

Sentido em deriva

Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos





Pedro Diniz Reis, AA-ZZ, 2011

Na capa: Susanne Thémilitz, *Oh la la... oh la balançoire/Microcosmos tentacular*, 2004 (pormenor da instalação)

Sentido em Deriva

Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

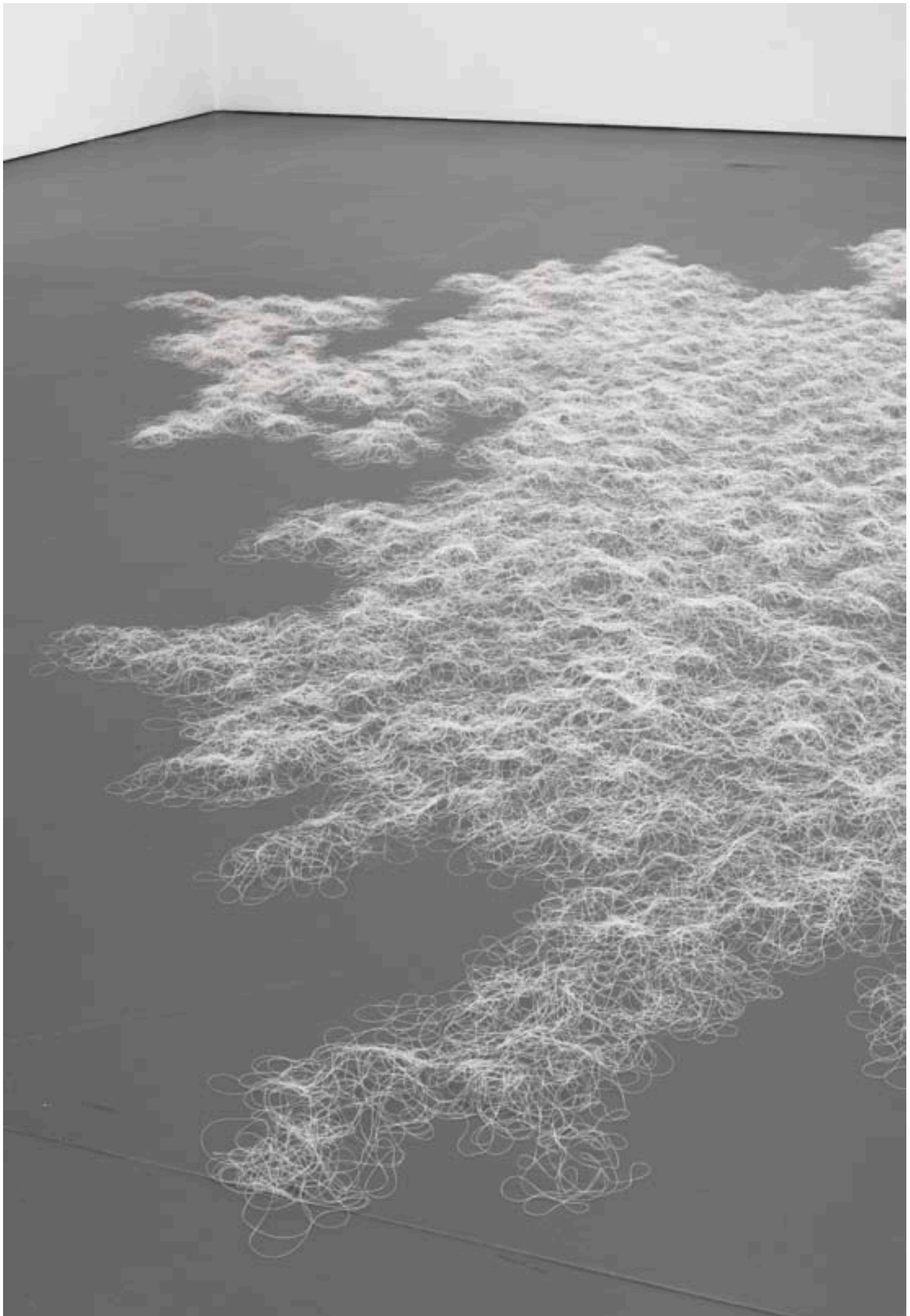
A exposição é a organização da experiência. Na sua dimensão estrutural, a exposição é o resultado de um conjunto de decisões que confluem no estabelecimento de uma teia de relações materiais, espaciais e intelectuais que sustentam a experiência do espectador e sobre as quais esta se articula. Nos melhores casos, a exposição é algo mais do que a soma dos objetos que nela participam – é um fluxo que otimiza a condição polissémica das obras de arte, que as põe em diálogo, em tensão ou em confronto, facilitando dinâmicas que elevam a experiência a patamares à partida insuspeitos. Nos piores casos, ela é o lugar da instrumentalização do trabalho dos artistas a favor de uma noção preconcebida, frequentemente alheia à natureza das obras e ancorada em estratégias discursivas que se bastam e se esgotam em si mesmas. Neste sentido, a construção de uma exposição assemelha-se a um cuidadoso jogo de distâncias e limites – sejam eles físicos, operativos ou conceptuais – cujo objetivo passa por defender a singularidade das obras, potenciar a sua convivência num determinado espaço, e oferecer ao espectador um campo franco para a sua subjetividade.

Esta exposição é sobre a organização da experiência. É esse o seu tema. Mais concretamente, esta exposição é um exercício sobre a possibilidade de desvendar na singularidade das obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos a rede secreta da sua mais frutífera convivência. Todavia, a concretização deste exercício aparentemente simples implica, primeiramente, reconhecer o dilema com que se depara a maioria das instituições artísticas a operar no espaço ocidental, e que diz respeito ao modo como elas se posicionam perante o desafio inerente à conceção de qualquer exposição coletiva e, particularmente, à conceção de exposições coletivas que incidem sobre as suas respetivas coleções. A enunciação do dilema é simples, e Nicholas Serota, atual diretor da Tate Modern, sintetizou-o no título de uma importante comunicação datada de 1996: experiência ou interpretação?¹ Ainda que o enunciado seja simples, o mesmo

não se pode dizer da sua resolução. Porque o que está em causa neste dilema não é meramente uma escolha de ordem prática ou formal; o que está em causa é todo um programa ideológico que não apenas determina o modo como acedemos aos fenómenos culturais e os experienciamos, mas que igualmente prescreve a norma da sua posterior transformação e multiplicação.

