

WORKING PAPERS SERIES 2016

INSTITUTO DE HISTÓRIA DE ARTE,
FCSH, NOVA

NACIONALIDADE, IDENTIDADE, MOBILIDADE: GEOPOLÍTICA E EXPOSIÇÕES DE ARTE



FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO SERIE WORKING
PAPERS – IHA

Ana Paula Louro IHA/FCSH/NOVA

COMISSÃO EDITORIAL E REVISÃO

Lúgia Afonso IHA/FCSH/NOVA

Lúcia Almeida Matos IHA/FCSH/NOVA

Ughetta Molin Fop IHA/FCSH/NOVA

TRADUÇÃO

Lúcia Almeida Matos

REVISÃO

Susan Ward

DESIGN

Undo

EDIÇÃO

Instituto de História da Arte/
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas/ Universidade NOVA de
Lisboa

Número 1 da série WP

ISBN: 978-989-99192-7-3

Dezembro de 2016

Instituto de História da Arte

www.ihafcsh.unl.pt

ihafcsh@unl.pt

Todos os textos estão publicados na língua original do autor ou conforme enviado pelo mesmo (nos textos em português, nas versões brasileira e portuguesa, com ou sem acordo ortográfico). O copyright das imagens utilizadas nos artigos é da responsabilidade dos seus autores.

Imagem de capa

Juraci Dórea, *Projeto terra* (1981-)

Postal realizado para acompanhar a

19.ª Bienal de São Paulo, 1987

© o artista

4 EDITORIAL

6 **LUCY STEEDS (CSM-UAL)**
WHAT ACCENT DOES AN ARTWORK ASSUME IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?

29 **UGHETTA MOLIN FOP (IHA-FCSH/UNL)**
OS PAVILHÕES NA BIENAL DE VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS' EM EVOLUÇÃO

41 **LÍGIA AFONSO (IHA-FCSH/UNL; FAU-USP)**
DIAS DE SAÍDA: A REPRESENTAÇÃO PORTUGUESA NAS BIENAS DE SÃO PAULO (1951-2004)

51 **MIRTES MARINS DE OLIVEIRA (ANHEMBI MORUMBI)**
A BIENAL DE SÃO PAULO SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA: REPRESENTAÇÕES NACIONAIS E A BIENAL DO BOICOTE

60 **ANA MARIA MAIA ANTUNES (ECA-USP)**
NASCIDOS A PARTIR DE 1964: OS JOVENS ARTISTAS COMO APOSTA DA EXPOSIÇÃO *ANTÁRTICA ARTES COM A FOLHA* PARA UM NÓVO BRASIL

72 **JOANA BAIÃO (IHA-FCSH/UNL; HISTEXPO-GULBENKIAN) E FILIPA COIMBRA (HISTEXPO-GULBENKIAN)**
DE DENTRO PARA FORA E DE FORA PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN NA DÉCADA DE 1960

91 **LEONOR OLIVEIRA (IHA-FCSH/UNL)**
ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO. A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS PORTUGUESAS EM FEIRAS E EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS

109 **SUSANA LOURENÇO MARQUES (FBAUP)**
"PORTUGAL 1890-1990", *OLHARES POLÍGRAFOS, INQUIETOS E ESTRANGEIROS* NA *EUROPÁLIA 91*

128 **JORGE COSTA (CRIMIC – SORBONNE; IHA-FCSH/UNL)**
AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS DE PARIS (1855-1900). CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO

141 **BORJA BODELÓN RAMOS (IES PEDRO DE TOLOSA)**
LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES Y LA NUEVA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

153 NOTAS BIOGRÁFICAS



Esta publicação resulta de comunicações apresentadas no âmbito do encontro anual de 2015 do grupo de investigação em Estudos de Museus (MuSt) do IHA a 26 e 27 de Novembro, no Museu Nacional de Soares dos Reis e na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

O encontro, que teve como oradora principal, Lucy Steeds, foi organizado por uma comissão executiva que integrou Lúcia Almeida Matos, Lúcia Afonso, Ughetta Molin Fop e Sofia Ponte e contou com supervisão científica de Lúcia Almeida Matos, Raquel Henriques da Silva e Susana Martins.

This publication results from the papers presented in the annual meeting of the research group in Museum Studies of IHA in 2015, November 26 and 27, at Museu Nacional de Soares dos Reis and Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Lucy Steeds gave the keynote speech, the meeting was organized by an executive committee with Lúcia Almeida Matos, Lúcia Afonso, Ughetta Molin Fop and Sofia Ponte and had scientific supervision of Lúcia Almeida Matos, Raquel Henriques da Silva e Susana Martins.



EDITORIAL

As exposições de representação nacional têm como modelo as grandes exposições – universais, internacionais e coloniais – que recuam à modernidade do século XIX. Organizadas como expressão do progresso supranacional, foram programadas enquanto momentos de encontro entre Estados-Nação: ao mesmo tempo que propagandeavam a “civilidade” dos seus territórios internos e externos, as nações produziam a matéria simbólica que preceituava o seu próprio culto, na senda ideológica da construção dos nacionalismos que se incrementa na sequência da Primeira Guerra Mundial. Quase um século e meio depois do seu início, a organização da Bienal de Veneza continua a traduzir um desequilíbrio comparativo, quer no investimento quer na topografia geopolítica das representações nacionais, revelando assim um dos mais persistentes traços desta herança. O tema da nacionalidade nas exposições de arte permanece, pois, pertinente e importa analisá-lo tanto na história como na contemporaneidade. Se as obras de arte desde cedo integraram a composição desse imaginário, interrogando a natureza de uma arte nacional, o problema coloca-se hoje sobretudo ao nível do estatuto do artista e da sua obra. O que é, então, e o que importa a nacionalidade em arte? Como pode uma obra espelhar um país? Que mecanismos se ativam e que discurso projeta essa escolha? Quem são os agentes que participam no desenho destes sistemas expositivos, assim definindo um retrato de um país?

Lígia Afonso, Lúcia Almeida Matos, Ughetta Molin Fop



Exhibitions of national representation are modeled after large exhibitions – universal, international, colonial – dating back to the 19th century. These exhibitions were organized as expressions of supranational progress and programmed to be opportunities for encounters of nation-states. While proclaiming the highly civilized status of their internal and external territories, nations produced the symbolic contents that fed discourses designed to support multiple nationalisms particularly after the First World War. Almost a century and a half after its beginning, the Venice Biennale keeps on presenting a comparative imbalance both in the economic power and the geopolitical topography of national representations, thus revealing one of the most persistent traces of that heritage. The theme of nationality in art exhibitions remains, therefore, pertinent and it is important to examine it both historically and in the present. If earlier works questioned the nature of a national art, today the question is mostly about the status of the artist and his or her work. What is and what is the relevance of nationality in art? How can a work of art be the mirror of a country? What mechanisms are activated and what kind of discourse does that choice project? What are the agents that participate in the design of these exhibition systems meant to outline the portrait of a country?

Lígia Afonso, Lúcia Almeida Matos, Ughetta Molin Fop



WHAT ACCENT DOES AN ARTWORK ASSUME IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?



LUCY STEEDS

CENTRAL SAINT MARTINS, UNIVERSITY OF THE ARTS LONDON



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

I RESUMO Que sotaque adquire uma obra de arte em um novo contexto expositivo? Este artigo explora as diferentes possibilidades de interpretação de uma única obra de arte em contextos expositivos diferentes. Foca-se em *Projeto terra* de Juraci Dórea que é seguido através de registos em arquivo de três bienais sucessivas: São Paulo em 1987, Veneza em 1988 e Havana em 1989. A análise apresentada sugere que *Projeto terra* prova ser exemplar na primeira destas exposições, onde funciona contra a proposta de enquadramento curadorial pós-moderno se não mesmo barroco enquanto resiste à integração em recentes noções de arte pós-conceptual. Os escritos de Juan Acha sobre *não-objectualismo* são apresentados como base teórica alternativa para a discussão sobre a obra. A actual relevância de algumas destas ideias é sublinhada a propósito da obra de Ana Lira na 31.ª Bienal de S. Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, Bienais, História das exposições

I ABSTRACT This paper explores the different possibilities for interpreting a single work of art in distinct display contexts. The focus is *Projeto terra* by Juraci Dórea, which is tracked through the archival traces of three successive biennials: São Paulo in 1987, Venice in 1988 and Havana in 1989. The analysis presented suggests that *Projeto terra* proves exemplary in the first of these exhibitions, where it works against the postmodern if not baroque frame proposed curatorially, while resisting co-option to more recent notions of postconceptual art. Juan Acha's writing on *no-objectualismo* is introduced as an alternative theoretical basis for the work's discussion. The ongoing relevance of some of these ideas is drawn out through reference to the work of Ana Lira in the 31st Bienal de São Paulo.

KEY-WORDS: Contemporary Art, Biennials, Exhibition Histories



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

I was invited to contribute to discussions in Porto with a version of the paper that I presented in the context of the 31st Bienal de São Paulo, when the show 'How to (...) things that don't exist' – as on display at the Museum of Contemporary Art in Porto between 2 October 2015 and 17 January 2016 – was open in its first iteration, in Brazil. My invitation to speak in Porto was an exciting proposition, in part because the issue I addressed in my paper was precisely the question of how meaning changes with context – or, more specifically, how presenting versions of the same thing in different geopolitical situations can give rise to very different interpretations. And it proved productive to learn from this new public moment for my paper – at the University of Porto, in the context of the annual gathering of the Museum Studies research group – as distinct from the public reception during its initial outing, in Ibirapuera Park, down town São Paulo, in the context of the World Biennial Forum in 2014.

Before launching into my paper, which analysed a single work of art while tracking it through the archival traces of three successive biennials at the close of the 1980s, I spent a moment considering a work of art in 'How to (...) things that don't exist': Ana Lira's, *Voto!* (2012-ongoing)¹. For the installation at the Museum of Contemporary Art in Porto, Lira's photographs – which capture posters for regional Brazilian elections gone past, now challenged by graffiti and decomposing with age – were pasted up onto a temporary wall constructed in the gallery specifically to take them. The photos of faded and contested political promises were reproduced as if *themselves* billboards, with a repetition and rhythm that spoke of their earlier urban reality. Entering the gallery space down a long ramp, we might glance at Lira's work but it was not lit to draw our attention – in other words: *Voto!* was not to be encountered fully frontally in the museum but (akin to posters in the street) to be viewed in passing. [FIG. 1]

I want to compare the installation of the same work in the Bienal de São Paulo the year before, where each photographed poster was turned into a transparency and appeared only once. There the relationship with the earlier, urban reality is lost

¹ I am hugely grateful to Ana Lira for thoughtful responses to my questions and for gracefully allowing me to develop my own lines of argument concerning her work.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

in a bid to relate the works the windows of the biennial space beyond – that is, to project the political commentary out onto Ibirapuera park, where people gather for reasons that often have nothing to do with contemporary art. [FIG. 2]

Lira's *Voto!* also played an *architectural* role in the Bienal de São Paulo, with its expanded scale and linear form acting to break up the vast open spaces of the Bienal pavilion, while its transparencies maintained all sightlines, emphasizing Oscar Niemeyer's famous design for the pavilion building. Indeed we might ask to what extent the exhibition *repaid* this generosity – was the work offered a context that developed and multiplied its meanings, as anchored in this physical installation?

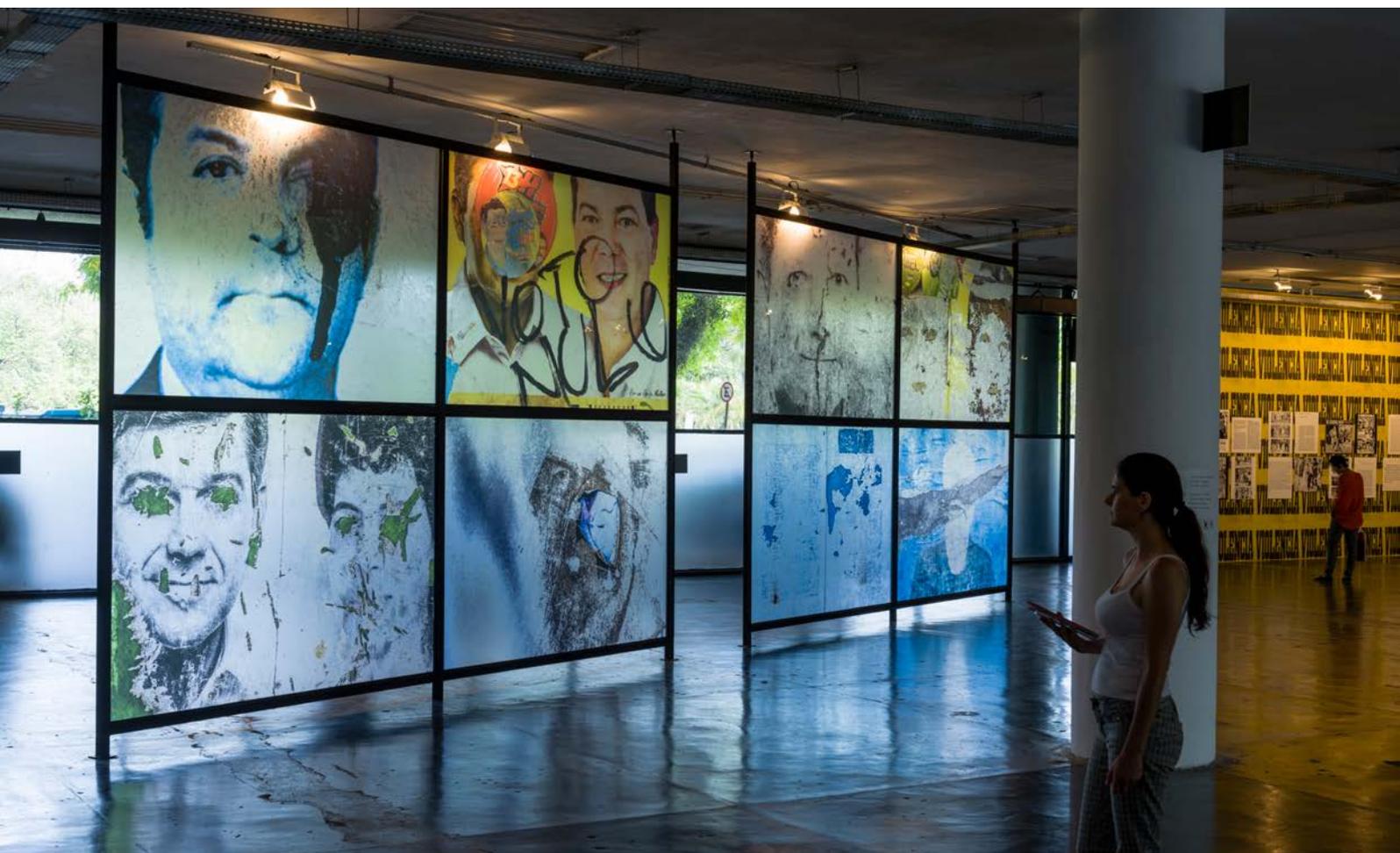
My worry is that the São Paulo display of *Voto!* risked turning it into a church-like stained-glass window – perhaps even crossed with an ecclesiastical rood

FIG. 1
Ana Lira,
Voto! (2012-ongoing),
installation in 'How to
(...) things that don't
exist: An exhibition
developed out of the
31st Bienal de São
Paulo', Museum of
Contemporary Art,
Porto, 2015-16
© THE ARTIST
PHOTO: FILIPE BRAGA,
© FUNDAÇÃO DE
SERRALVES, PORTO





WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS



screen – which might betray the work to the sort of religious interpretation given to the show overall in the weak, mono-themed review it received in *Artforum*.

