Público*, 25 de julho de 2013.

RATO, Vanessa, «Mais espaço. Mais obras. O mesmo Centro de Arte Moderna», *Público*, abril de 2001.

RF, «Arte Moderna na Gulbenkian», *O Independente*, 20 de abril de 2001.

RIBEIRO, José Sommer, «CAM – 85: História e antiguidade», *Expresso*, 21 de setembro de 1985.

RODRIGUES, António, «Como se há 30 anos atrás...», *Expresso*, 31 agosto 1985.

RODRIGUES, António, «Museu do CAM – Centro de Arte Moderna», *Expresso*, 10 agosto 1985.

«S/ Título», *Magazine Artes*, 1 de setembro de 2006.

SALEMA, Isabel, «Arte mais do que portuguesa», *Público*, 15 de junho de 2007.

SANCHES, Rui, «Da importância da memória», *Público*, 29 de novembro de 2007.

SANTOS, Lina, «Celebrações de 30 anos a evoluir na continuidade», *Diário de Notícias*, 23 de julho de 2013.

SANTOS, Lina, «Finalmente, o Museu Gulbenkian como a diretora o pensou», *Diário de Notícias*, 3 de março de 2017.

SANTOS, Lina, «Teremos um museu de arte moderna em permanência», *Diário de Notícias*, 8 de dezembro de 2017.

SARAIVA, José Cabrita, «Sempre em mudança», *Sol*, 9 de dezembro de 2017.

SARDO, Delfim, «O que faz falta para uma política para a arte contemporânea?», *L+Arte*, outubro de 2007.

SILVA, Raquel Henriques da, «Museus de arte contemporânea: factos e questionamentos», *L+Arte*, fevereiro de 2007.

SILVA, Raquel Henriques da, «Museus de arte contemporânea: novos questionamentos», *L+Arte*, 1 de julho de 2007.

SILVA, Raquel Henriques da, «Políticas para a arte contemporânea: lamentos e balanços», *L+Arte*, 1 de dezembro de 2007.

SILVA, Raquel Henriques da, em entrevista a Sandra Vieira Jürgens, *Arte Capital*, 11 de fevereiro de 2015, pp. 1-7. Disponível em: www.artecapital.net/entrevista-31-raquel-henriques-da-silva.

TOMÁS, Ana, «António Dacosta. Centenário para ver e clicar», *Jornal i*, 17 de outubro de 2014.

«VER», Negócios, de 15 de julho de 2016.

VIDAL, Carlos, «Tensão e Liberdade: Intervenção na história», *Sábado*, 30 de julho de 2015.

VIEIRA, Alice, «Viagem pelo mundo desconhecido do Centro de Arte Moderna», *Diário de Notícias*, 20 de abril de 1986.

«VISITANTES dos museus da Gulbenkian em Lisboa aumentaram 20% em 2014», *RTP Notícias* [*online*], 13 de janeiro de 2015. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/visitantes-dos-museus-da-gulbenkian-em-lisboa-aumentaram-20-em-2014_n796632.

XAVIER, Jorge Barreto, «Pensar o futuro», *L+Arte*, setembro 2010.

## CONFERÊNCIAS FORA DE PORTAS

NAZARÉ, Leonor, «CAM, Gulbenkian, Lisbonne» / «Le Fil Conducteur. Dessin de la Collection CAM, Gulbenkian». Paris: IESA – Institut d'Études Supérieures des Arts, 25 de abril de 2010.

NAZARÉ, Leonor, «Panóptico». Leiria: Museu da Imagem em Movimento, 15 de outubro de 2011. Conferência sobre aquisições recentes de obras em suporte vídeo para a Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian.

NAZARÉ, Leonor, «Apresentação do CAM e da sua coleção». Lisboa: Biblioteca do Campus da Caparica (Universidade Nova de Lisboa), 24 de outubro de 2012.

NAZARÉ, Leonor, «*Densidade Relativa* e *Res Publica*, duas curadorias no CAM». Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 8 de março de 2013. Intervenção nas sessões do segundo semestre (1.º ano) do Doutoramento em Arte Contemporânea.

NAZARÉ, Leonor, «El pequeño mundo de las imágenes». Comunicação sobre fotografia na coleção do CAM no colóquio Foro Sur. Cáceres, 24 a 26 de outubro de 2014.

ROSAS, Patrícia, «Memory and Archive. Videos from CAM's Collection». Conferência no âmbito do Intercâmbio Cultural entre China, Macau e Portugal, no Influxus 2014 – Creative Dialogues, no Handover Gifts Museum de Macau, 23 de agosto de 2014.