A consciência pública acerca do poder que a exposição detém na experiência e na atribuição de sentido da obra de arte é um fenómeno bastante recente, fruto não só da atenção que as práticas curatoriais têm vindo a captar nas últimas décadas – quando mais não seja por via dos múltiplos certames artísticos que têm estes agentes como porta-vozes –, mas também de uma crescente reflexão crítica em torno deste assunto em diferentes meios de comunicação. Por seu lado, a consciência institucional do referido poder e o seu uso em prol da aplicação de diretivas culturais nem sempre solidárias com os programas artísticos sobre os quais se debruçam são factos seculares. Um célebre e incontornável exemplo pode ser encontrado logo aquando da fundação dos primeiros museus públicos e, nomeadamente, no quadro das decisões tomadas por Dominique Vivant Denon no âmbito do seu mandato como primeiro diretor do Louvre. Instruído diretamente pelo poder político no sentido de neutralizar quer o potencial efeito contrarrevolucionário, quer a função hierática de muitas das obras que compunham o espólio daquele museu, Vivant Denon instituiu, porventura inadvertidamente, toda uma tradição expositiva já ancorada na ideia de “*l’art pour l’art*” e orientada essencialmente por critérios de ordem cronológica e disciplinar. O método por ele aplicado era de natureza quantitativa, e o seu resultado traduzia-se frequentemente em salas onde pinturas ocupavam todo o espaço de parede disponível e esculturas se acotovelavam em cima de plintos. No reino da acumulação, a hipótese de promover leituras seletivas de grupos de obras era totalmente inoperante; ao espectador restava deixar-se submergir nos inúmeros estímulos que lhe eram oferecidos e que, no seu conjunto, pareciam querer representar a potência do universo artístico no seu todo, muito mais do que a subtilidade das suas vozes singulares.

¹ Nicholas Serota, *Experience or Interpretation – The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres; Nova Iorque: Thames and Hudson, 1996.



Armanda Duarte, *Action Line*, 1999 (vista parcial)

As práticas instituídas por Denon e seus correligionários vigoraram por toda a Europa durante cerca de um século. Sem espanto, seria pela mão dos artistas que o paradigma começaria a ser abalado. De meados do século XIX em diante, os circuitos artísticos conheceram um conjunto de experiências que reivindicavam toda uma nova ordem expositiva concebida para privilegiar uma atenção concentrada por parte do espectador. É o caso das exposições que Gustave Courbet e Édouard Manet realizaram à margem da Exposição Universal de 1867. Dedicadas à apresentação de secções generosas dos seus respetivos trabalhos², as exposições não deixavam, contudo, de recorrer a estratégias de apresentação capazes de individualizar determinadas obras, bem como de estabelecer relações entre períodos e temáticas distintas dentro dos seus percursos por intermédio de cuidadosas justaposições, organizadas em sequências lineares. De forma muito evidente, as táticas dos artistas eram já vocacionadas para a criação de um espaço íntimo e alheado das velocidades quotidianas, no qual todos os pormenores convergiam na formação de uma atmosfera de culto, vocacionada para a glorificação da obra de arte e para a celebração litúrgica do ato expositivo³.

O fator que garantia este tipo de impacto e de experiência era o modo como os seus autores instituíam associações, rupturas e destaques por via de uma escrupulosa manipulação do intervalo entre peças. Subitamente, era por demais perceptível o lugar determinante que o intervalo – esse espaço negativo – ocupava no agenciamento da experiência. Porventura mais do que nas obras em si mesmas, era ali, naquele lugar vago, que se urdia a carga discursiva da exposição e que se abria o campo de subjetividade do espectador. Numa época que assistia à implementação do historicismo e dos métodos científicos como veículos paradigmáticos para a produção de conhecimento, a noção de exposição como instrumento capaz de reunir, classificar, ordenar e comunicar um conjunto alargado de objetos díspares tinha garantida uma ampla disseminação. Com efeito, desde a viragem para o século XX, e até aos nossos dias, as práticas expositivas prosseguiram recorrendo a sistemas taxinómicos e hermenêuticos para estabelecer os parâmetros sobre os quais se organiza a experiência⁴.

- 2 A escala que as práticas expositivas da época adotavam não deixa de ser surpreendente. Nos pavilhões por eles mandados construir para o efeito, Manet terá apresentado cinquenta obras e Courbet cento e quarenta.
- 3 Vale a pena frisar que os modelos que até agora descrevemos têm antecedentes diretos, por um lado, nos gabinetes de curiosidades e na sua pulsão enciclopedista e, por outro, nos antiquários e na sua vocação comercial.
- 4 Em traços muito gerais, a taxinomia consiste no agrupamento de objetos em grupos como o tipo, a classe, a ordem, a família ou a espécie, fazendo uso de uma análise das semelhanças ou diferenças encontradas entre os elementos de uma determinada amostra. Por seu lado, a hermenêutica é, na sua origem, a técnica que se ocupa da interpretação de textos.

Para além de tenderem a descartar diferenças a favor de semelhanças, esses parâmetros são governados por noções preestabelecidas – sejam elas de ordem autoral, grupal, epocal, histórica, disciplinar, temática, etc. –, e o seu funcionamento passa por conjugar e organizar as diferentes partes de modo que estas demonstrem, explorem e, em última instância, validem a pertinência do todo.

A perspetiva historicista que dominou grande parte das opções institucionais ao longo do último século estreitou a ligação entre a sala de exposições e a sala de aula. Apoiada no espírito educativo com que o museu moderno fora fundado, esta estratégia implicava a imposição de uma narrativa analítica por sobre toda a experiência, e mesmo as inúmeras reformulações e ataques ao modelo interpretativo que as décadas seguintes viram surgir não lograram inscrever alternativas viáveis nas práticas museológicas⁵. Segundo Nicholas Serota, só em finais da década de 1980 viria a despontar um outro paradigma capaz de se afirmar, ainda que timidamente, no tecido institucional. Impulsionada pelo crescente cansaço relativamente à tendência dos museus para atuarem como vórtices culturais, e reagindo à toada enciclopédica de muitas das suas grandes exposições⁶, esta mudança de paradigma trazia consigo uma nova convenção expositiva que “privilegiava grandemente o trabalho individual dos artistas, que favorecia a apresentação por contraponto à análise, e que minava a tradicional prioridade concedida ao curador como o agente que chama a si as decisões no que respeita à seleção e exposição de obras no museu”⁷. Um pouco por todo o eixo ocidental⁸, museus com as mais variadas ambições e programas começaram a contemplar nas suas exposições coletivas – fossem elas permanentes ou temporárias – salas dedicadas à obra de um único artista, isolando o seu trabalho, evitando contaminações autorais diretas e aplicando todos os meios à sua disposição na criação de uma atmosfera vocacionada para a intensificação da experiência.