These risks were avoided in the installation of Lira's work in Porto and I want to hold onto that. I'll come back to *Voto!* at the end of my paper, to see how we might interpret it in light of a work, a quarter of a century earlier, by another Brazilian artist.

FIG. 2
Ana Lira,
Voto! (2012-ongoing),
installation in 'How to
(...) things that don't
exist', 31st Bienal de
São Paulo, 2014

© THE ARTIST
PHOTO © LEO ELOY/
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO
PAULO

This paper tracks a single work of art through the archival traces of three biennials, and offers some speculative analysis. The artwork at issue is Juraci



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

Dórea's *Projeto terra*, from 1981, and the exhibitions took place in three successive years: the Bienal de São Paulo in 1987, the Venice Biennale in 1988 and the Bienal de La Habana in 1989. When I began writing, my intention was to examine these three events in turn and in equal detail. Moreover, I anticipated that, through supplementing the official documentation in each case – with recourse to the artwork's own archive (for instance as provided by the artist)² – my analysis would culminate in the last of the three. I thought that this work's presentation in the third edition of the Cuban Bienal would be exemplary, if only because this particular biennial has *itself* been hailed as exemplary – indicative, that is, of the shift among such events away from being international art showcases and toward constituting quasi-global exhibitions of contemporary art³. And certainly I found that, when in Havana, this work augured well for contemporary art, if contemporary art is to be understood as postconceptual art⁴. Indeed the archive for this artwork, as assembled by the artist, sheds light on the Cuban exhibition, since no official installation shots (or plans) have yet come to light.

However, I found that reflecting on biennials less often subjected to historical analysis – and doing so through this particular work of art – produced some surprising results. In Venice in 1988, the artwork under study toed the line of a formalist modernist insistence on medium specificity, thereby losing out – in the competitive climate of the given international exhibition forum – to European-turned-US hegemony. This is actually *not* so surprising: the work acted as a fragment that neatly represents the 43rd Venice Biennale overall – just as neatly, in fact, as it may be seen to represent, in a different display mode, the very different priorities and possibilities in Havana the following year. Yet, studied in its *initial* biennial context, in São Paulo in 1987, this work appeared unruly – and my speculative comments here will respond to that perceived unruliness.

2 This paper is indebted to Juraci Dórea's assiduous archival work and remarkable generosity.

3 See Rachel Weiss et al., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, London: Afterall Books, 2011. Also Anthony Gardner and Charles Green, 'Biennials of the South on the Edges of the Global', *Third Text*, vol. 27, no. 4, 2013, pp. 442-55.

4 I am taking my understanding of the postconceptual here from Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

Juraci Dórea's *Projeto terra* (*Project Earth* or *Earth Project*) dates from 1981, when the artist started building wooden structures, covered with cattle hides, in the *sertão* of Bahia in Northeastern Brazil. These sculptures were constructed from local materials as art objects for the contemplation of those rural residents who happened to pass by, while also offering them shelter and – in some instances, as it turned out – a source of leather to be recycled for personal use, in sandals, or to form the seat of a stool. Described by the artist as “linked to the very environment which was the source of inspiration” (Dórea 1988, n.p)⁵, these structures sometimes lasted for days, sometimes years. Dórea photographed them, also photographing himself – and impromptu visitors – together *with* them. [FIG. 3] He further recorded comments from those visiting



FIG. 3
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
postcard produced
to accompany the
19th Bienal de São
Paulo, 1987
© THE ARTIST



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?

LUCY STEEDS

– and occurrences such as the redeployment of the leather. All this documentary material became part of the work, as it would be displayed for the contemplation of its *secondary* audiences: specifically for visitors to exhibitions in the urban centres of, for example, São Paulo, Venice and Havana⁶.



In the 43rd Venice Biennale of 1988, Dórea was presented as a sculptor⁷. Both inside and outside of the Brazilian pavilion, he built sculptures like those he had constructed in the *sertão*, and these command the camera in installation shots. [FIG. 4] In the words of Luis Camnitzer at the time: “while documentation was [also] exhibited, it was reduced to a secondary role” (Camnitzer 1990, 88). By contributing *sculpture* to the Venetian international art showcase, a formal modernist tradition, resolutely anchored in Western Europe and the US, offered the immediate measure.

The image of *Projeto terra* in Venice that is most readily available online is a press shot. [FIG. 5] It shows the artist, solo, in front of one of his outdoor sculptures – with the work’s accompanying photographs visible in the gallery behind, in museological grid formation. It is tempting to read into Dórea’s awkwardly placed hands and turned-in toes only an *uncomfortable* relationship with the vision of modernist artistic heroism arguably demanded by the context.

The 1988 edition of the Venice Biennale was dubbed ‘the year of Jasper Johns’⁸.

6 The work was first shown, in what the artist describes as “modest form” (email dated 19 August 2014), as part of a group exhibition at the Museum of Modern Art of Bahia in Salvador, Bahia. More recently it was presented as part of the 3.^a Bienal da Bahia, 2014.

7 Dórea represented Brazil alongside José Resende. The title of the curatorial essay for the Brazilian pavilion was ‘Two Sculptors’ – see Lélia Coelho Frota, 43.^a Bienal de Veneza: *Brasile 1988* (exh. cat.), 1988, [np]. In the overall Biennale catalogue, the artist’s contributed works are titled as sculptures: *Scultura per i Giardini di Venezia I and II*. Indeed, we might note that the director of the Biennale that year was an Italian art historian specialized in sculpture, Giovanni Carandente. In terms of formal training, Dórea studied architecture.

8 See Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale, 1895-2005: Visual Arts, Architecture, Cinema, Dance, Music, Theatre*, Venice: Papiro Arte, 2005, p. 74.



FIG. 4
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation in the
Brazilian pavilion,
43rd Biennale di
Venezia, 1988
© THE ARTIST



FIG. 5
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation outside
the Brazilian pavilion,
43rd Biennale di
Venezia, 1988
© THE ARTIST



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

Returning to Luis Camnitzer for commentary, we read that in Havana the following year, for the third Cuban Bienal, *Projeto terra* was "solely represented by a large documentary panel" (Camnitzer 1990, 88). No other objects were involved; just a montaged panel, bringing together photographs, texts and maps⁹. [FIG. 6]

Unprecedented in printed or online documentation of the 1989 Bienal, Dórea's installation shots show the relation between certain artworks in the main Havana exhibition, and give some indication of the traction of the overall theme of 'Tradition and Contemporaneity' in counter-hegemonic art. I wish to suggest that, more readily than the works shown adjacent to it¹⁰, *Projeto terra* may be understood within a



FIG. 6
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation in 'Tres
Mundos', 3rd Bienal de
La Habana, 1989
© THE ARTIST

9 This panel was designed by a collaborative partner, Washington Falcão.

10 To the left was work by Martin José López Reyes, and to the right were paintings by Shail Choyal and photographs by Francisco Mata Rosas.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS



FIG. 7
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation in 'Tres
Mundos', 3rd Bienal de
La Habana, 1989
© THE ARTIST

regime of contemporary art that supersedes modernism and, further, which claims as definitive the anti-aestheticism of conceptual art. [FIG. 7]



As I have indicated, although this is not noted by Camnitzer, the *initial* bien-nial outing for *Projeto terra* came two years earlier, in São Paulo in 1987 – and it is here that I would like to linger.

For the 19th International Bienal, countries around the world were asked to send the work of artists addressing the idea of 'Utopia versus Reality'¹¹. Sheila Leirner, the chief curator, presided over those invited¹², and the work of some four

11 See Sheila Leirner, 'Introduction', and anonymous, 'Regulations', *19.^a Bienal Internacional de São Paulo, 1987: Catálogo Geral*, São Paulo: Fundação Bienal, 1987, pp. 21-2 and 30.

12 As noted by Leirner (email dated 18 November 2014), she led the team that selected the 22 Brazilian artists. Moreover, "almost all the artists brought by international commissioners (most of whom were influenced by my requests) had our consent". On specific artist pages, the catalogue notes the following as having been invited directly, rather than nationally nominated: Donald Baechler, Michael Buthe, Luciano Castelli, Brian Eno, Alfredo Jaar and Anna Mariani.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

hundred in total ultimately came together in the Pavilhão Cicillo Matarazzo. As noted in the Bienal's regulations for that edition, and reiterated by Leirner in her catalogue text, the work on display was "grouped under the criterion of language analogy [that is: on the basis of visual or conceptual affinity] rather than by national representations"¹³. This marked an ongoing break with the nationally-located displays famous in Venice¹⁴ – a break first instituted in São Paulo in 1981¹⁵.

In her catalogue text for the Bienal in 1987, Leirner describes a particularly *active* approach to increasing the number of countries participating¹⁶ – and here again this might be intended to draw distinction with Venice, where there were greater physical restrictions¹⁷. What seems to have been important at the time was the total number of countries represented, rather than a notion of maximal geopolitical diversity. Accordingly, São Paulo proudly accommodated 54 countries¹⁸, ten more than in Venice the following year¹⁹. In fact, there were marginally more European nations represented in São Paulo than there were in Venice, and indeed more European countries than Latin and South American. Broadly, the geopolitical make-up of São Paulo mirrored the Eurocentrism of Venice²⁰.

- **13** Sheila Leirner, 'Introduction', and anonymous, 'Regulations', *ibid.*, pp. 22 and 30.
- **14** The catalogues for São Paulo in 1987 and Venice in 1988 reflect a related distinction, with the artists' pages in the latter grouped and ordered according to the country that selected them to participate, while in the former they are entered alphabetically as individuals. We might also note that the Biennale di Venezia had itself attempted to at least supplement its exhibition model of national representation by adding a curated show, the 'Aperto', first in 1980.
- **15** I am grateful to Lisette Lagnado for pointing out that the key expression 'analogias de linguagem' is Walter Zanini's, in connection with his Bienal of 1981.
- **16** Sheila Leirner, 'Introduction', *op. cit.*, p. 22.
- **17** It is only since 1995 that nations that are willing to present their artists in a temporary pavilion in an off-site location (of their choosing and financing) within the city of Venice have been officially welcomed by the organisation.
- **18** 53 are given in the list of countries in the catalogue (*op. cit.*, p. 32), although Surinam is missing from this list. Leirner proudly notes the increase, by seven countries, from the preceding Bienal in a footnote to her text, S. Leirner, 'Introduction,' *op. cit.*, p. 24.
- **19** The numbers were significantly boosted in Venice through the Instituto Italo-Latino Americano providing a platform for seven nations: Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Panama, Peru and the Dominican Republic. In the Giardini pavilions were specifically devoted to Brazil, Cuba, Venezuela and Uruguay. Contrast the 'Aperto' exhibition, where there were no Latin American artists included.
- **20** African and Asian countries were only minimally present in each biennial context. Categorisation is fraught, of course, but considered maximally, Angola, Bangladesh, Egypt, India, Israel, Japan, Morocco, Mozambique and South Korea were represented in São Paulo; and Egypt, Japan, Iraq, Israel, South Korea and the USSR in Venice.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

The explicit way in which the curator of the 19th Bienal de São Paulo sought to distinguish this event from other biennials was through endeavouring to offer overall conceptual coherence – indeed, a concerted critical articulation. The expression 'Utopia versus Reality' is therefore extended, in Leirner's curatorial text, to cover the curated projects that were positioned in amongst and alongside the main exhibition – and the idea of Utopia is ultimately pegged to a polarity between the notion of art merging with life, on the one hand, and of art being for the sake of art, or being *about* art, on the other. However, I believe there are more productive terms of reference to be found, if we focus on Dórea's *Projeto terra*.

This was *not* among the most conspicuous works in the show. Perhaps the most immediately striking was Tunga's: two tons of steel threads jetting some fifteen metres through the centre of the pavilion's swirling signature ramps. And it was a work less immediately visible that – according to disparate critics – claimed the biennial laurels that year: Anselm Kiefer's colossal hovering sculpture on the top floor, heralding a suite of vast paintings in a room behind²¹. [FIG. 8]

Both Kiefer's and Tunga's work were included in the principal section of the main exhibition in the Bienal, specifically the section titled the 'Great Collection'²², which was vertically organised throughout the building and is described in Leirner's curatorial text at some length. By contrast, Dórea's work was to be found in a secondary section of the show – in an untitled zone given comparatively few words in the catalogue.

The 'Great Collection' gave a museological name to the standard biennial brief – that is, to the showcasing of recent art. More particularly, Leirner writes: "The 'Great Collection' is proposed as a space analogous to *postmodernity*. The stage of a baroque passion. [...] The 'Great Collection' is a reprocessed form which lodges reprocessed forms with a kind of post-modern 'palimpsest esthetics'", with a footnote to Christine Buci-Glucksmann (Leirner 1988, 23).

FIG. 8
Installation view,
19th Bienal de São
Paulo, 1987, with the
work of Tunga central
© THE ARTISTS, COURTESY
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO
PAULO

21 See reviews of the exhibition, for instance, José Maria López Prieto, <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1987/> (last accessed on 16 October 2014) and Marlise Simons, *The New York Times*, 9 December 1987.

22 The title picked up on Leirner's conceptualisation for the Bienal the year before, the 'Great Canvas'.





WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

The two key terms here, for me, are *the post-modern* and *the baroque*. They resound throughout the curatorial description and, I want to suggest, a particular notion of the baroque might, in fact, come *to stand in for* the postmodern.

Here is another quote from Leirner on the subject of the 'Great Collection': "Our museum is dynamic, grand, theatrical, hierarchical. It lifts itself up from 'earth to heaven' in a magical spiraled cylinder – an art cylinder. [...] here we stand before a *baroque* rather than a modernist notion of total art. Here we stand before illusion, before the stage scenery of light, colour and movement, for the staging of a great emotional play." (Leirner 1988, 23).