O panorama expositivo que hoje encontramos nas nossas instituições é, em grande medida, herdeiro desta dualidade e do dilema que ela anuncia. Vinte

- 5 De entre os inúmeros exemplos possíveis, destaque para o enfoque contextual que Wilhelm von Bode imprimiu no Kaiser Friedrich Museum (hoje Bode Museum), a departamentalização do museu e a tónica na originalidade levadas a cabo por Alfred Barr no Museum of Modern Art de Nova Iorque, as “salas atmosféricas” de Alexander Dörner no Landesmuseum de Hanôver, os “ambientes totais” de Frederick Kiesler na galeria Art of the Century de Nova Iorque, ou as experiências surrealistas desenvolvidas entre 1938 e 1947.
- 6 Um exemplo evidente, mencionado por Serota, encontra-se nas premissas ideológicas e na programação estabelecidas por Pontus Hultén para os primeiros anos de atividade do Centro Pompidou.
- 7 Serota, *idem*, p. 15.
- 8 Dos exemplos avançados por Serota constam, entre outros, a Kunsthau Zurich, a Kunsthalle Basel, o Guggenheim ou o San Francisco Museum of Modern Art, todos eles com salas monográficas.

anos de vigência comum bastaram para identificar as virtudes de cada modelo e, sobretudo, para perceber que eles não são nem perfeitos, nem mutuamente excludentes⁹. Se o regime interpretativo nunca rejeitou a experiência (embora a condicionasse manifesta e intencionalmente), o regime experiencial também parece não conseguir anular totalmente o impulso para a interpretação, por mais residual que ela seja. E não consegue porque a exposição vem sempre carregada de um gesto indutor, de uma intencional condução do encontro do espectador com um conjunto de objetos artísticos, respeitando um dado programa e uma dada ideologia. Mesmo quando esse programa e essa ideologia tendem, conscientemente, para uma obliteração de si mesmos¹⁰. Não obstante, estar ciente de que é impossível obviar critérios não significa que estes tenham de se conformar a categorias históricas, tipológicas ou discursivas; do mesmo modo, entender que a pura experiência é algo de absolutamente inalcançável no quadro cultural não significa que ela não ocupe o lugar central nas preocupações curatoriais. De certa forma, não parece haver razão alguma para que não seja na experiência das obras que se encontram os critérios da sua própria articulação. Nesse sentido, também não há razão para continuar a encarar o trabalho curatorial como a imposição de uma narrativa inteligível sobre as obras que compõem uma dada exposição, e não como um conjunto de ações cujo objetivo primordial é criar as condições necessárias para que a exposição, tanto quanto possível, se *escreva* a si mesma. Além de uma dose generosa de boa-fé e algum romantismo, este posicionamento implica, antes de mais, rejeitar a tendência para encarar a exposição como um corpo uno, blindado numa lógica e ancorado num único sentido, para finalmente a acolher como a estrutura aberta que necessariamente é, plena de alianças tácitas, soluções contingentes e, por vezes mesmo, contradições aparentes.

Os diversos núcleos que compõem o espólio artístico da Caixa Geral de Depósitos¹¹ acolhem hoje cerca de duas mil obras de artistas portugueses, bem como de artistas brasileiros e africanos de expressão portuguesa. Atravessando uma multiplicidade de disciplinas artísticas e cobrindo um período que se inicia ainda no século XIX para chegar aos nossos dias, este corpo de obras mantém-se como uma das mais conse-

quentes iniciativas públicas no que à criação de um património artístico coletivo diz respeito.

Embora a vontade de reunir o espólio desta instituição sob os auspícios de uma coleção tenha chegado logo em 1983¹², a sistematização das aquisições e a adoção de critérios de exigência capazes de revestir a coleção de uma qualidade artística e de uma ambição museológica verdadeiramente representativas deu-se apenas a partir de 1993, ano em que Fernando Calhau (1948-2002) assumiu o cargo de consultor¹³. Os parâmetros por si definidos para a coleção determinavam duas condições basilares, a saber: a coleção seria composta exclusivamente por obras de artistas portugueses, e o seu enquadramento temporal teria como ponto de partida a década de 1960. Pautadas por uma vontade de mapear simultaneamente os primórdios da contemporaneidade artística no nosso país e os seus mais recentes desenvolvimentos, as escolhas de Fernando Calhau lograram reforçar núcleos de artistas como Lourdes Castro, Alberto Carneiro ou Álvaro Lapa, ao mesmo tempo que inauguraram a presença de outros, bem mais jovens, como Pedro Sousa Vieira, Gilberto Reis ou Francisco Rocha. O resultado da aplicação destes critérios concretizou-se em duas exposições distintas que tiveram lugar nos espaços da recém-fundada Culturgest, em 1993 e 1995. Por ocasião da primeira destas exposições, intitulada *Arte Moderna em Portugal: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, editou-se um catálogo onde, além de destacar um conjunto de novas aquisições, Fernando Calhau listou, em forma de índice, um conjunto de 194 obras de 112 artistas que, julgamos, não poderá deixar de corresponder à parte do espólio artístico que aquele consultor considerou como sendo o corpo da Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos.

A partir de 1995, e na sequência da nomeação de Fernando Calhau como diretor do Instituto de Arte Contemporânea, a Coleção suspendeu todas as

9 Vejam-se as conclusões de Serota no final do texto já mencionado e, inclusive, a aplicação dessas conclusões na reorganização da exposição permanente da coleção da Tate Modern aquando da sua abertura no edifício da Bankside Power Station.

10 Sobre estas noções, ver Bruce W. Ferguson, "Exhibition Rhetorics – Material speech and utter sense", in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (eds.), Londres: Routledge, 1996, pp. 175-190; e Karen Kuoni (ed.), *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nova Iorque: Independent Curators International, 2000.

11 Além do núcleo central que o constitui e que foi sendo alimentado regularmente ao longo das últimas décadas, o espólio artístico da Caixa Geral de Depósitos incorporou pontualmente conjuntos de obras provenientes quer de projetos expositivos levados a cabo pela Culturgest, quer de operações financeiras ou reestruturações internas. É o caso da coleção de fotografia reunida por Jorge Calado por ocasião da exposição *Regards Étrangers* (Europália 91) – e que compreende um conjunto de 148 imagens de artistas tão diversos e proeminentes como Dick Arentz, Cecil Beaton, Henri Cartier-Bresson ou Brett Weston –, do espólio artístico do antigo Banco Nacional Ultramarino, ou da recém-incorporada coleção de primeiras provas das 644 gravuras editadas pela Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses entre 1956 e 2004.

12 Cf. Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro, *Arte Contemporânea: Coleção Caixa Geral de Depósitos – novas aquisições*, Lisboa: Culturgest, 2002, p. 9.

13 Em 1992, uma equipa constituída por Fernando Calhau e Margarida Veiga foi convidada a desenvolver um estudo sobre o espólio reunido até à data. Aos resultados do estudo – que contemplou uma relação comparativa entre as coleções institucionais então existentes em Portugal – juntou-se um conjunto de diretivas e de orientações sobre as quais se viria a erigir o programa de aquisições.



Susanne Themlitz, *Oh la la... oh la balançoire/Microcosmos tentacular*, 2004 (pormenor da instalação)



Pedro Sousa Vieira, *Sem título*, 1992 (vista parcial da série); Susanne Themlitz, *Oh la la... oh la balançoire/Microcosmos tentacular*, 2004 (pormenor da instalação)





António Ole, *Township Wall (XI)*, 2004





Bruno Pacheco, *Happy Hour #2*, 2005
Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979; Bruno Pacheco, *Self-portrait with Blue Balloon*, 2002

aquisições. Apenas no ano 2000, com entrada de nova administração na Caixa Geral de Depósitos, e por proposta de António Pinto Ribeiro e Fátima Ramos – respetivamente, à época, programador e administradora da Culturgest –, a Coleção é retomada, não sem alterações substanciais nos seus critérios operativos. A nova conceção determinava não só que a Coleção passaria a integrar todas as obras do património artístico da CGD, como ampliaria o seu campo de ação, deixando de estar limitada à aquisição de obras de artistas nacionais, para passar a incluir produção de artistas brasileiros e dos PALOP¹⁴.

O enfoque claro no espaço cultural da lusofonia trouxe a esta Coleção não só uma singular ambição internacional, mas também uma aproximação aos fenómenos associados à era pós-colonial, com as diásporas, com a globalização e com a noção de alteridade como eixo central na construção de identidades culturais progressivamente contingentes e cosmopolitas.

As aquisições efetuadas em 2005 resultaram de propostas do atual programador e curador para as artes visuais, Miguel Wandschneider. Nas palavras do próprio, o rumo por si definido para esta nova fase de aquisições traduziu-se na “substituição de um critério extensivo que predominou nos últimos anos, levando a trazer para a coleção um número muito significativo de artistas [...], por um critério intensivo segundo o qual as aquisições se concentram num número substancialmente mais reduzido de artistas e privilegiam a constituição de núcleos de obras não só quantitativamente extensos, mas também qualitativamente representativos da melhor produção desses artistas”¹⁵. Numa lógica que acompanha a atividade expositiva da Culturgest, mas que a ela não se restringe, a mais recente política de aquisições procura construir um legado que leve às últimas consequências a ideia de coleção como estrutura que está apta a oferecer ao público não apenas uma imagem justa da paisagem cultural que representa, mas sobretudo um mapa alargado dos desenvolvimentos e das transformações internas do trabalho dos artistas nela incluídos.

Como vimos, a construção do património artístico da Caixa Geral de Depósitos conheceu, ao longo destas três décadas, diferentes orientações e, em última instância, diferentes objetivos no que à natureza e função cultural da sua Coleção diz respeito.

Tendo em conta as referidas flutuações, e acreditando que o capital simbólico e o impacto social de uma coleção são tão mais efetivos quanto mais criteriosas e justificadas são as suas escolhas, o processo de seleção de obras para a exposição que agora se apresenta considerou apenas as peças inventariadas por Fernando Calhau no já mencionado catálogo *Arte Moderna em Portugal: Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, bem como todas aquelas que, dessa época em diante, foram adquiridas por proposta direta dos responsáveis artísticos da Culturgest.

Além de estar naturalmente circunscrita às obras que constituem esta coleção, a exposição que agora se apresenta depende intimamente dos espaços que a acolhem. Os cinco núcleos em que se subdivide correspondem a outros tantos circuitos que se encontravam já delineados pela arquitetura das galerias da Culturgest, em Lisboa e no Porto, e cujas áreas, configuração, volumetrias ou revestimentos determinaram imediatamente campos latos de articulação e convivência. Assim como o espaço sugere a obra e a sua experiência sugere uma vizinhança, cada núcleo desenvolve-se como uma corrente derivativa: um fluxo não hierarquizado de obras que estabelecem um percurso central do qual se desprendem nexos mais ou menos coesos, nem sempre expectáveis, e que funcionam como envios singulares, desdobrando o conjunto e sublinhando a sua flexibilidade¹⁶. Sem centro, sem um princípio e um fim lógicos, cada um destes núcleos é um território cuja identidade é evidente, mas cujos limites são difusos. Como veremos mais adiante, apesar de evidentes, as identidades dos núcleos não são governadas por critérios de ordem histórica, geracional, disciplinar, discursiva ou ideológica. Porém, a evidência das suas identidades e dos seus critérios é precisamente o fator que permite que o espectador se liberte da função hermenêutica que este tipo de exposições normalmente lhe atribui, para se concentrar na experiência sensível das obras, nas suas diferenças mais do que nas suas semelhanças, nos desvios, nos contrastes e nas ruturas mais do que nas continuidades ou nas variações. No fundo, falamos de trocar leituras funcionais por envoltórios orgânicos, de transpor a superfície para mergulhar na estrutura, de substituir definitivamente a procura obstinada do significado cabal pela experiência livre do sentido em deriva¹⁷.

¹⁴ Cf. Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro, *Arte Contemporânea: Coleção Caixa Geral de Depósitos – novas aquisições*, Lisboa: Culturgest, 2002, p. 9: “Na sequência da tomada de posse de uma nova Administração da CGD em 2000 e também como consequência das alterações havidas no interior do grupo financeiro de que o Banco faz parte, por proposta da Culturgest foi decidido: retomar a compra de obras para a Coleção; internacionalizá-la, incluindo obras de artistas brasileiros e africanos de expressão portuguesa; inventariar e integrar nela as obras de arte que fazem parte do património do Grupo CGD; e, por um período experimental, responsabilizar a Culturgest pelas novas propostas de aquisição.”

¹⁵ Miguel Wandschneider, *Caminos: Arte Contemporáneo Português – Colección Caixa Geral de Depósitos – Adquisiciones 2005/2006*, Lisboa: Culturgest, 2006, p. 82.