Suspect Western hegemonic claims upon postmodernism were already being discussed at this time²³, and Leirner's reach towards postmodernity is initially somewhat ambivalent²⁴. So the baroque, given its strong Brazilian tradition (even though this national tradition is conspicuously *not* invoked), may be seen to proffer a counterbalancing wager, specifically that the notion of postmodernism might, like the baroque centuries before, be brought into its own in São Paulo. Although this is *my* reading and not the curatorial intention²⁵, I feel the ambition for the Bienal, vis-à-vis Venice, here becomes eloquent – to the extent that the São Paulo initiative stands strong as the postmodern, *qua* Brazilian *neo-baroque* successor to the Venice Biennale's aging modernism.

An official photograph of the 1987 Bienal, which is readily available online and privileges Tunga's work, is equally and consonantly eloquent, since the installation piece placed centre-stage channels a Brazilian, baroque heritage with triumphant style. To quote Leirner once again: "dynamic, grand, theatrical, hierarchical. It lifts itself up from 'earth to heaven'." Yet, at the same time, this shot, with hindsight, confirms the Eurocentric risks of promulgating postmodernism, however it is reconceptualised, since it was West German work – Kiefer's – scarcely visible

23 See, for instance, Nelly Richard's paper for the 3rd Bienal de Trujillo, November 1987: 'Postmodernism and Periphery', *Third Text*, vol. 1, no. 2, Winter 1987-88, pp. 5-12.

24 She first uses the concept within scare quotes ("our present, the so-called 'post-modernity'"), S. Leirner, 'Introduction', *op. cit.*, p. 22.

25 Leirner confirms (in an email dated 18 November 2014) that there was no curatorial intention to tether the postmodernism invoked to a specifically Brazilian notion of the baroque.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

in the wings that swooped from on high, flexing their hierarchical claims, to grab critical acclaim.



The archive for *Projeto terra*, as assembled by the artist, includes some striking installation shots, and – together with those photographs officially archived by the Bienal – they enable distinct responses to the show overall. As we might expect from the work's placement outside of the so-called 'Great Collection', *Projeto terra* proves remote from concerns with the *baroque* and *postmodern*. Simply by insisting on the rural and humble over the urban and grandiose – further, by aspiring to transparent simplicity over heightened drama – it was a poor fit for the baroque as a style.

Indeed each transitory sculpture photographed in its rural setting offered a pre-modern parody of the monumental work of Oscar Niemeyer's pavilion in the landscape of Ibirapuera Park, rather than a baroque ornament for the building. Moreover, as socially-engaged Land Art and as documentation of this, Dórea's work troubles the applicability of the postmodern by better exemplifying the post-conceptual.

The flipside of these statements is also true: *Projeto terra* is reasonably well described by those few words given by Leirner to the untitled section of the main exhibition: "These artists, in one way or another... intervene in the multidimensional space of Culture and of cultures. This is the case for works related to architectural, theatrical, social, ethnic, ritualistic and anthropological spaces" (Leirner 1988, 23).

Here the terms "architectural" and "theatrical" might as well describe works in the 'Great Collection', or, indeed, much installation art as prevalent in the 1980s, yet the ensuing list of adjectives moves into new terrain by expressing concern with the "social, ethnic, ritualistic and anthropological". The artists with work gathered *outside of* the 'Great Collection' broach an expanded field, beyond the confines of art as narrowly understood – we are told that they "intervene in the multidimensional space of Culture and of cultures". Here *Culture*, with a capital 'C' – implying a



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS



FIG. 9
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation in the
19th Bienal de São
Paulo, 1987
© THE ARTIST

hegemonic norm, as historically imposed by colonial Europe – is crossed with *cultures*, with a lowercase 'c' and in the plural, implying instead perhaps the living diversity of Latin America. The Bienal catalogue tells us that this secondary section of the exhibition was situated on the middle floor²⁶. It is overshadowed in the curatorial essay by the 'Great Collection', yet *Projeto terra* operates to disrupt any quasi-museological claim that the main section might seem to make upon unity and entirety.

Projeto terra amplifies the challenge leveled against the unity and entirety of *quasi* museological collections by defying the unity and entirety of the art object itself. As displayed in the Bienal de São Paulo, *Projeto terra* is a work of art that refuses resolved form; it involves fragmentary documentation of an art project, rather than presenting a finished art object. [FIG. 9] For example, the display of photographs suggested, if anything, the layout of a magazine feature,

26 Sheila Leirner, 'Introduction', *19.^a Bienal Internacional de São Paulo, 1987: Catálogo Geral*, São Paulo: Fundação Bienal, 1987, p. 23.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS



not the museological hang we might expect of, say, Land Art photography or social-documentary work by artists. The pictures on the walls were related to text panels and maps, and all this was further related to raw materials like those used in situ in the *sertão*²⁷. Stretches of cattle hide and lashed poles of wood were *not* given sculptural form, as in Venice the following year, but instead presented in what we might call demonstration mode. [FIG. 10] The job of communicating the project from the gallery walls was then taken up by video footage that was screened

FIG. 10
Juraci Dórea,
Projeto terra
(1981-ongoing),
installation in the
19th Bienal de
São Paulo, 1987

© THE ARTIST, COURTESY
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO
PAULO

27 Juraci Dórea credits the curating of *Projeto terra* to Ivo Mesquita, one of the Assistant Curators for the Bienal in 1987 (email dated 19 August 2014). In the exhibition catalogue the photographs displayed are credited to Ana Rosário and José Carlos Teixeira, beyond Dórea himself.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

simultaneously, as well as by three booklets, each with a text by a different author, which were provided free to be taken away.

In São Paulo in 1987, Dórea's work echoed the suggestion of *Projeto terra* in its primary context, the *sertão* – by which I mean: it amplified a rallying cry of the late 1960s against the insufficiency of the art-object as such²⁸. Resolutely within the exhibition space, it questioned the formal demands of presentation in such a space – and questioned the limits, the insufficiencies, of art objects there defined.

In offering such an articulation, *Projeto terra* draws not only on the radical art experiments of the 1960s – as united in Europe and North America, for artistic practices within this region, in the name of Conceptual Art; and as advanced elsewhere often in distinct terms – it draws equally on the indigenous crafts and aesthetics of its rural home locality. The constructions that form the starting point for the work – the improvised architectonic sculptures – emerge in part from local practice and operate in relationship with that practice. The work then takes shape as these structures become the basis for conversation – about art, values and meaning – and as they become the basis for impromptu action, in response to their utility.

In these ways *Projeto terra* may be seen to develop the political idea of *no-objetualismo*, as announced by Juan Acha in the early 1970s and pluralized across Latin America in the early 1980s, for instance by Aracy Amaral in Brazil²⁹. Acha was inspired by the counter-cultural protests and collective artistic productions of the Mexican 'grupos,' as well as by his experience of Peruvian artistic experimentation³⁰, and, simultaneously, by popular art and design rooted in

28 Hélio Oiticica rails against "the insufficiency of the art-object as such" in 'The Senses Pointing Towards a New Transformation', text sent to *Studio International* 22 December 1969 but not published. Online at <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=625&tipo=2> (last accessed 16 October 2014).

29 See, for example, the colloquium proceedings for the IV Art Biennale, Medellín, in 1981: Alberto Sierra Maya (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Museo de Antioquia and Museo de Arte Moderno de Medellín, 2010. In the present context it must be noted that Acha's contribution to these proceedings ('Teoría y Práctica No-Objetualista en América Latina') ties 'no-objetualismo' to a notion of postmodernism, one understood in terms of a liberation from humanism. Aracy Amaral's contribution to proceedings focused on 'Aspectos del no-objetualismo en el Brasil'.

30 See Miguel A. López, 'Back to No-Objetualismo: Returns of Peruvian Artistic Experimentalism (1960s/70s)', *Manifesta Journal: Around Cultural Practices*, no.13 (special issue, 'The Fungus in the Contemporary', guest edited by Cuahtémoc Medina), pp. 21-25.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

much older, pre-capitalist production traditions. He promulgated *no-objetualismo* in order to question the modern and colonial project of Western art history, from a Latin American standpoint³¹. Seen in this light, the structures built by Dórea in the *sertão*, and the conversations and interventions they prompted, allow for critical reflection on the complex historical experience and living legacy of imposed, adopted and adapted modernisation. They do this by asking: what is the meaning of international art, in the absence of international exhibition trappings, in rural Brazil in the 1980s? And what is the implication of this for art in São Paulo?

The question then arises as to how other works in the 1987 Bienal might have mustered to the cause of *Projeto terra*, such as I have presented it – or resonated with related causes. I'm still working on this, but a summary of my findings so far would highlight the adjacent works by Ricardo Brey and José Bedia³², who each put the hallowed Western art object, and its equally hallowed Conceptual dematerialization, into question by incorporating active religious elements drawn from specific Cuban traditions³³. Whereas Dórea presented reportage of his rural experiments upon the art object, Brey and Bedia effected their experimentation within the gallery space³⁴. In contrast we might consider further adjacent works such as the installation by Marta Palau, *Recinto de Shamanes (Shamanic Place, 1987)* and César Brandão's contribution, described in the catalogue as "rudimentary... [involving] natural elements, suggesting ritualistic work, archaic ways and mythical spaces" (*19.ª Bienal Internacional de São Paulo 1987*, 38). These works are easily relatable to the terms 'ethnic' and 'ritualistic', as attributed by Sheila Leirner

31 See Miguel A. López, 'Switching the Biennial's Agenda: Attempts for Cultural Independence in Latin America in the Late 1970s', conference paper for 'The Future Curatorial What Not and Study What? Conundrum', Centre for Curatorial Studies, Bard College, 6-8 November 2014 – publication forthcoming.

32 The Cuban artists were selected by Alejandro G. Alonso, Orlando Hernández and Gerardo Mosquera, the last of these being a key figure in curating the early editions of the Bienal de La Habana.

33 Amélia Pélaez, the third Cuban artist represented in São Paulo in 1987, is also an interesting case in the present context: shown alongside *Projeto terra* were her works on canvas and paper, whereas her broader practice, involving murals and ceramics, might well be revisited in light of 'no-objetualismo'.

34 José Bedia presented *La commission india y la commission Africana contra el mundo material (The Indian Commission and The African Commission against the Material World, 1987)*. Brey's contribution was not, as suggested by the catalogue, *The Structure of Myths*, but a new work that was assembled in his absence as he was unable to travel to São Paulo to install (email from Isabel Brey, 20 October 2014).



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

to this particular zone of the Bienal, but it is harder to see references in them to the complex historical experience and critical legacy of colonial modernisation, which I take to characterise *Projeto terra* in the São Paulo exhibition. The installations created by Brandão and Palau perhaps suggest, instead, the development of formalist modernism by premodern forms and processes – which risks pointing us back towards an *exoticising* postmodernism.

This exoticisation is the underbelly, if not dark heart, of the postmodernism I have claimed in the name of a triumphant Brazilian neo baroque for the 'Great Collection.' Yet, instead of a theorisation of international 1980s art in terms of the postmodern-turned-baroque – which ultimately risks implosion under sustained Western claims upon hierarchical privilege – might the real coup of the 19th Bienal de São Paulo be those works at its very core that acknowledge the history of a Western colonial cultural presence in Latin America, while *breaking* with precisely this?

I am interested in the possibility, raised by José Amácio Pinheiro, that a distinct concept of the baroque might potentially play a role: one Latin American rather than Brazilian, indeed essentially untied from any particular nation state; one that conceptualises miscegenation, with interconnection more significant than any individual parts³⁵. We would need to set this thinking in relation to the Latin American baroque articulated in the 1960s and 70s, from Cuba and Mexico in particular³⁶, further to navigate the baroque of the South posited by Boaventura de Sousa Santos in the 1990s (in relation to postmodern subjectivity)³⁷ and to address the critique of the Hispanic baroque posed by Jorge Luis Marzo³⁸.

35 See José Amácio Pinheiro, 'Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina', *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, vol. 13, no. 14, 2010, pp. 9-12; and *América Latina: Barroco, Cidade, Jornal*, São Paulo: Intermeios, 2014. I am grateful to Pablo Lafuente for highlighting Pinheiro's work.

36 See authors such as Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Nicolás Guillén and Severo Sarduy from Cuba, Carlos Fuentes and Octavio Paz from Mexico.

37 See Boaventura de Sousa Santos, *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*, New York: Routledge, 1995. I am grateful to María Iñigo Clavo for highlighting the work of Sousa Santos.

38 See Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada: El barroco y lo hispano*, Madrid-Buenos Aires: Katz, 2010. I am grateful to Yaiza Hernández for highlighting the work of Marzo.



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

But my current contribution remains tied to the archive of *Projeto terra*. For Venice in 1988 this archive, as I have presented it, reveals a work that echoes the art-historical modernism of this primal biennial forum, but we might now ask what happens in the Bienal de la Habana, given our new reading of São Paulo. The Cuban biennial of 1989 was avowedly committed to challenging European and North American claims to authority over the production of contemporary art. As such, it encouraged the reading of *Projeto terra* that I have now suggested we find in São Paulo. Yet, in light of the work's display in São Paulo, I remain somewhat troubled by the form the work took in Havana. Once turned into a single and unified work for exhibition, *Projeto terra* gains what we might term a wieldiness – by which I mean: it offers itself all too easily to Western audiences seeking diversification of their model of contemporary art as postconceptual art. The very *unwieldiness* of *Projeto terra* in São Paulo in 1987 might be the basis of our rethinking it today. I take this unwieldiness to be productive: a prompt for reconsideration of the insufficiency of the art object as such, and an incentive to think again about *no-objetualismo*, perhaps in light of a concerted and contemporary Latin American baroque.



And that was where my paper closed when I gave it in São Paulo in 2014. But in the context of the Porto installation of the Bienal exhibition a year later, I want to add a fresh conclusion.

I hadn't seen the 31st Bienal, which took me to São Paulo, before I wrote my paper. And, when I visited it, I can't say that I found Ana Lira's *Voto!* particularly memorable. Yet in Porto, at the Museum of Contemporary Art, it certainly was. In light of Dórea's installation at the 19th Bienal de São Paulo, twenty-five years earlier, I see Lira's work taking up the project of *no-objetualismo for the present*. By re-articulating popular counter-cultural Brazilian protest of our time, through archival work and evocation, *Voto!* turns political designs for mass appeal, anonymous public expression and the forces of entropy into contemporary art. As urban as *Projeto Terra* is rural, *Voto!* equally questions – in its own way – the



WHAT ACCENT DOES
AN ARTWORK ASSUME
IN A NEW EXHIBITION CONTEXT?
LUCY STEEDS

essentialised, object-based form of contemporary art. And it is more explicitly political: it makes acute a widespread contemporary disillusionment with globalised practice pursued in the name of democracy.

I BIBLIOGRAPHY

CAMNITZER, Luis. 'The Third Biennial of Havana.' *Third Text*, vol. 4, n. 10 (1990): 79-93.

JURACI, Dórea. 'Earth Project, 1981-88', *43.ª Bienal de Veneza: Brasile 1988* (exh. cat.). Brasília: Cultural Dept. of the Ministry of Foreign Affairs, 1988, [np].

LEIRNER, Sheila. Introduction to *19.ª Bienal Internacional de São Paulo, 1987: Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal, 1987: 20-24.



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS' EM EVOLUÇÃO



UGHETTA MOLIN FOP

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

I RESUMO A Bienal de Veneza, fundada em 1895, permanece uma referência no cenário artístico internacional. Como é amplamente reconhecido, a sua principal característica consiste na sua organização em pavilhões nacionais. Se esta particularidade, ao início, a tornou famosa e um exemplo para outras bienais, acabou mais tarde por se tornar num dos seus aspetos mais controversos. A partir dos anos 1960 e até aos dias de hoje, muitos críticos e curadores defendem que este modelo não só não permite um discurso expositivo adequado como é também um sistema de representação obsoleto dentro do contexto da arte, que há décadas é supranacional. Tendo em consideração estas críticas, o objetivo deste *working paper* será demonstrar como, num período mais recente, os pavilhões venezianos, não obstante as limitações do seu formato, procuram oferecer uma representação do conceito de 'nação' mais atual através de escolhas curatoriais e artísticas específicas.

PALAVRAS-CHAVE Bienal de Veneza, Bienais, Pavilhões, Representações nacionais, Nacionalidade

I ABSTRACT The Venice Biennale, founded in 1895, is still a reference on the international art scene. As is widely recognized, its main feature is its organization into national pavilions. If at the beginning this particularity made it famous and an example for other biennials, later it ended up becoming one of its most controversial aspects. From the 1960's to present day, many critics and curators argue that this model not only did not allow a proper exhibition discourse but it is also created an obsolete system of representation in the artistic context, which from decades has been supranational. Taking into account these criticisms, the ultimate goal of this working paper is to demonstrate how in recent years the Venetian pavilions, through specific curatorial and artistic choices, have nevertheless tried to offer a more current representation of the concept of 'nation', despite the limitations of their format.

KEYWORDS Venice Biennale, Biennials, Pavilions, National Representations, Nationality



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

inaugurada em 1895, e projetada seguindo o modelo das grandes exposições universais, a Bienal de Veneza foi sempre caracterizada pela sua organização em pavilhões nacionais. No entanto, até 1907, ano em que foi construído o primeiro pavilhão (Bélgica), as obras que participavam na *Biennale* eram expostas exclusivamente dentro do Palácio das Exposições, edificado na área dos *Giardini*. Nas diferentes salas eram exibidas obras de artistas italianos, divididos de acordo com as regiões de origem, e estrangeiros já então organizados por países. Com o objetivo de aumentar a presença internacional, que começou como uma minoria, e também para aliviar a organização veneziana dos custos das participações estrangeiras, a *Biennale* encorajou a construção de pavilhões nacionais, de acordo com o modelo e a lógica das grandes exposições universais. Nestas, os países participavam para exibir aquilo que melhor poderia representá-los: criavam pavilhões cuja dimensão, arquitetura e posição dentro do espaço da exposição pretendiam refletir o poder e a importância que cada país tinha no mundo. Esta tendência repete-se também nos *Giardini* em Veneza.

Este modelo, que até às primeiras décadas do século XX possuía ainda algum sentido, começa todavia com o passar dos anos e com as radicais transformações no mundo a ser posto em causa. O historiador e crítico de arte português José-Augusto França reconhece já em 1962, na revista *Colóquio Artes e Letras*, que a estrutura em pavilhões estava ultrapassada, consistindo num modelo de carácter antiquado e académico que não correspondia ao domínio da cultura artística da altura. Num outro artigo de 1967, França admite também que no início “a realização veneziana correspondia então a uma necessidade cultural e [...] o ponto de encontro e de comparação de criações nacionais diversas representava um notável progresso de informação”, mas que com o passar do tempo esta se transformou numa “feiras de amostras, com ‘stands’ reclamando produtos nacionais duvidosamente escolhidos, com manigâncias diplomáticas na atribuição de prémios” (França 1967, 30). E generaliza ainda: “as bienais de fórmula veneziana [ou seja, São Paulo e sobretudo Paris] tornaram-se responsáveis por uma difusão perigosamente errada da criação artística contemporânea” (França 1967, 30). As críticas de França representam um exemplo de uma ideia então partilhada por mui-



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

tos críticos e historiadores de arte. Estas objeções ganharam mesmo um caráter mais público com as contestações estudantis de 1968, que acusaram a *Biennale* de escolhas artísticas ligadas à política, de interesses focados mais no mercado do que no discurso crítico, e de estar ainda ancorada a um modelo de exposição antiquado. Dada a urgência de refletir sobre estas acusações, a *Biennale* organizou uma mesa-redonda nesse ano para discutir o problema. Nesse encontro, os críticos e historiadores de arte italianos Gillo Dorfles e Germano Celant propuseram a necessidade de demolir os pavilhões por condicionarem a exposição e não permitirem discussões e visões globais sobre o mundo da arte contemporânea (Martini 2011, 49). Tal proposta, no entanto, não era – e não é – facilmente realizável, tendo em conta que os pavilhões são propriedade das nações que os construíram e que os mantêm, funcionando como embaixadas onde vigora o princípio de extraterritorialidade; e que a *Biennale* não pode decidir nem impor condições em espaços que não lhe pertencem.

A partir de 1972, na procura de uma solução para a falta de um discurso expositivo, foi introduzido um tema geral. Nas primeiras edições onde este foi implementado, a escolha do tema acabou por ser tão genérica que não oferecia um verdadeiro tópico de pesquisa. Só com a edição de 1976 se verifica um progresso nesta matéria e, pela primeira vez, a escolha do tema viabilizou uma verdadeira oportunidade para o confronto crítico. Este sucesso não foi, no entanto, mantido em todas as edições sucessivas, porque o tema proposto permaneceu como apenas uma sugestão e não uma obrigação a cumprir pelos pavilhões nacionais.

A partir do final dos anos oitenta, com as grandes transformações de ordem social resultantes da globalização e do pós-colonialismo, a crítica aos pavilhões em Veneza passou para um plano diferente: num mundo artístico transnacional já não fazia sentido uma exposição artística organizada segundo o critério da nacionalidade. Cientes deste novo enquadramento artístico e da necessidade de questionar a organização em pavilhões, alguns curadores gerais começaram a escolher temas que estimulassem essa reflexão.

Na edição de 1993, intitulada *Punti Cardinali dell'Arte* (pontos cardeais da arte), com curadoria de Achille Bonito Oliva, tenta-se pela primeira vez, através



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

da escolha da temática geral, refletir sobre o conceito de nação. Naquele ano foi explicitamente solicitado aos comissários dos pavilhões que, nas suas escolhas de artistas, utilizassem critérios para além da sua proveniência ou local de nascimento. A Alemanha segue o conselho convidando Nam June Paik e Hans Haacke, o primeiro de origem coreana e residente na Alemanha; o segundo nascido na Alemanha e residente nos Estados Unidos da América. O pavilhão, vencedor do Leão de Ouro nesse ano, acabou por ir mesmo além destas escolhas. Haacke extirpou o pavimento de mármore do pavilhão e esmagou-o em pedaços. *Germania* foi o título que deu a esta sua obra e que aparecia deliberadamente na fachada do pavilhão, e que não era apenas a tradução italiana de Alemanha mas também o nome que Hitler tinha imaginado para Berlim depois da sua esperada vitória na Segunda Guerra Mundial. Este exemplo é particularmente importante neste contexto porque, como claramente afirma o curador e diretor da Haus der Kunst de Munique e curador da *Biennale* em 2015, Okwui Enwezor, "O projeto de Haacke foi realmente a primeira vez que um artista tomou o pavilhão nacional como um objeto de investigação. Ao invés de ser apenas um espaço onde as coisas são colocadas, tornou-se o espaço a ser contestado. O pavilhão alemão – a sua história e a sua ligação à reconstrução em 1938 pelos nazis –, tornou-se o instrumento, se quiserem, deste questionamento sobre a instabilidade do espaço da nação"¹. O pavilhão alemão permaneceu contudo um exemplo bastante isolado. Nos anos seguintes, se é verdade que a *Biennale* continuou a questionar o seu modelo em pavilhões, nunca se conseguiu encontrar uma verdadeira solução ou uma estratégia de intervenção. O único progresso real deu-se na escolha dos temas da exposição geral: muitos curadores nas últimas edições tentaram oferecer temáticas que constituíssem uma oportunidade para refletir sobre o global, a identidade, a sociedade contemporânea e ainda o próprio conceito de nação.

É no entanto curioso notar que, independentemente de toda a crítica dirigida à Bienal de Veneza e ao reconhecimento consensual da sua utilização de um

1 Intervenção no âmbito de uma mesa-redonda intitulada *Defining Contemporary Art. 25 Years of Pivotal Artworks*, organizada pela Phaidon no MoMA de Nova Iorque em maio de 2012. Disponível em http://youtu.be/tXqnGI2_b2c (excerto aos 2m55s). Consultado em 14 março 2016. Tradução da autora a partir do original inglês.



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

modelo anacrónico, ela na verdade permanece hoje uma referência no mundo da arte contemporânea, um evento onde todos, artistas e curadores, querem estar presentes, e onde um número crescente de países continua a querer participar. Se é certo que desde há muito os pavilhões em Veneza têm apresentado uma ideia obsoleta de nação, será no entanto interessante indagar, em primeiro lugar, qual o conceito de nação que a *Biennale* atualmente tenta transmitir; e, em segundo, se os pavilhões, através das suas escolhas curatoriais e artísticas, se tornaram num lugar privilegiado para pensar e oferecer uma imagem mais atual da ideia de nação, como o permitem demonstrar vários exemplos das duas últimas edições.

Neste contexto, talvez o exemplo mais conhecido seja o da edição de 2013, quando França e a Alemanha decidiram trocar os respetivos pavilhões, que se encontram frente a frente dentro da área dos *Giardini*, para comemorar o cinquentenário do Tratado do Eliseu que pôs fim a anos de guerra entre as duas nações. No seu comunicado de imprensa, estes países declararam que "A consideração fundamental foi a atual realidade de trabalho no mundo da arte, em que a cooperação e comunicação internacional se tornou uma consequência natural – num mundo artístico onde o diálogo entre esferas culturais tem uma influência muito maior do que a impermeabilidade das fronteiras nacionais"² (Müller 2012). Também a escolha dos artistas seguiu esta mesma direção: artistas estrangeiros mas com ligações a estes países³.

Outros pavilhões fizeram escolhas semelhantes, convidando curadores e/ou artistas de outros países pondo, em alguns casos, em diálogo artistas provenientes de diferentes áreas geográficas. Foi este o caso do pavilhão de Cuba de 2013, para o qual foram convidados sete artistas cubanos e sete internacionais⁴ para conversarem entre eles e com o espaço expositivo, o Museu Arqueológico

2 Tradução da autora a partir do original inglês.

3 A França foi representada pelo artista franco-albanês Anri Sala, que atualmente vive em Berlim. A Alemanha escolheu o chinês Weiwei, a indiana Dayanita Singh, o sul africano Santu Mafokeng e o franco-alemão Romuald Karmakar. Os quatro possuem laços com a Alemanha, que resultam de diversos projectos que têm vindo a desenvolver com diversas instituições daquele país.

4 Glenda León, Lazaro Saavedra, Tonel, Liudmila Velasco, Nelson Ramírez de Arellano Conde, Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard, Sandra Ramos (Cuba); Hermann Nitsch (Áustria); Wang Du (China); H.H.Lim (Malásia); Pedro Costa, Rui Chafes (Portugal); Francesca Leone, Gilberto Zorio (Itália).



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

de Veneza. A mesma fórmula voltou a ser utilizada na edição de 2015, com quatro artistas cubanos e quatro internacionais⁵. Nesse mesmo ano, os pavilhões das Maurícias, de São Marino e da Síria optaram também por pôr artistas nacionais em diálogo com artistas de outros países⁶.

Ainda em 2013, também o Quênia se fez representar por artistas de diferentes nacionalidades, um italiano, um italo-brasileiro, dois quenianos e oito chineses, com curadoria de dois italianos⁷. Mas neste caso as escolhas não foram determinadas pela vontade de estabelecer um diálogo e/ou uma relação, mas sim por influências sobretudo político-econômicas. Terão sido os interesses e as relações pessoais do italiano – proprietário duma estância turística no Quênia –, e os investimentos chineses, que tornaram possível a participação deste estado. Ainda que não fosse um exemplo positivo, acabou por se revelar muito frutífero, até mesmo porque a crítica que por muitos lhe foi endereçada permitiu tornar pública esta situação – que, de forma indireta, representa também uma denúncia dos interesses públicos na área ao nível da arte contemporânea no Quênia⁸.

Uma estranha coincidência viria a dar origem, ainda em 2013, a um outro caso muito interessante: a criação de um único pavilhão para dois países, a Lituânia e o Chipre. Ambas as nações haviam convidado, sem o saber, o mesmo curador, o lituano Raimundas Malašauskas. Este aproveitou a oportunidade para criar um único projeto que incluísse os dois Estados, com o fim de enfatizar a relevância do cosmopolitismo e das relações entre países que caracterizam a sociedade

5 Grethell Rasúa, Luis Edgardo Gómez Armenteros, Susana Pilar Delahante Matienzo, Celia and Yunior (Cuba); Lida Abdul (Afeganistão); Giuseppe Stampone (Itália); Lin Yilin (China) e Olga Chernysheva (Rússia).

6 <http://bit.ly/Mauritiuspavilion>; <http://bit.ly/SanMarinopavilion>; <http://bit.ly/Syrianpavilion>. Consultados em 14 março 2016.

7 Artistas: Kivuthi Mbuno, Chrispus Wangombe Wachira (Quênia); Fan Bo, Luo Ling, Liu Ke, Lu Peng, Li Wei, He Weiming, Chen Wenling, Feng Zhengjie (China); César Meneghetti (Itália/Brasil) and Armando Tanzini (Itália); curadores: Paola Poponi and Sandro Orlandi (Itália).