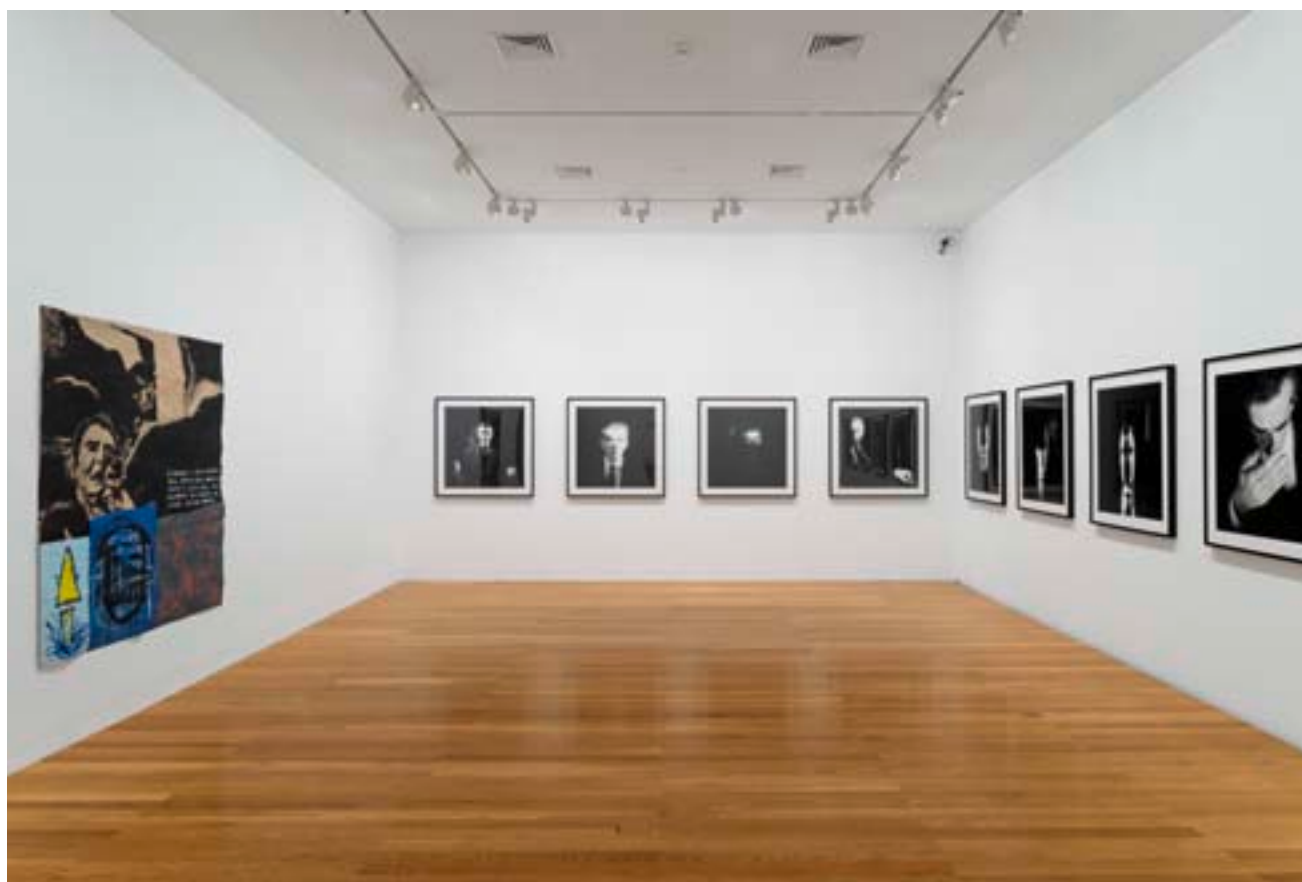
¹⁶ Poder-se-ia contemplar aqui uma aproximação entre esta descrição e, por exemplo, a noção de estrutura rizomática avançada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Contudo, a organização que aqui procurámos instituir tem uma relação mais próxima com as explorações levadas a cabo no âmbito da Teoria dos Grafos.

¹⁷ Entendemos o termo *deriva* no sentido que adquire no quadro das práticas situacionistas, nomeadamente quando este se refere a uma deambulação em ambiente urbano, determinada pelo encontro com detalhes subtis da arquitetura e geografia circundantes, e cujo objetivo último é a construção de uma experiência absolutamente surpreendente e autêntica.



Gaëtan, *A última morada*, 1994 (vista parcial da série); Ana Jotta, *Heráldica*, n.d.





Julião Sarmento, *Moderato Cantabile*, 1985; Jorge Molder, *Inox*, 1995 (vista parcial da série)

Ocupando um conjunto de oito salas distribuídas em grupos de quatro e mediadas por um longo corredor, o primeiro núcleo desta exposição reúne obras que impõem ao espectador um regime de experiência baseado nas noções de passagem e de transição. Rejeitando a tradicional postura contemplativa, a maioria destas obras pede ao espectador que participe ativamente na construção da experiência da obra, seja porque esta depende do modo com o seu corpo a percorre ou nela se deixa imergir, seja porque as suas dimensões, estrutura ou detalhes impõem o recurso a uma atenção dispersa, intencionada e de cariz cumulativo. Em certa medida, estas peças reclamam por aquilo que Brian O'Doherty intitulou, sagazmente, de *olhar vernacular*: uma postura perceptiva capaz de lidar com uma quantidade muito significativa de informação discordante, fragmentada, não hierarquizada e frequentemente ambígua. O *olhar vernacular* é aquele que se exercita quando encaramos a torrente de objetos, estímulos e informação que o quotidiano disponibiliza. Nele, a estranheza e a familiaridade são categorias intermutáveis, e as relações que perceciona são provisórias e circunstanciais. Como afirma o autor, o *olhar vernacular* “pode tolerar tudo, à exceção do significado (a tentativa de perceber ao invés de reconhecer) e da

privação sensorial (anulações e ausências)”¹⁸. Não espanta, portanto, que a maioria das obras aqui agrupadas seja de natureza instalativa. É nelas que a experiência fenomenológica mais facilmente se enuncia e que o corpo se assume, na sua plenitude, como órgão perceptivo complexo e multidimensional.

A experiência da passagem implica necessariamente uma particular vivência do tempo. Também por isso, muitas destas obras impõem um ritmo próprio e pedem uma atenção demorada. A serialidade e a narratividade marcam uma presença clara neste território, chamando a atenção para o modo como a repetição e o encadeamento associativo estabelecem regimes de experiência radicalmente distintos, vocacionados ora para a produção de diferença, ora para a exploração de múltiplas aceções de continuidade. A ideia de contraste é, aliás, uma constante neste núcleo, que, tirando partido da planta simétrica em que se encontra instalado e uma vez que se optou por expor apenas uma obra por sala, oferece ao visitante uma sucessão de momentos plenos de ruturas formais e de cisões programáticas,

¹⁸ Brian O'Doherty, “Rauschenberg e o olhar vernacular”, in *Robert Rauschenberg – Crítica e obra de 1949 a 1974*, Bruno Marchand (ed.), Lisboa; Porto: Público; Serralves, p. 69.

instituindo uma dinâmica assente em diferentes níveis de intensidade, estímulo e circulação.

O segundo núcleo desta exposição ocupa um circuito de três salas, espalhando-se pela ala direita da Culturgest. Composta por um conjunto significativo de obras dominadas pela presença de imagens dos corpos dos artistas, esta ala organiza-se menos pela ideia de autorretratação do que pela influência de um dispositivo: o espelho. Entendido como ferramenta de trabalho, como engenho da produção de reflexos, como instrumento da duplicação ou como veículo dileto da projeção simbólica do “eu”, o espelho domina as obras aqui apresentadas sem nunca se enunciar claramente. A sua influência pressente-se, contudo, não só no recurso (ora assumido, ora velado) à fotografia ou ao vídeo, mas também nas múltiplas simetrias e oposições diretas que a sucessão de obras vai desvelando, e mesmo na qualidade simulacral de algumas destas imagens.

De facto, há uma inquietação, um certo estranhamento, a percorrer esta ala. Por um lado, os diversos apontamentos de cariz “humorístico” que aqui têm lugar rapidamente são tingidos de uma profunda ambiguidade, não se identificando exatamente qual a intenção original dos artistas por eles responsáveis, qual o objeto sobre o qual se debruçam, e que posição ocupamos, enquanto espectadores, nesta peculiar mecânica da ironia. Por outro lado, mesmo quando os encontramos congelados num fotograma ou imobilizados numa pose, os múltiplos sujeitos que habitam estas peças parecem enredados em processos de metamorfose e transição, como se falassem de um Outro que não aquele que lhe empresta a figura. Seja porque abordam identidades culturais, sociais ou sexuais que extravasam e se projetam para fora do estrito campo da reflexão pessoal, porque aludem à máscara como instrumento preferencial para a simulação da identidade, porque sugerem regimes narrativos que transformam sujeitos em personagens, ou porque nos deixam frente a frente com a nossa subjetividade, as obras deste núcleo falam de fuga mais do que de fixação. Na sua infinita disponibilidade, o espelho é uma máquina de revelar estados e, também por isso, o lugar por excelência da volubilidade. A planura imaculada da sua superfície devolve sempre a imagem dupla de uma memória e de um devir, insistindo em recordar-nos que a identidade é uma questão performativa que implica pelo menos dois, nem sempre do mesmo lado, nem sempre em partes iguais.

Na grande sala longilínea que ocupa, ao fundo, toda a largura das rampas da Culturgest, encontra-se uma zona dominada pelo signo da noite, uma noite pessoana¹⁹, soleníssima e cheia, recoberta de sombra. Organizadas segundo o eixo central do espaço, as peças aqui apresentadas impõem uma circulação que sugere a existência de desdobramentos entre obras contíguas mais do que propriamente dinâmicas

espaciais. A atmosfera soturna da sala não é meramente o resultado de uma dramatização arbitrária das condições de apresentação, mas antes o reflexo das necessidades percetivas das obras em si. Se é um facto que a ambiguidade e o cariz enigmático que elas manifestam precediam o encontro que agora levam a cabo, não é menos verdade que o fruto das suas contaminações mútuas vem adensar um imaginário noturno, litúrgico e mágico, cujos poder sugestivo e carácter alegórico são determinantes na orgânica do conjunto.

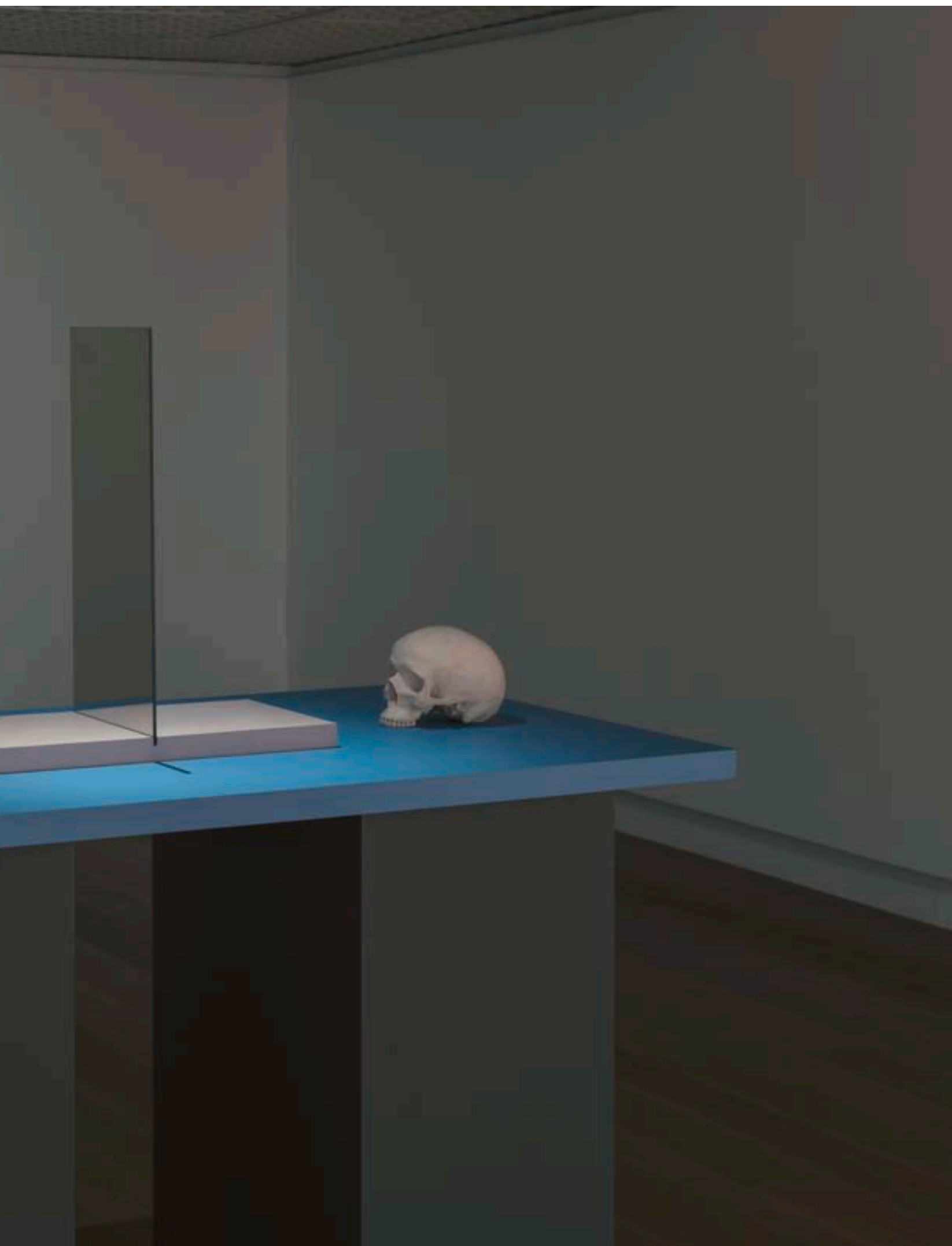
Mais subtis, porém, serão as reflexões que estas obras avançam acerca de outros dois assuntos bem distintos. Por um lado, está aqui em questão a relação da escultura com a tradição simbólica do monumento, e deste com a condição perecível do corpo e com a inevitabilidade da morte. No confronto entre as noções de peso e leveza, geometria e entropia, presença e ausência, elevação e abjeção, encontram-se os parâmetros que delimitam um antiquíssimo diálogo entre uma parte significativa da cultura material e o impulso para a transcendência. Por outro lado, esta sala é atravessada também por um conjunto de alusões à noção de ecrã e à sua relação com as ideias de evanescência e de projeção. Funcionando ora como filtro ora como superfície, o ecrã é simultaneamente o lugar onde a imagem encontra a sua mais fina espessura e onde as sombras ganham cor, modelação e recorte.