8 A mesma situação quase se repetiria em 2015 (Serubiri, Moses. "Outrage over Chinese artists chosen to represent Kenya at Venice Biennale." *The Guardian*, 15 abril, 2015, <http://bit.ly/VBCnKe-TGd>) mas as fortes críticas da comunidade artística do Quênia conseguiram que a participação nacional do país fosse cancelada (Barluzzi, Riccardo. "Kenya Backs Out from 56 Venice Biennale." *My Art Guide*, julho 2015, <http://bit.ly/VBCnKe-MAG>; Vourlias, Christopher. "Kenya disowns pavilion at Venice Biennale." *Al Jazeera America*, 7 maio 2015, <http://bit.ly/VBCnKe-AIJ>). Artigos consultados em 14 março 2016.



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

moderna. A este pavilhão foi atribuída uma menção especial pela comissão internacional da *Biennale* pelo seu "original formato curatorial que reuniu dois países numa experiência singular" (La Biennale 2013).

Mas a contemporaneidade é feita também de conflitos e de Estados que não são reconhecidos oficialmente, como é o caso da Palestina – que, por essa razão, não pode estar oficialmente presente com um pavilhão nacional em Veneza. Todavia, não faltaram ao longo das várias edições da *Biennale* soluções para que os palestinos pudessem estar presentes, alternativas que promovem uma reflexão sobre a sua própria condição política. Em 2003 o curador geral da *Biennale*, Francesco Bonami, contratou a palestina Sandi Hilal e o seu marido, o italiano Alessandro Petti, para a realização de um projeto compensatório palestino dentro do espaço dos *Giardini*. A obra, intitulada *Stateless nation*, era constituída por reproduções em grande formato de dez cartões de identificação e documentos de viagem emitidos pela Autoridade Palestina e pelos governos de Israel e do Líbano. As reproduções foram instaladas entre os outros pavilhões. Como referiu Hilal, "os palestinos são absolutamente obcecados com os documentos de viagem de todos os tipos; não podemos deixar de o ser." Ainda nas palavras de Hilal: "Se os palestinos se encontram dispersos por todo o mundo, e se considerarmos a *Biennale* como uma metáfora do mundo, então os palestinos têm de estar dispersos por toda a *Biennale*. Teria apresentado os palestinos desta forma mesmo que [Bonami] nos tivesse pedido especificamente para projetar um pavilhão. Para nós, este é o pavilhão da Palestina" (Hawthorne, 2003). Em 2013, Bashir Makhoul, um dos artistas palestinos que participaram na *Biennale*, ainda não dentro dum pavilhão oficial, mas como evento colateral oficial, convidou o público, através do seu trabalho *Otherwise occupied*, a contribuir para a ocupação do jardim da Academia de Belas-Artes de Veneza, colocando caixas de cartão nas quais foram entalhadas pequenas janelas. A obra pretendia levantar questões sobre os tipos de espaços que surgem nas áreas de conflito e nas margens urbanas da globalização. Esta obra procurava assim enfatizar os aspetos performativos da ideia de ocupação.

Noutros casos, os pavilhões transformam-se no lugar adequado para conhecer e/ou pôr em discussão diversas realidades do próprio país ou mesmo de outras



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

nações. Em 2013, o artista Richard Mosse apresentava, no pavilhão irlandês, através de vídeos e fotografias, uma narração da guerra civil no Congo. Em 2015 o pavilhão de Tuvalu tentou, com a obra do taiwanês Vincent Huang *Crossing the tide*, chamar a atenção para o aumento do nível do mar, que dramaticamente põe em risco a existência desta e de outras ilhas do Pacífico. Por forma a consciencializar e sensibilizar os visitantes para esta realidade, o artista colocou alguns passadiços sobre um grande tanque cheio de água – com a passagem das pessoas, os passadiços cedem um pouco, obrigando-as a molhar os pés, representação simbólica de como o Estado se encontra em perigo de extinção em consequência direta das alterações climáticas.

Outros países optam ainda por fazer refletir nos pavilhões a sua difícil situação geopolítica. Na mesma edição de 2015, as obras dos artistas selecionados para os pavilhões da Geórgia e do Kosovo concentraram-se sobre o conceito de fronteira⁹, espelhando a sua recente história de independência: a Geórgia foi reconhecida como independente da antiga União Soviética apenas em 1991, enquanto que o Kosovo se autoproclamou independente da Sérvia em 2008, embora não seja ainda reconhecido por quase metade dos estados-membros da ONU.

Por fim, em Veneza estão também representadas nações que já não existem¹⁰. Em 2015, o artista Ivan Grubanov, do pavilhão da Sérvia, questionou o conceito de nação através da sua instalação *United Dead Nation*, utilizando as bandeiras de estados que já desapareceram do mapa político do mundo mas que continuam a permanecer vivos através das tradições, das memórias e das áreas que ocupam. As suas bandeiras, que são o símbolo e a imagem de um país, são utilizados como medium e instrumento para refletir sobre o significado de nação, numa era global e pós-colonial, onde os Estados são subjugados por poderes transnacionais.

9 <http://bit.ly/Georgiapavilion>; <http://bit.ly/Kosovopavilion>. Consultados em 14 março 2016.

10 Império Austro-Húngaro (1867-1918); Império Otomano (1299-1922); Jugoslávia (1918-2003); República Democrática Alemã (1949-1990); URSS (1922-1991); Checoslováquia (1918-1922); Grã-Colômbia (1819-1831); Tibete (1912-1951); República Árabe Unida (1958-1961) e Vietname do Sul (1955-1975).



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

Os exemplos descritos são necessariamente apenas uma limitada representação das diferentes maneiras com que vários pavilhões tentaram questionar o formato da *Biennale*. As minhas escolhas recaíram deste modo sobre aqueles que considero mais relevantes ou que tive a oportunidade de ver pessoalmente. Paralelamente a estes, e na grande generalidade dos casos, persistem os pavilhões que escolhem artistas e curadores na base da sua nacionalidade e que, mesmo através das obras exibidas, escolhem não colocar em causa os conceitos de nação, identidade ou fronteira. É no entanto interessante notar que, mesmo nestes casos, a *Biennale* é um espelho da realidade atual¹¹, com artistas e curadores mais ou menos comprometidos e mais ou menos críticos sobre estas questões.

Persistem ainda outros problemas ligados ao formato de exibição organizada por pavilhões, sendo o mais imediato a discrepante visibilidade entre os que possuem um edifício dentro da área dos *Giardini*; os que alugam um espaço dentro do *Arsenale*; e os que se encontram espalhados pela cidade; uma diferença que continua a criar e a sustentar hierarquia entre os países. Outra questão relaciona-se com os elevados custos de participação que, condicionada pelos investidores, pode ser inviabilizada por falta de fundos¹².

Julgo todavia ser necessário reconhecer que, apesar das muitas críticas que se possa dirigir à *Biennale*, não se pode negar a sua resiliência, a sua capacidade de ter passado por transformações artísticas, políticas e sociais ao longo de mais de 100 anos. Poderá contestar-se, talvez justamente, que reagiu sempre de forma lenta às mudanças, mas a verdade é que a *Biennale* nunca desistiu de questionar as suas características e o seu formato. Note-se também que, nas últimas edições,

11 O artista Jonas Salas, considerando que a arte realizada no contexto da Bienal de Veneza é uma apresentação do mundo mais precisa do que aquela que muitas vezes se quer representar, realizou em ocasião da *Biennale* 2013 uma aplicação de telemóvel chamada *The Ideological Guide to the Venice Biennale*. A intenção desta era "fornecer aos visitantes as ferramentas que lhes permitisse ler dentro do hardware político-global desta manifestação". Trata-se de um guia que oferece, para cada pavilhão, para além de informações sobre os artistas e curadores de 2013, dados sobre o contexto político do país, do financiamento da participação e do processo de seleção. Entre várias outras funcionalidades, esta aplicação permite ainda planejar um roteiro de visita de diferentes pavilhões segundo alianças geopolíticas. Mais informações disponíveis em <http://venicebiennale2013.ideologicalguide.com/>. Consultado em 14 março 2016.

12 Em alguns casos as colaborações entre diferentes pavilhões foram realizadas com o intuito de partilhar custos e recursos.



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

os próprios pavilhões nacionais alteraram-se profundamente. Foram estes que começaram a refletir sobre o que significa uma participação nacional numa exposição de arte internacional no século XXI. Outros investigadores parecem partilhar da mesma opinião: Angela Vettese, professora na Universidade Luav de Veneza, afirma que "os pavilhões nacionais são agora vistos pelo que realmente são: por um lado forçam-nos a ver como a história política se reflete nas artes; por outro, a partir dos anos noventa, levam-nos a refletir de maneira diferente sobre questões como o conceito de nação, as relações interestatais e a etnia" (Vettese 2010, 8-9). Também Caroline Jones, professora de história de arte no MIT – Massachusetts Institute of Technology, entende que os pavilhões nacionais continuam a desempenhar um papel conceptual e político, e que o conceito de nação é necessário para se compreender os trabalhos que ali são apresentados. Embora reconheça que seja fundamental criticar permanentemente os termos 'nação', 'internacionalismo' e 'exposição global', acredita que a *Biennale* representa o melhor lugar para ter experiências destas questões e onde melhor se pode refletir e fazer análise crítica. Concluindo, podemos afirmar que as mudanças operadas pelos pavilhões nacionais nestas últimas edições constituem uma verdadeira possibilidade de a *Biennale* se atualizar, de se tornar realmente contemporânea e, sobretudo, beneficiando precisamente da sua estrutura organizativa, de se constituir como local privilegiado para discussão dos temas sobre os quais é acusada ser incapaz de representar.

BIBLIOGRAFIA

- DI MARTINO, Enzo. *La Biennale di Venezia: 1895-2013*. Turim: Papiro Art, 2013.
- FRANÇA, José-Augusto. "XXI Bienal de Veneza." *Colóquio Artes e Letras* 20 (1962): 18-25.
- FRANÇA, José-Augusto. "A 6.ª Bienal de San Marino." *Colóquio Artes e Letras* 46 (1967): 30-36.
- HAWTHORNE, Christopher. "The Venice Biennale's Palestine Problem." *New York Times*, 1 Junho, 2003. Disponível em <http://bit.ly/BiPal-NYT>. Consultado em 14 março 2016.



OS PAVILHÕES NA BIENAL DE
VENEZA: HISTÓRIAS 'NACIONAIS'
EM EVOLUÇÃO
UGHETTA MOLIN FOP

JONES, Caroline A. "Biennial culture: A longer history." Em *The Biennial Reader: An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*. Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (org.) 66-87. Bergen: Bergen Kunsthall e Hatje Cantz, 2010.

La Biennale. "Leoni d'oro della 55. Esposizione Internazionale d'Arte *Il Palazzo Enciclopedico*." Comunicado de imprensa, 1 Junho, 2013. Disponível em <http://bit.ly/1SMB3mi>. Consultado em 14 março 2016.

MARTINI, Federica e Vittoria MARTINI. *Just another exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and politics of biennials*. Milan: Postmedia, 2011.

MÜLLER, Markus. "France and Germany exchange Pavilions: Information on the German contribution to the 55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia" Comunicado de imprensa, 2012. Disponível em <http://bit.ly/FDExcP>. Consultado em 14 março 2016.

VETTESE, Angela. Prefácio de *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Clarissa Ricci (org.), 6-13. [s.l]: Et al., 2010.



DIAS DE SAÍDA: A REPRESENTAÇÃO PORTUGUESA NAS BIENAS DE SÃO PAULO (1951-2004)



LÍGIA AFONSO

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE ARQUITECTURA E URBANISMO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

I RESUMO A Bienal de São Paulo [BSP] inicia-se em 1951, instituindo-se como a segunda bienal de arte do mundo, logo depois da Bienal de Veneza, e como a primeira exposição de arte moderna de grande escala realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos. As exposições foram-se sucedendo, realizadas sob direção rotativa de curadores-chefes, tendo por princípio organizativo a divisão entre 'salas gerais' e 'representações nacionais', acontecendo até hoje praticamente sem interrupções. Maria Helena Vieira da Silva e Fernando Lemos foram os artistas portugueses mais claramente reconhecidos no histórico da BSP mas a presença de obras de outros artistas portugueses é sistemática nas BSP. De 1951 a 2006, data da última Bienal inaugurada sob o modelo das representações, são mais de duas centenas os artistas cujos trabalhos ali são exibidos. Traçar a linha histórica pela qual se desenvolveu a apresentação dessas obras é o propósito deste *working paper*.

PALAVRAS-CHAVE Arte, História, Bienal de São Paulo, Representação nacional, Internacionalização

I ABSTRACT The São Paulo Biennial begins in 1951, as the second art biennial in the world right after Venice's, and as the first large-scale exhibition of modern art outside the Europe and United States hegemonic cultural centers. The exhibitions succeeded until today, almost without interruption, held under rotating direction of chief-curators and having for organizing principle the division between 'general rooms' and 'national representations'. Maria Helena Vieira da Silva and Fernando Lemos were the most recognized Portuguese artists in the history of the BSP but the presence of works of other Portuguese artists is systematic in the chronology of BSP. From 1951 to 2006, date of the last Biennial that opened under the national representations model, more than two hundred artists Portuguese artists displayed their works there. Tracing the story line in which was developed the presentation of this works is the purpose of this working paper.

KEYWORDS Art, History, São Paulo Biennial, National Representation, Internationalization



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

A Bienal de São Paulo [BSP] inicia-se em 1951, exatamente quatro anos após o retorno de Maria Helena Vieira da Silva (1908-92) à Europa e um ano depois da chegada de Fernando Lemos (1926) ao Brasil, instituindo-se como a segunda bienal de arte do mundo (Veneza, 1895), e a primeira realizada fora dos centros hegemónicos europeus e norte-americanos. Realizadas sob direção rotativa de curadores-chefes, as exposições bienais tiveram por princípio organizativo, até 2006, a divisão entre 'salas gerais' e 'representações nacionais'. A presença de obras de artistas portugueses é sistemática e ininterrupta neste histórico, e a representação nacional é o principal mecanismo de promoção desse encontro, que perde o intimismo e a singularidade das relações individuais que Vieira e Lemos estabeleceram no Brasil, para se institucionalizar. A oportunidade de integrar as dinâmicas de mercado e de visibilidade internacional que a BSP e os museus de arte moderna e contemporânea brasileiros consubstanciaram e irradiaram a partir dos anos 1950, contrariando o ensimesmamento do meio português (não obstante a importância da criação da Fundação Calouste Gulbenkian [FCG] na mesma década, em 1955), animou os artistas portugueses à tentativa de aproveitamento da representação nacional como porta de entrada para uma situação de internacionalização. De 1951 a 2006, data da última BSP inaugurada sob o modelo das representações por países, são mais de duas centenas os artistas portugueses cujos trabalhos ali são exibidos.