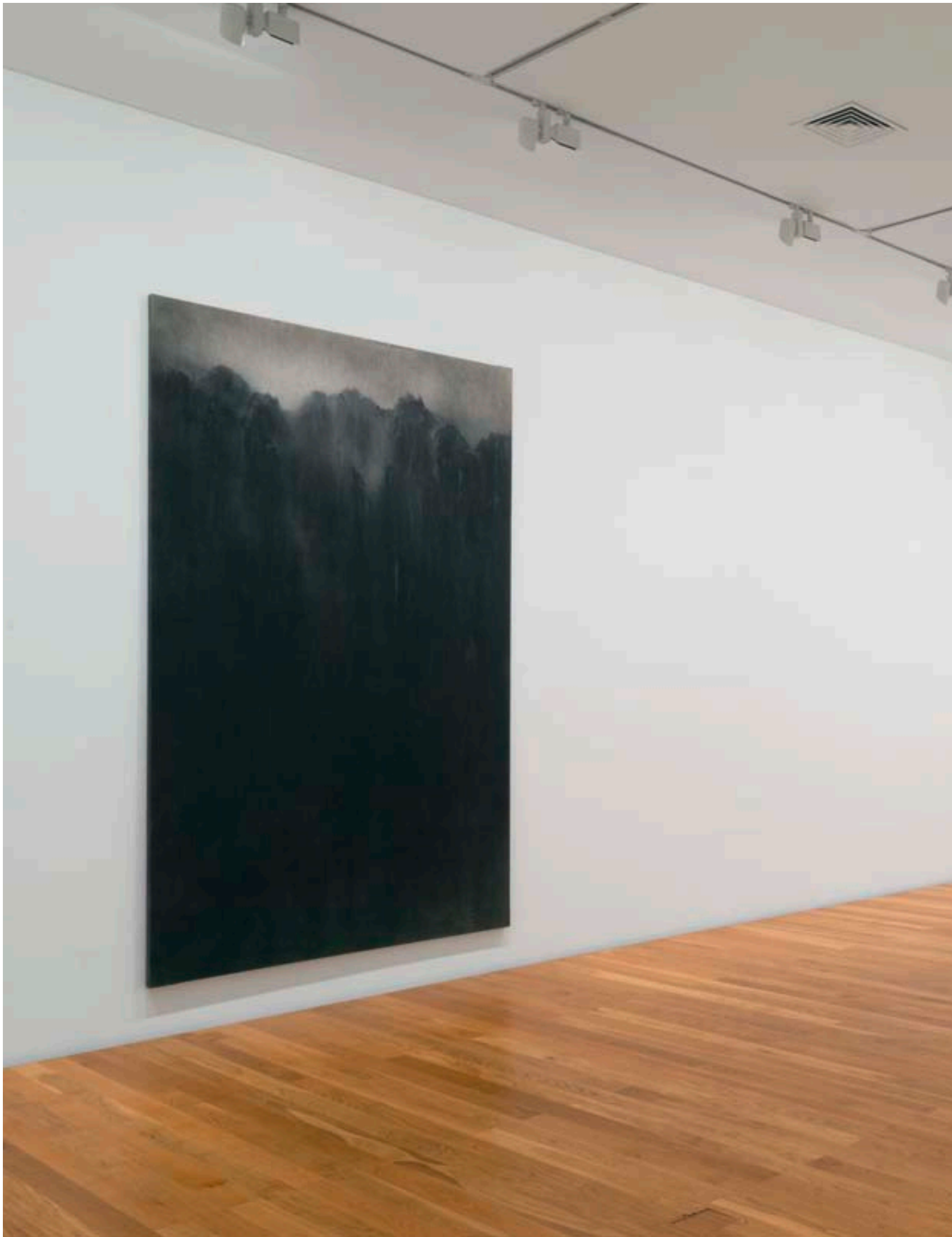
O quarto núcleo desta exposição ocupa a ala esquerda da Galeria 2 da Culturgest. Embora seja composta por obras que vogam entre a pintura e a escultura, este conjunto de salas não se ocupa propriamente de questões disciplinares. Não está aqui em causa, portanto, nem uma descida ao inferno da análise ontológica de ambos os meios, nem mesmo uma passagem em revista à história das suas contaminações recíprocas. O que organiza este conjunto de obras é a noção de pele. Neste caso, pele aparece como oposição a superfície, no sentido em que esta última invoca imediatamente a ideia de conteúdo, de algo que a ultrapassa e que é mais profundo, acabando facilmente por remeter a primeira ao lugar subalternizado de instância que medeia entre o espectador e a verdadeira essência da obra. Numa outra perspetiva, o que organiza os trabalhos presentes neste núcleo é a forma como eles exploram, de modo bastante distinto, a sua condição háptica. O que está em causa, portanto, é o efeito sinestésico que estas peças promovem, combinando estímulos provenientes da sua forma, da sua escala e, sobretudo, da sua textura, para instituir diferentes modelos de experiência.

19 “Vem soleníssima, / Soleníssima e cheia / De uma oculta vontade de soluçar, / Talvez porque a alma é grande e a vida pequena. / E todos os gestos não saem do nosso corpo / E só alcançamos onde o nosso braço chega, e só vemos até onde chega o nosso olhar.” Versos 37 a 43 de “Dois Excertos de Odes (Fins de duas odes, naturalmente)”, in *Poesias de Álvaro de Campos*, Fernando Pessoa, Lisboa: Ática, 1993, p. 155.



Luís Noronha da Costa, Sem título, 1972; Sem título, 1967





Michael Biberstein, *Very Large Attractor*, 1991; *Big Wide*, 1991





Ana Vieira, *O Objecto*, 1993; Pedro Cabrita Reis, *H. Suite (XI)*, 1993

A descrição que acabámos de fazer não implica que todas as obras aqui presentes se caracterizem por opções formais que visam apenas frisar o seu estatuto matérico e que o impõem como elemento determinante na sua fruição. Pelo contrário, este circuito oferece ao espectador um conjunto de peças que tanto se ocupam da construção de corpos carregados dos gestos da sua feitura, do seu processo, do informalismo e da irregularidade natural das suas matérias, como se entregam à elaboração de superfícies cuja lisura e integridade não guarda traços de uma manufatura, aparecendo transparente aos olhos do visitante. Entre ambos os extremos, encontramos ainda trabalhos que acolhem jogos de contraste entre superfícies de natureza distinta, procurando ampliar a diversidade dos seus estímulos e firmar curto-circuitos entre a carga alegórica do que se vê e a matéria que reveste aquilo que se vê. Em boa verdade, muito do que interessa nestas três últimas salas tem que ver com uma intermitência entre a pura opticalidade e uma visão corporalizada; tem que ver com a hipótese de encontrar na sensualização do corpo da obra a bitola da sua experiência, os indícios claros do seu sentido. No fundo, talvez tenha mesmo que ver com uma incontornável necessidade de contrapor regimes percetivos absolutamente distintos, para

assim testar os seus limites e porosidades e poder enfim aferir a possível sobrevivência de um modelo que reinstaure, suporte e promova uma erótica da arte.

O quinto e último núcleo desta exposição é constituído por um conjunto de doze obras cuja apresentação tem lugar na sala que a Culturgest reserva para esse efeito na sua sede na cidade do Porto. Num espaço de cerca de quarenta metros quadrados são expostas, isoladamente e ao ritmo de uma por semana, obras que mantêm uma relação estreita com as peças apresentadas em Lisboa. Efetivamente, este núcleo assume a forma de um *rapport* – um circuito cuja organização é governada por relações de reciprocidade e de espelhamento face à exposição de Lisboa. Ainda que os núcleos acima descritos não tenham uma distribuição ou uma representação equitativa no Porto, a seleção que ali se apresenta obedeceu a um critério que, não negligenciando a singularidade das obras e mesmo as suas articulação e sucessão no espaço, pretendeu estender a celebração do vigésimo aniversário da instituição ao seu outro polo sem perder a coesão curatorial e artística.