As primeiras representações nacionais à BSP acontecem sob o signo do Estado Novo [1933-74]. As primeiras são constituídas por comissões muito numerosas, em seleções caracterizadoras de um gosto oficial que repetem um modelo *salonard* relativamente inclusivo, misturando naturalistas e modernistas, emergentes e consagrados. A partir de 1955, as comissões passam a alternar entre pouco numerosas, relativamente numerosas e excepcionalmente monográficas, e começam a ser pontuadas por textos redigidos por especialistas como Diogo de Macedo (1889-1959), Carlos Botelho (1899-1982) ou José Augusto França (1922),



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

que parecem ganhar progressiva autoridade 'científica', interferência na sequência da qual é inaugurado, com Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918), o formato de homenagem em "sala especial" (V BSP). A VI BSP é assinalada pela atribuição do grande prémio da BSP a Vieira da Silva, então integrada na representação da França, fracasso histórico nacional que data do início da guerra colonial e da decadência da organização portuguesa que se revelará, de forma abrupta, no descontrolo relativamente à VII edição, cuja representação monográfica de Cândido Costa Pinto (1911-76) será feita às expensas da direção da BSP e à revelia do Secretariado Nacional de Informação [SNI], constituindo a única representação não oficial desta cronologia. A X BSP, em 1969, é a primeira organizada pela nova estrutura do Secretaria de Estado da Informação e Turismo [SEIT] e a única em que opera sozinha: daí em diante assiste-se a uma lenta e progressiva intervenção conjunta da Sociedade Nacional de Belas Artes [SNBA], Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte [AICA] e FCG, que privilegia a redução do número de artistas representados e o formato autoral da sua apresentação.

Após o 25 de Abril assiste-se ao fortalecimento progressivo da autoridade e do financiamento da FCG à representação portuguesa na BSP, através da presença sistemática de José Aleixo da França Sommer Ribeiro (1924-2006) na seleção dos artistas, pontuada pela participação simbólica do Ministério dos Negócios Estrangeiros [MNE], da Secretaria de Estado da Cultura [SEC] e posteriormente, do recém-criado Ministério da Cultura [MC] (1993). A presença de Portugal na XIII BSP, em 1975, é protagonista do seu momento histórico: Júlio Pomar (1926), Paula Rego (1935), Eduardo Batarda (1943) e Ângelo de Sousa (1938-2011)¹ configuram uma escolha que se completa com a documentação visual sobre o painel colectivo realizado na festa de 10 de Junho de 1974. Na XIV BSP radicalizam-se as comissões, que passam de obra a projeto, integrados nas grandes temáticas propostas pelo novo conselho de arte e cultura da BSP: a poesia experimental portuguesa, numa mostra delegada a E. M. de Melo e Castro (1932), e as instalações ambientais de Alberto Carneiro (1937) e de Clara Menéres (1943).

1 Ângelo de Sousa foi o primeiro integrante da comitiva portuguesa a receber um prémio internacional.



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

Respondendo à temática da secção "visão contemporânea da arte através da produção recente", proposta pela XV BSP, Sommer Ribeiro seleciona as *sombras* de Lourdes de Castro (1930) e as *telas habitadas* de Helena Almeida (1934), entre outros, na edição imediatamente anterior àquela em que a palavra curadoria é pela primeira vez inscrita no léxico da BSP, em 1981, pela voz do curador-geral da sua XVI edição, Walter Zanini (1925-2013). Nesse ano, a diretoria assume o abandono da ideia de temática a favor de uma ideia de concepção mas não invalida a apresentação de obras por país, ideia apropriada por Sheila Leirner (1948) que declara, na XVIII BSP, a continuidade com as prerrogativas de Zanini, radicalizando no entanto a tentativa de 'influenciar' os comissários estrangeiros e proclamando a autoria do dispositivo *A Grande Tela* como organizador conceptual de toda a exposição. É nessa grande tela que o trabalho de Paula Rego (1935) surge em representação da Grã-Bretanha, perda que Portugal compensa na XX BSP, em 1989, com a obra de Vieira da Silva apresentada em representação dupla Portugal/ França. Na XXI BSP em 1991, Sommer Ribeiro recusa assumir o comissariado em resposta à selecção directa de Pedro Calapez (1953) pela BSP e à sua tomada de conhecimento do facto via imprensa, ingerência institucional que no entanto não impediu a FCG de apoiar, financeira e logisticamente, o artista. Não obstante a estranheza de ter sido uma edição sem comissário, a mesma parece inaugurar uma nova era em que a representação se formula numa situação monográfica com tradução em catálogo de corpo e referência, neste caso, com texto de Maria Helena de Freitas (1958). Na BSP seguinte, Sommer Ribeiro reassume o comissariado da representação portuguesa, mas convida Alexandre Melo (1958) para escrever sobre as obras de Jorge Molder (1947), convidado para expor numa sala especial e com entrada no catálogo geral, e de Pedro Cabrita Reis (1956) para o catálogo da representação portuguesa.

A definitiva autonomização Ministerial delibera a responsabilização tutelar sobre o evento, a partir de então organizado pelo Instituto de Arte Contemporânea [IAC] (depois Direcção Geral das Artes), formalizada em sucessivas representações estritamente monográficas, associadas a uma ideia de independência manifesta no convite a comissariados externos, embrionariamente implantada por Sommer.



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENASIS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

Na XXIII BSP Portugal tem a sua representação centralizada na obra de João Penalva (1949) e organizada pela comissão instaladora do IAC, embora ainda sob o comissariado de Sommer, o último que irá realizar após duas décadas. A partir daí, e até 2006, a presença portuguesa segue o modelo análogo, sempre financiado pelo IAC: para a XIV, de Paulo Herkenhoff (1949) e Adriano Pedrosa (1956), Francisco Tropa (1968) e Lourdes de Castro apresentam o projeto comum a *peça*, com comissariado de João Fernandes (1943) e a coordenação de Isabel Carlos (1962); para a XV, de Alfons Hug (1950) e Agnaldo Farias (1955), João Tabarra (1966) é selecionado por Miguel von Hafe Pérez (1967); e para a XXVI, Alfons Hug convida diretamente João Paulo Feliciano (1963) (acompanhado por um texto de Miguel Wandschneider [1969]) e Jorge Queiroz (1966), ao mesmo tempo que Alexandre Melo é designado (sob a direcção de Paulo Cunha e Silva [1962-2015]) curador de *Comer o coração*, representação portuguesa de Rui Chafes (1966) e Vera Mantero (1966).



Este conjunto de participações, com as centenas de obras nele implicadas, não só corporiza uma (muito significativa) história da arte portuguesa, aquela que Portugal soube projetar e que o público brasileiro pôde construir ao longo dos anos, como ilumina as nuances históricas e políticas, institucionais e culturais, tantas vezes anedóticas, que determinaram essas escolhas e trocas². Mas a sistema-

2 “De Portugal, conta-se com Júlio Pomar, Ângelo de Sousa, Paula Rego e Eduardo Batarida, a menos que aconteça alguma transformação ideológica nos canais competentes e que vejam nesses artistas uma representatividade excessivamente burguesa e portanto incómoda para a análise da nova arte lusitana. De contrário, a Bienal terá oportunidade de conhecer realmente uma boa seleção de trabalhadores da arte, de gerações diferentes, mas cujas obras não foram apêndice da política do espírito fascistóide, e que só a duras penas sobreviveram até os dias de hoje, como o caso particular de Júlio Pomar”. (Lemos 1975, 65-66)
“Convidados (tardiamente) a título pessoal pelas duas entidades organizadoras da representação, a SEIT e a Fundação Calouste Gulbenkian, os críticos Rui Mário Gonçalves e Rocha de Sousa, por iniciativa do primeiro, fizeram endossar o seu convite a entidades que poderiam representar, a AICA e a SNBA. Estas aceitaram participar numa comissão com os dois organizadores e aprovaram a escolha do comissário já indicado, Fernando Azevedo. Então o representante da AICA sugeriu que o conjunto português fosse de carácter histórico [...]. Assim se marcou uma pausa de tábua rasa na série de representações aleatórias, ocasionais ou de emergência que têm sido enviadas em responsabilidade oficial, e se permitirá que em 1973 se pense com seriedade, tempo e método, numa contribuição portuguesa ao programa que então a Bienal de São Paulo possa ou queira apresentar. Porque se ela



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

ticidade como foram recebidas e interpretadas as sucessivas BSP na imprensa escrita portuguesa (e em particular na revista *Colóquio* – depois *Colóquio Artes* – da FCG, entre 1959 e 1996), ao mesmo tempo que evidenciou celeumas, divergências, autoritarismos, concessões tanto do ponto de vista das comissões como daquele de quem as comenta e publica (José Augusto-França e Fernando Lemos sobretudo, mas entre outros), também reverteu indubitavelmente em espelho para a reificação de uma imagem da produção cultural e artística e, portanto, também expositiva, brasileira (e em particular relativamente à instituição BSP)³.

Essa sistematicidade contribuiu ainda para fomentar, no público especializado, uma reflexão aturada, com reacendimentos periódicos, sobre a pertinência do modelo das exposições bienais, baseada numa análise crítica dos formatos que elas foram assumindo⁴. O que pode, no entanto, acrescentar essa fortuna crítica publicada em Portugal à narrativa historiográfica da relação entre os dois países? De que forma esse olhar crítico é perpassado por sentimentos e contaminado por expectativas?



A década de 1950 inaugura de facto uma nova era na internacionalização da arte portuguesa: é durante este período que a bienal de Veneza passa a contar com a participação portuguesa (1950) e as recém-inauguradas São Paulo (1951)

não apresentar programa, também não valerá a pena lá ir, e é melhor ficar de fora dum enterro que a Bienal de 1971 já mostra suficientemente como será." (França Outubro 1971, 7)

- 3 "Já em 1968, no rescaldo da contestação da Bienal de Veneza, Francisco Matarazzo, fundador da manifestação brasileira, reunira, em Veneza mesmo, críticos e comissários nacionais para discutir o futuro (próximo) da sua própria bienal. Insistimos então, Mário Pedrosa, Pierre Restany e eu, numa programação actual e actuante que passasse, hereticamente, por cima das representações nacionais e costumada fórmula. Uma transição foi tentada em 1969, mas Restany viu recusado o seu programa e eu próprio me demiti do júri, por razões de reacção internacional a circunstâncias opostas aos interesses dos artistas brasileiros – os quais, aliás, conheceram um movimento de solidariedade internacional em que vários pintores portugueses honrosamente participaram." (França Maio, 1971)
- 4 "Nas salas especiais, Maria Helena Vieira da Silva (Portugal) parece, em termos de organização, marcar presença apenas para justificar-se o retorno ao critério de apresentação por países, ou nato-geográficos. O tão discutido processo que de geográfico sempre acabou político e por conveniências nacionalistas. Afinal, mais tarde ou mais cedo, todo o artista acaba por quebrar a sua internacionalidade para declinar a sua origem. Vieira da Silva assim vem portuguesa com seu prestígio francês consagrado já em outra bienal." (Lemos 1989, 66)



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENASIS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

e Paris (1959) apresentam-na logo desde a primeira edição. A BSP será, porém, o único destes eventos que perpetuará, com rigorosa assiduidade, esta presença. As obras são expostas nas primeiras bienais do 'novo mundo' com o estímulo da internacionalização, oportunidade que o regime não incentivara e que a partir de então passava a financiar. A crítica celebra o feito, denunciando o desinteresse do circuito artístico português, caracterizado pela ausência de galerias, museus, mecenato, e até público que o sustente, relacionando a incapacidade confrontacional das obras e dos seus autores com a política isolacionista do país⁵.

Com o tempo, e apesar do devir democrático, da abertura e europeização das fronteiras e da mudança dos actores e das políticas das comissões, vinga a desilusão. A crítica nem sempre se revê nas escolhas (sobretudo quando não implicada nelas); recua na importância do evento nos moldes em que se estabiliza, apontando a falta de novidade e a subordinação ao modelo europeu; duvida do sentido e do retorno do investimento (sobretudo quando estatal) menorizando, subseqüentemente, a participação dos artistas⁶. Só o esbater das fronteiras das representações nacionais, ou a progressiva ultrapassagem da importância da curadoria sobre a diplomacia possibilitou uma revisão da perspectiva sobre o tema⁷.

5 "As Bienais de S. Paulo têm sido, para Portugal, os dias de saída da sua pintura. Os dias em que se vai dar o único passeio permitido, as férias de quem durante anos e anos vai acumulando quadros e quadros ao canto do atelier, sem galerias que lhos exponham, sem público que lhos veja, sem museus que lhos comprem, sem ministros que lhos encomendem. Falo, é claro, dos pintores modernos, teimosamente vivos neste único sítio ocidental onde só se sabe de pintura cada vez mais morta. A ida a S. Paulo traz à pintura portuguesa vantagens de vizinhança com quadros alheios, possibilidade de uns aos outros se verem e compreenderem, de terem relações, sem as quais a Arte não se fecunda. Aos brasileiros talvez leve uma notícia especial da pintura da Europa, uma notícia incompleta e quase frustrante, sim, mas traduzida por gente na qual um lembrado ar de família pode garantir reações e entendimentos afinal aproximados. Por isso me parece que a uns e outros (e não falando já na colónia portuguesa do Brasil) a nossa representação pode interessar." (França [1954-1955])

6 "Da participação portuguesa nesta bienal pouco se pode esperar em termos internacionais. Pelas razões já apontadas de serem estes certames lugares menores de revelações e/ou reconhecimentos e pelo facto concomitante de um tal processo de afirmação passar hoje em dia raramente por circuitos oficiais/oficiosos. O trabalho dos artistas necessita do primordial dinamismo dos agentes comerciais, que o devem colocar nas praças e nas colecções certas, e dos agentes críticos, que o devem comentar nas revistas certas e expor nos lugares certos. O papel dos referidos organismos oficiais/oficiosos é o de enquadrar e propagandear esta tarefa imensa, mas todos sabemos como têm sido escassos ou desperdiçados ou inúteis os esforços por eles empreendidos nesse sentido." (Pinharanda 1989, 57)

7 "[...] a presença em S. Paulo é de toda a importância no campo de uma estratégia de presença portuguesa internacional, não só porque S. Paulo se tem vindo a afirmar como um dos eventos artísticos mais importantes no circuito internacional, mas também porque a sua importância está ligada à construção de um perfil de Bienal arriscado e de tese, no sentido em que as referências que ostenta são, cada vez mais, no sentido de uma posição programática." (Sardo 1998, 19)



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENASIS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

A representação, tomada enquanto ideia e levantando problemas como a violação de territórios e direitos, é o teto escolhido por Lisette Lagnado (1961) para a XXVII BSP e a justificação para a rejeição definitiva, até hoje não mais retrocedida, do formato das representações nacionais, colocando um ponto final à discussão latente na BSP nas duas décadas anteriores e até hoje em discussão em Veneza. Mas terá a diplomacia deixado de interferir, de facto e definitivamente, na seleção dos artistas e, concomitantemente, na geopolítica das exposições bienais?

I BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco e Polyana CANHETE. *Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: 1961 – 1981*. São Paulo: Nobel, 1983.

LEMOS, Fernando. "Carta de São Paulo." *Colóquio Artes* 24 (1975): 65-66.

LEMOS, Fernando. "Carta de São Paulo. XX Bienal: Adjacências." *Colóquio Artes* 83 (1989): 66-68.

FILIPOVIC, Elena, Marieke VAN HAL e Solveig ØVSTEBØ (eds.). *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall/ HatjeCantz, 2010.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FRANÇA, José-Augusto. "A Bienal de São Paulo, 1971." *Folhetim Artístico – Diário de Lisboa*, [Outubro], 1971.

FRANÇA, José-Augusto. "A passada Bienal de Veneza e a próxima Bienal de São Paulo." *Folhetim Artístico – Diário de Lisboa*, [Maio], 1971.

FRANÇA, José-Augusto. "Ideia para a representação na III Bienal de São Paulo." *O Estado de São Paulo*, [1954-1955].

LAGNADO, Lisette. "No amor e na adversidade." Em *27.ª Bienal de São Paulo. Como viver junto* (cat. I), Adriano Pedrosa e Lisette Lagnado (eds.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

LEIRNER, Sheila. Introdução a *18.ª Bienal de São Paulo* (cat.), Claudia Scatamacchia (ed.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



DIAS DE SAÍDA:
A REPRESENTAÇÃO
PORTUGUESA NAS BIENAS
DE SÃO PAULO (1951-2004)
LÍGIA AFONSO

PINHARANDA, João. "Itinerários da Memória: a representação portuguesa à Bienal de São Paulo." *Artes e Leilões* 1 (1989): 57.

SARDO, Delfim. "Antes da Bienal de S. Paulo, um olhar sobre a representação portuguesa." *Arte Ibérica*, 18 (1998): 18-21.

SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Hedra, 2011.

ZANINI, Walter. Introdução a *XVI Bienal de São Paulo* (cat.), Maria Otilia Bocchini (ed.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.



A BIENAL
DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO
DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES
NACIONAIS E A
BIENAL DO BOICOTE

! **MIRTES MARINS DE OLIVEIRA**
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, SÃO PAULO



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

I RESUMO Fundada em 1951, a Bienal de São Paulo é o ponto nevrálgico das histórias da arte moderna no Brasil, cujas origens estão conectadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, e conseqüentemente aos esforços dos Estados Unidos da América em implementar a Política da Boa Vizinhança no continente Sul Americano. Essas relações vão reverberar no boicote realizado à X Bienal (1969), que acertam em cheio o que era mais caro para a Fundação Bienal: as representações nacionais, e os propósitos da Fundação Bienal de mostrar-se como lugar – competitivo – para harmonizar as relações de diferenças entre os países participantes. Nesse sentido, cabe examinar as dificuldades e desdobramentos que cercaram o encerramento das representações nacionais como forma organizativa da mostra, que acontece durante a XXVII edição *Como Viver Junto*, curada por Lisette Lagnado, em 2006. O gesto propôs novas formas contemporâneas de compreender noções de nacional/internacional.

PALAVRAS-CHAVE Bienal de São Paulo, Representações nacionais, Política da Boa Vizinhança, Bienal do Boicote, Guerra Fria

I ABSTRACT Founded in 1951, the Bienal de São Paulo is the centre of the histories of modern art in Brazil. Its origins are connected to the São Paulo Museum of Modern Art, founded in 1948, and consequently to US efforts to implement the Policy of Good Neighborhood in South America. These relationships will reverberate in the boycott held at the X Bienal (1969), which struck what was most important for the Fundação Bienal: national representations, and also what aims to show as a place – competitive – to harmonize relations between nations. In this sense, it is worth examining the difficulties and developments that surrounded the closure of national representations as the organizational form of the show, which took place during the XXVII edition of *How to Live Together*, curated by Lisette Lagnado in 2006. This gesture proposed new contemporary ways of understanding national and international concepts.

KEYWORDS São Paulo Biennial, National Representations, Good Neighbor Policy, Biennial Boycott, Cold War



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Ao final da 8ª edição da Bienal de São Paulo [BSP], realizada em 1967, um grupo de profissionais – artistas, críticos, professores, entre outros – ligado à área de cultura e atuante em atividades da Fundação Bienal¹, organizou um documento – *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo* (Schroeder 2011, 48) – com propostas para a direção da instituição. O documento apontava problemas que, de sua perspectiva, enfraqueciam a mostra e, conseqüentemente, provocavam o esvaziamento do evento como representativo das práticas artísticas contemporâneas.

Um dos pontos desenvolvidos nesse texto referia-se à incorporação da categoria “representações nacionais” como eixo em torno do qual se construía a exposição (Schroeder 2011, 48). A partir dessa noção, advinda das práticas do século XIX na organização das Exposições Universais e da Bienal de Veneza, a direção da Bienal de São Paulo outorgava aos representantes diplomáticos dos países convidados a ação de escolher artistas e obras que os representassem como nação. Com essa premissa, os critérios de escolha e exclusão quase sempre se afastavam de valores artísticos ou culturais para aproximarem-se dos interesses ideológicos ou governamentais, e mesmo do simples privilégio pessoal. Segundo os autores desse documento, a prática organizadora pautada por essa perspectiva também resultava em uma contínua marginalização dos artistas brasileiros, já que o procedimento comprometia a lisura dos processos e gerava a desconfiança em relação aos artistas presentes na exposição, em particular os próprios artistas do país, também escolhidos por critérios pouco claros. Finalmente, o texto indicava a necessidade de profissionalização da estrutura institucional, que – na comparação com as representações de países europeus e da América do Norte – a cada edição, mostrava seu desalinhamento com processos e normas de preservação

1 Segundo a pesquisa realizada por Schroeder (2011, 48) participaram dos debates sobre problemas da Bienal várias associações: a Associação Internacional de Artistas Plásticos, a Associação Brasileira de Críticos de Arte, o Instituto de Arquitetos do Brasil, a Associação Brasileira de Desenho Industrial, o Conselho Internacional de Museus, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Associação Paulista de Críticos Teatrais, a Comissão Estadual de Teatro, a Sociedade Amigos da Cinemateca, o Serviço Nacional de Teatro, a Comissão Estadual de Cultura, a Comissão Municipal de Cultura e vários departamentos da Universidade de São Paulo, além da Universidade Mackenzie e da Universidade Católica. A amplitude de grupos participantes pode ser um indício do incômodo dos problemas da Fundação.



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

e conservação em museus e exposições de arte. As representações nacionais dentro da Bienal também serviam como uma extensão dos processos de disputa pela hegemonia político-cultural no âmbito da Guerra Fria (Schroeder 2011, 153). De forma clara, o texto *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo* apontava para a necessidade de debate e portanto de ampliação dos pontos de vista que determinavam os rumos do evento e democratização dos processos dentro da instituição, já que o modelo era até então pautado em uma direção centralizada por parte do presidente Ciccillo Matarazzo.

Produzido no contexto institucional, esse texto trazia, no entanto, uma reflexão mais ampla contra a gestão autoritária do presidente da Bienal, que facilmente era reconhecida como alinhada aos processos diretivos que caracterizavam o país naquele instante, em meio ao pior instante da ditadura brasileira. A cobrança por uma maior interferência pública na Fundação Bienal fazia muito sentido para além dos aspectos políticos, já que grande parte do orçamento do evento era bancado pelas instâncias culturais governamentais, sendo questionável que sua gestão se pautasse por uma perspectiva empresarial de caráter privado e centralizador.

Está claro que o clima geral implantado pelas ações truculentas da ditadura impunha desconfiças e novos parâmetros das ações artísticas, gerando desconforto a qualquer atividade crítica. A censura, como exemplo, já interferia na área de artes plásticas, inclusive sob a forma de autocensura (Schroeder 2011), desde 1965, com a exposição *Propostas 65* (que aconteceu na Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, em São Paulo), e depois com o *IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília* (1967). Além desses fatos, a *2.ª Bienal da Bahia* (1968) foi fechada por causa do discurso inaugural do governador Luiz Vianna Filho, supostamente por utilizar palavras inadequadas para definir o campo artístico tais como 'revolucionário' e 'liberdade'. Também o *3.º Salão de Ouro Preto*, de 1969, teve algumas obras vetadas que nem chegaram a ser expostas e, por fim, mas muito importante, a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [MAM-RJ], organizada para escolha dos artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal de Jovens de Paris*, foi suspensa antes de sua abertura oficial e o país não



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

enviou participantes para Paris². Em especial esse ato arbitrário, de fechamento da mostra, vai provocar uma reação externa de grandes dimensões: o boicote à décima edição da BSP.

Elaborado como resposta ao fechamento da exposição no MAM-RJ, o *Non à la Biennale de São Paulo* foi um documento produzido em Paris, em junho de 1969, no qual, revoltados com as ações violentas da censura, artistas brasileiros produzem um relato de violências cometidas contra outros artistas e intelectuais. O documento vai reforçar o movimento internacional de boicote à X edição daquele evento e que vai reverberar nos anos e nas edições seguintes. Liderados pela atuação de Gordon Matta-Clark³, um grupo de artistas norte-americanos e latino-americanos divulgou e publicou *Contrabiennial*, para dar continuidade à revolta.



Fundada em 1951 por Francisco ('Ciccillo') Matarazzo, a partir de motivações internas e externas ao contexto político local, a Bienal de São Paulo é o ponto nevrálgico das histórias da arte moderna no Brasil, e cuja influência institucional permanece. Vale lembrar que a história institucional da Fundação está conectada àquela do Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, e consequentemente aos esforços do governo norte-americano em implementar a Política da Boa Vizinhança no continente sul americano. Para isso, foi acionado o aparato em torno de Nelson Rockefeller (incluindo a coleção e apoio logístico do Museum of Modern Art de Nova Iorque), que desde o início dos anos 1940 ocupava a coordenação do escritório para Inter-American Affairs, além de administrar inúmeros negócios familiares na região.

Com o boicote à décima edição, o que se acerta em cheio era o mais caro para a Fundação Bienal: as representações nacionais, indicativas de um outro

2 A movimentação internacional de boicote ao evento é também estudada por Claudia Calirman, 2013.

3 A visceral carta de Matta-Clark na revista *Art Forum* (19 maio 1971) foi reproduzida no Guia da XXVI Bienal de São Paulo. Disponível em http://issuu.com/bienal/docs/27a_bienal_de_sao_paulo_guia_2006. Consultado em 5 abril 2016.



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

marco originário, aquele que conectava o evento à bienal europeia de Veneza. Representações nacionais, ausentes ou francamente contra a situação do país – como o caso da França e Estados Unidos da América –, esvaziam os propósitos da Fundação Bienal de se apresentar, em suas edições, como uma oportunidade – competitiva – de harmonizar as relações e as diferenças geopolíticas. Mais do que isso, mostrava que a própria noção de 'identidade nacional' era colocada em questão, pelo confronto do Brasil da ditadura com o Brasil da oposição.



O boicote à Bienal de São Paulo em sua décima edição coloca em xeque a categoria organizativa do evento, mas de fato, o mais importante naquele instante (1969) era a extrema violência da ditadura brasileira. Nas edições seguintes e, ao final da ditadura, a constituição das mostras a partir da categoria das representações nacionais foi por vezes discutida: questões financeiras, principalmente, são alegadas para sua permanência. Durante as duas edições comandadas por Walter Zanini, a XVI e XVII (em 1981 e 1983, respectivamente), as representações nacionais, como forma administrativa/ diplomática de escolha e financiamento de artistas, permaneceram, mas a sua disposição no espaço expositivo foi alterada. Do modelo de salas de países para um display organizado a partir da analogia de linguagens, desconstruindo na prática uma leitura que buscava realçar identidades reconhecíveis e representativas de grupos de nações.

Isso ocorre até o ano de 2006, com a XXVII edição, *Como Viver Junto*, curada por Lisette Lagnado, quando a Bienal deixa de lado as representações nacionais como forma organizativa. O gesto da curadoria, já solicitado por vários segmentos do circuito artístico brasileiro e alinhado às práticas curatoriais das grandes exposições desde os anos 1970, foi intensamente lamentado pelos saudosos das tradições do início das bienais de São Paulo. Os processos de globalização haviam acirrado o crescimento das bienais (Spricigo 2009, 17) e geraram um novo modelo na tipologia das exposições oposto àquele das representações nacionais: aquelas que trabalham a partir de plataformas horizontais – híbrido de museu e espaço



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

para debates – integrando comunidades e contextos locais, conjugando as esferas de produção e crítica no mesmo espaço (Spricigo 2009) e ampliando a exposição a partir das publicações e arquivos.

A escolha desse eixo curatorial da XXVII Bienal proporcionou uma dimensão política à mostra, que escolheu como pano de fundo a percepção de Lagnado de que a xenofobia era a “ordem do dia nas relações internacionais” (Lagnado 2006, 53). Assumindo como dadas as condições impostas pelo processo de globalização mundial que se desenvolveu a partir do final dos anos 1980, a plataforma curatorial da XXVII edição privilegiou uma produção artística que revelasse possibilidades críticas a partir das novas relações entre cultura e mercado. Coerente com este horizonte, a curadoria estabeleceu o fim das representações nacionais e buscou outras formas de colaboração entre os agentes da mostra que não passassem pela categoria de acepção diplomática como forma de construir sua narrativa curatorial.

A história da noção de nação e sua representatividade como porta voz ou símbolo de indivíduos mostra reviravoltas nas formas que diferentes grupos dela se apropriam e a utilizam. A ideia de nação como coletividade popular é um produto das revoluções francesa e americana (Anderson 2005, 17), que ativou a categoria ‘patriotismo’ como forma de amalgamar as diferenças de classes e religiosas. Esse patriotismo iluminista caracterizou-se pelo universalismo circunscrito entre nações civilizadas, excluindo-se aquelas não civilizadas, em luta contra a superstição e tirania. Com o desenvolvimento do imperialismo que caracterizou o século XX, o nacionalismo das potências europeias começa a propor a hostilidade a outras nações e povos. Para Perry Anderson: “O chauvinismo da Belle Époque era um discurso imperialista de superioridade. Sua função era dupla: por um lado, servia para mobilizar a população de cada país a fim de intensificar a competição inter-imperialista da época e para atuar nas tarefas de conquista colonial. Por outro lado, servia para integrar as massas na estrutura política da ordem capitalista, num momento em que o sufrágio começava a se estender a setores da classe trabalhadora” (Anderson 2005, 23).