Pese embora esta relação umbilical, a proposta desenvolvida para o Porto introduz um elemento programático que a reveste de uma significativa especificidade. Na realidade, não foram apenas as



José Loureiro, Sem título, 2003; Sem título, 2005



Rui Toscano, *The Foyer Affair*, 2001 (still do vídeo)



experiências singulares que as obras suscitam e as características arquitetónicas da galeria a determinar a seleção de peças que neste polo se apresentam. O facto de este espaço acolher, desde maio passado, uma extensão da livraria de arte que a Culturgest inaugurou em Lisboa em fevereiro de 2011 foi também um fator decisivo para o modo como se articulou esta apresentação. Mais do que um instrumento capaz de apoiar o programa expositivo e a atividade editorial da Culturgest, esta livraria é um veículo fundamental para a disseminação da produção de conhecimento que corre paralela aos fenómenos artísticos. Nesse sentido, ela é também o lugar de um encontro produtivo entre o visitante e um conjunto alargado de autores que se debruçaram sobre as mais variadas manifestações artísticas e que, partindo desse envolvimento, devolvem ao público uma reflexão organizada sobre as suas próprias experiências. Procurando integrar este espírito na exposição, as obras que isoladamente se apresentam no Porto serão acompanhadas por uma seleção de catálogos e outras publicações que exploram o percurso do artista ou a obra em exposição, procurando, desta forma, complementar a experiência expositiva do visitante.

As coleções partilham com as reflexões organizadas sobre as manifestações artísticas uma característica peculiar: ambas estabelecem um *campo referencial* capaz de estruturar e multiplicar a experiência do público. Esta experiência, por seu lado, será tão mais rica e complexa quanto mais exigente, criterioso e desafiante for o campo referencial que as sociedades legam às sucessivas gerações de artistas, autores, leitores, cidadãos. A maior responsabilidade de uma coleção talvez seja, então, o estabelecimento de uma memória viva sobre a qual seja possível construir um futuro. Um futuro, aliás, que incorpore essa mesma memória de forma crítica e que, nesse passo, a celebre, a transforme e a amplie.

Artistas apresentados na exposição

Lisboa:

Pedro Diniz Reis
Susanne Themnitz
Armanda Duarte
Jorge Queiroz
Pedro Sousa Vieira
João Queiroz
Rui Toscano
Alberto Carneiro
António Ole
Lourdes Castro
José Escada
Bruno Pacheco
Helena Almeida
Ana Jotta
Gaëtan
Jorge Molder
Julião Sarmiento
Álvaro Lapa
Francisco Tropa
Luís Noronha da Costa
Rui Sanches
Rui Chafes
Michael Biberstein
Ana Vieira
Pedro Cabrita Reis
José Pedro Croft
José Loureiro
René Bértholo

Porto:

Leonor Antunes (22-26 outubro)
Luisa Cunha (29 outubro-2 novembro)
Carmela Gross (5-9 novembro)
Jorge Queiroz (12-16 novembro)
Rui Toscano (19-23 novembro)
Júlia Ventura (26-30 novembro)
Fernando Calhau (3-7 dezembro)
Ricardo Jacinto (10-14 dezembro)
Rui Sanches (17-21 dezembro)
Ângelo de Sousa (23-28 dezembro)
Julião Sarmiento (31 dezembro-4 janeiro)
Waltercio Caldas (7-11 janeiro)



Ângelo de Sousa, *Sem título (Geométrico grande)*, 1967

CULTURGEST 12 outubro 2013 — 12 janeiro 2014



LIVRARIA DE ARTE

A Culturgest dispõe em Lisboa de uma livraria especializada em arte contemporânea, cujos títulos são criteriosamente selecionados com base numa pesquisa constante, alheia a preocupações de ordem comercial. Nela se encontram, naturalmente, as publicações editadas pela Culturgest, assim como muitas outras relacionadas com artistas que aqui expuseram o seu trabalho, mas nela estão também representados muitos artistas não abrangidos pelo programa de exposições. A livraria inclui ainda uma ampla secção de escritos e entrevistas de artistas, outra de escritos sobre arte, com especial ênfase na história de arte, além de uma panóplia de publicações muito diversas que, por vezes, se vão agrupando em pequenas constelações. Artistas e autores consagrados convivem com outros menos conhecidos; editoras de grande dimensão repartem as prateleiras com projetos editoriais de menor escala ou mesmo de muito pequena dimensão. Quase todas as publicações são disponibilizadas a preços reduzidos, por vezes muito reduzidos, para que as possamos partilhar com tantas pessoas quanto possível. No outono passado, abriu-se um parêntesis no programa de exposições da Culturgest no Porto, para partilhar temporariamente a livraria com os públicos desta cidade. A partir de maio de 2013, a livraria passou também a funcionar permanentemente no Porto, reservando-se uma sala para projetos ou situações de tipo expositivo.

SENTIDO EM DERIVA

OBRAS DA COLEÇÃO DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Curadoria

Bruno Marchand

Coordenação de Produção

Mário Valente

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Graça Fonseca

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Susana Sameiro

Preparação das obras

Maria Manuel Conceição

Graça Fonseca

Inês Hipólito (estagiária)

Isabel Zarazúa

Susana Sá

Montagem

Lisboa:

Bruno Cecílio

Heitor Fonseca

Pedro Lagoa

André Lemos

Laurindo Marta

Nelson Santos

Luís Simões

André Tasso

Porto:

Bruno Fonseca

Renato Ferrão

Rúben Freitas

Rui Osório

Visitas Guiadas por Bruno Marchand em Lisboa

Sábados 12 de outubro

e 14 de dezembro, 17h

.....

JORNAL DE EXPOSIÇÃO

Texto

Bruno Marchand

Coordenação

Mário Valente

Desenho gráfico

Pedro Nora

Revisão

Conceição Candeias

Créditos fotográficos

© DMF, Lisboa

© Laura Castro Caldas

/Paulo Cintra (p. 27)

Impressão

Gráfica Maiadouro

CULTURGEST / LISBOA

12 outubro–12 janeiro 2014

Edifício-sede da CGD
Rua Arco do Cego, 50
1000–300 Lisboa
Tel. 217 905 454
culturgest@cgd.pt

De segunda a sexta-feira,
11h–19h; Sábados, domingos
e feriados, 14h–20h;
Encerra à terça-feira
e nos dias 24 e 25 de
dezembro e 1 de janeiro

2€; entrada livre aos domingos

CULTURGEST / PORTO

22 outubro–11 janeiro 2014

Edifício CGD
Avenida dos Aliados, 104
4000–065 Porto
Tel. 222 098 116
culturgest@cgd.pt

De terça-feira a sábado,
12h30–18h30;
Encerra segundas
(excepto dia 23 dezembro),
domingos e feriados
e no dia 24 de dezembro

Entrada livre