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

As propostas socialistas do início do século XX – que trabalharam a partir de uma percepção do projeto expansionista do capital – abordaram a questão nacional/internacional de forma flexibilizada tentando compreender os termos em sentido tático e estratégico, guardando seus contextos locais em solidariedade com uma causa utópica futura (a união dos explorados). Mas no período pós-guerra, com a franca hegemonia norte americana e/ou europeia, o nacionalismo passa a ser – ainda na expressão de Anderson “uma causa popular, das massas exploradas e destituídas, em uma revolta intercontinental contra o colonialismo ocidental e o imperialismo” (Anderson 2005, 23). Essas reviravoltas mostram que as noções de nacional/internacional estiveram sempre em mutação e só servem como categorias e chaves-interpretativas se devidamente recolocadas em seu contexto histórico social. Com o final da Guerra Fria, abrem-se em realidade todas as portas fechadas que impediam um livre trânsito comercial e cultural entre os pólos capitalistas e comunistas, e o internacionalismo passa a ser palavra de ordem, colaborando nos processos de globalização.

É esse movimento que a XXVII Bienal questiona em sua plataforma curatorial: a noção de pertencimento que supostamente a categoria de nacionalidade abrange. Em algumas linhas do catálogo da mostra é possível captar a incapacidade dessa categoria. Mas outra dificuldade se apresenta: ao deslocar o conceito de nacionalidade (suposta identidade), qual outro poderia dar conta do nomadismo do artista na contemporaneidade? Parafraseando Barthes, autor do livro que inspirou a denominação da mostra *Como viver junto*, pergunta-se Lagnado: “De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?” A essas duas perguntas formuladas na apresentação de seu curso, Barthes, após uma tentativa de definir o viver-junto por meio de uma temporalidade comum, vai nos preparando para dizer que “o calendário não responde muito bem”. Quem leu esse trecho não o esquece mais: “Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos”. Continua Lagnado: “Se nem o espaço, nem a concomitância, podem desenhar uma vida comum, qual o elo capaz de agrupar sujeitos?” (Lagnado 2006, 54).



A BIENAL DE SÃO PAULO
SOB O SIGNO DA GUERRA FRIA:
REPRESENTAÇÕES NACIONAIS
E A BIENAL DO BOICOTE
MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

I BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Perry. "Internacionalismo um breviário." *Anos 90, Porto Alegre*, 21/22 (2005): 13-42.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira sob a Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

LAGNADO, Lisette e Adriano PEDROSA. *Como viver junto XXVII Bienal de São Paulo* (cat.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

MATTA-CLARK, Gordon. "Contrabienal" em *Art Forum*, 19 maio, 1971.

SCHROEDER, Caroline Saut. "X Bienal de São Paulo: Sob os Efeitos de Contestação." Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26112011-133939/pt-br.php>. Consultado em 8 abril 2016.

SPRICIGO, V. "Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural." Dissertação de pós graduação em Ciência da Informação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.



NASCIDOS A
PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS
COMO APOSTA
DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES
COM A FOLHA PARA
UM NOVO BRASIL



ANA MARIA MAIA ANTUNES

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



I RESUMO Entre 1995 e 1996, o jornal *Folha de São Paulo* e a indústria de bebidas Companhia Antarctica Paulista financiaram um programa de mapeamento de jovens artistas no Brasil, o *Antarctica Artes com a Folha*. Entre mais de 1.000 artistas inscritos, foram selecionados 62. Um dos primeiros critérios que os habilitava a concorrer era que tivessem menos de 32 anos. O programa julgava ser esta “uma idade sintomática, já que essa geração pós-64 nasceu e cresceu durante a ditadura militar, período em que qualquer nova experiência estética era sinônimo de subversão” (Fioravante 2008, 14). Ainda no ciclo da abertura política e econômica após o fim do regime militar em 1985, o Antarctica articulou em seu estatuto a simbologia de uma renovação do Brasil, da qual a arte era tanto sintoma quanto agente. O programa apresentou uma nova geração de artistas, que teria superado o trauma da repressão e poderia contribuir para o fortalecimento não só de uma ordem democrática quanto de um circuito de arte em vias de crescimento e profissionalização, de modo supostamente equânime entre lugares tão dispares de um vasto território.

PALAVRAS-CHAVE Arte brasileira, Juventude, Geração, Emergência, Exposição

I ABSTRACT Between 1995 and 1996, *Folha de São Paulo* newspaper and the beverage company Antarctica Paulista sponsored a mapping programme of young Brazilian artists, the so-called *Antarctica Artes com a Folha*. From over 1000 people who had responded to the announcement, 62 were selected by a jury. One of the criteria for enrolment was that they were, at that time, under 32 years old because it was believed that that was “a symptomatic age because this post-1964 generation was born and grew up during the military dictatorship, a time when any new aesthetic experience was a synonym of subversion” (Fioravante 2008, 14). In 1985, during the years of the country's political and economic revival after the ending of the regime, Antarctica articulated in its statute symbols of a process of renewal in Brazil of which art was both a representation and an agent. The show presented a new generation of artists who had overcome the trauma of repression and who could contribute to the strengthening of the democracy while it enforced the growth and professionalization of the Brazilian art system.

KEYWORDS Brazilian Art, Youth, Generation, Emergency, Exhibition

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



Entre 1995 e 1996, o jornal *Folha de São Paulo* e a indústria de bebidas Companhia Antarctica Paulista financiaram um programa de mapeamento de jovens artistas no Brasil, o *Antarctica Artes com a Folha*. A iniciativa foi estruturada a partir da Lei Rouanet, a lei de mecenato criada em 1991 pelo governo federal brasileiro para reverter dinheiro de impostos das empresas privadas em patrocínios de eventos culturais e esportivos. O orçamento de 1 milhão de dólares foi divulgado na moeda norte-americana para demonstrar tanto a vocação internacional do projeto quanto a estabilidade do seu aporte frente ao histórico recente de inflação no país. Com este aporte, considerado alto para a época, o *Antarctica* reuniu um grupo de 5 curadores em viagens de pesquisa por todo o país que, mediante um edital de convocação, resultou em uma mostra coletiva em São Paulo, no Pavilhão Manuel da Nóbrega, vizinho ao edifício da Bienal, no Parque Ibirapuera.

Apesar de ter tido apenas uma edição, o programa foi fundamental para estruturar práticas de uma pesquisa curatorial que saísse para o campo e se debruçasse de maneira propositiva sobre as dimensões e disparidades do território brasileiro. Tais práticas foram posteriormente adotadas por outros programas no país, entre eles o mais conhecido e longo *Rumos Artes Visuais*, promovido desde 1999 pelo Itaú Cultural. O *Antarctica* também foi responsável por catapultar nomes de uma suposta 'geração 90' que, após 'emergirem' na mostra de 1996, foram rapidamente assimilados e legitimados pelas instituições e pelo mercado.

Me interessa nesse artigo apresentar alguns aspectos de como o *Antarctica Artes com a Folha* procurou construir um imaginário para a geração de artistas jovens brasileiros, para as marcas que o patrocinavam e para o próprio Brasil naquela segunda metade dos anos 1990. No cruzamento entre diferentes instâncias, da produção artística aos projetos corporativos e de nação, foram depositados atributos como juventude, novidade e experimentação para estruturar e, mais do que isso, valorar identidades públicas. De modo a identificar argumentos empregados nessas representações que o *Antarctica* arregimentou, analisarei alguns dos seus discursos e critérios, postos em documentos como o edital de convocação pública, os textos institucionais e curatoriais. Considerarei também a



cobertura jornalística e publicitária da *Folha de S.Paulo* que, somando papéis de imprensa e patrono cultural, anunciou a mostra no dia 28 de setembro de 1996, véspera da sua abertura. Deixarei para futuros estudos – que continuarei realizando como parte do meu doutorado em curso na Universidade de São Paulo – uma observação expográfica mais acurada bem como a coleta de depoimentos dos principais atores desse processo: artistas, curadores, produtores, arquitetos e críticos.

I 1964 como critério

A exposição que ficou em cartaz no Pavilhão Manuel da Nóbrega entre 29 de setembro e 17 de dezembro de 1996 foi resultado de um processo iniciado em meados de 1995. Convocados por um comitê organizador composto pelo publicitário Nizan Guanaes, da agência DM9, pelas produtoras Isabella Prata e Bia Aydar, e pelo editor Matinas Suzuki, da *Folha de S.Paulo*, os curadores Nelson Brissac, Tadeu Jungle, Lisette Lagnado, Stella Teixeira de Barros e Lorenzo Mammi – todos, se não nascidos, radicados em São Paulo – visitaram 66 cidades dos 26 estados brasileiros. O intuito era realizar o que Suzuki chamou de “mapeamento da jovem produção artística brasileira”. Um mapeamento que deveria ser “ativo, provocado, instaurado como uma espécie de interferência no panorama artístico nacional – e não um processo passivo, como seria, por exemplo, um ‘concurso’” (Suzuki 2008, 14).

Apesar de sem dúvida afetada pelas inúmeras visitas e conversas que a equipe teve nas viagens de pesquisa, a escolha dos artistas não foi feita através de um convite direto e sim da abertura de um edital público, cujo insumo seria julgado pelos curadores. Entre mais de 1.000 inscritos, foram selecionados 62 artistas de 11 estados brasileiros. Um dos primeiros critérios que os habilitava a concorrer era que tivessem menos de 32 anos. Segundo Celso Fioravante, na época repórter de cultura da *Folha de S.Paulo*, esta seria “uma idade sintomática, já que a geração pós-64 nasceu e cresceu durante o regime militar, período em que qualquer nova experiência estética era sinônimo de subversão” (Fioravante 2008, 14).

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



Passados cerca de dez anos desde a anistia, conquistada em janeiro de 1985 e detonadora de um processo de abertura política e econômica que se prolongou por toda aquela década, o *Antarctica* buscava, portanto, 'filhos' e 'filhas' da ditadura. Reunidos e convocados a criar livremente, sem qualquer mecanismo de veto ou censura, esses artistas denotariam a superação de um trauma histórico e o fortalecimento de uma ordem democrática. Deste modo, agregariam ao estatuto do programa a simbologia de um processo de renovação do Brasil, da qual a arte era tanto sintoma quanto agente.

Apesar da referência à ditadura no edital, o marco não ganhava especial evidência nas obras nem muito menos na publicidade da mostra, que sublinhava, em seu lugar, a polivalência das mídias contemporâneas: "pinturas, vídeos, performances, fotografias, artes de computador, desenhos e esculturas" ([sn] 1996, 9). Em paralelo à 23.^a *Bienal de São Paulo*, que priorizou artistas estrangeiros e consagrados, a mostra catapultou nomes que naquela altura emergiam, como Lucia Koch (Rio Grande do Sul), Rivane Neuenschwander, Cao Guimarães (Minas Gerais), Erika Verzutti (São Paulo), Cabelo, Jarbas Lopes (Rio de Janeiro), Marcelo Solá (Goiás), Marepe (Bahia), José Rufino (Paraíba) e Alberto Bitar (Pará). Oriundo das cinco regiões do país, o grupo selecionado representou diversidade e descentralização, dois atributos considerados positivos para o programa e para a imagem das empresas que o financiaram. Segundo Fioravante, o *Antarctica* "subverteu a predominância absoluta do eixo Rio-SP nas artes plásticas. Subverteu a tradição mesquinha do empresariado do país de só apoiar iniciativas com feedback imediato. Subverteu a ideia de que a arte fora das grandes capitais é folclore" (Fioravante 2008, 13-14).

A descentralização, ou, antes disso, a ampliação do alcance do circuito cultural brasileiro, foi de fato um empreendimento relevante desta e de outras iniciativas levadas a cabo neste período. No entanto, vale relativizar seu êxito no que tange a um rearranjo estrutural e duradouro dos circuitos de produção e difusão regionais, bem como examinar mais a fundo as motivações daqueles que a adotaram como premissa de trabalho. Descentralizar, para a Companhia Antarctica Paulista ou para a *Folha de São Paulo* – que justo naquele momento, como revelou a reportagem

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



publicada no caderno Dinheiro da mesma edição do jornal, de 29 de setembro de 1996, estava investindo no portal de notícias *UOL*, de abrangência nacional – significa a princípio expandir mercados.

Vale grifar, portanto, no ímpeto de descentralização, bem como na própria ideia de redemocratização do país, o papel primordial que teve o capital privado, que orientou para fins de estímulo ao consumo aquilo que deveria dizer respeito a políticas públicas de cidadania e inclusão social. Este perfil de desenvolvimento da cadeia produtiva da cultura através de parcerias público-privadas – algo que, aliás, perdura no Brasil até hoje – consolidou-se no governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso (PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira), marcado pela privatização de empresas estatais e pela contenção da inflação através do Plano Real. A estabilidade da moeda foi um dos principais fatores para garantir a sua reeleição em 1998 (ele governou de 1995 a 2003). Essa estabilidade, que por alguns anos igualou o Real ao Dólar norte-americano, também propiciou o crescimento e a internacionalização de alguns setores produtivos, entre eles o mercado de arte.

Enquanto galerias profissionalizavam-se tendo em vista as feiras e a interlocução com outros países, o *Antarctica* orientava a sua premiação também para a inserção internacional dos artistas. Escolhidos por um júri composto por Lisa Philips (diretora do Whitney Museum de Nova York, hoje do New Museum), Dan Cameron (curador senior do New Museum entre 1995 e 1996) e Paulo Herkenhoff, que na época era curador da arte latino-americana no MoMA, 3 dos participantes foram premiados com uma viagem para a Documenta de Kassel e para a Bienal de Veneza. Eram eles Cabelo, Rivane Neuenschwander e Marepe. No ano seguinte, começaram a trabalhar com galerias comerciais como a Camargo Vilaça e a Luisa Strina e foram convidados por Herkenhoff a participar da 24.^a Bienal de São Paulo (1998), do qual este último foi curador. No caso desses artistas, pode-se dizer que o arco de tempo entre a emergência e a legitimação institucional, neste evento que segue sendo a maior chancela no circuito artístico brasileiro, durou apenas dois anos.



I Juventude como capital

Uma pesquisa realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2008 demonstrou que “42% das obras do acervo levaram de 0 a 5 anos para entrar no museu” (Lagnado 2008, 82)¹, ou seja, mal nasceram no ateliê dos artistas e já foram tombadas. Os dados coincidem com a preponderância de iniciativas institucionais para deflagrar a emergência artística, muitas vezes já implicada em sua institucionalização. A curadora Lisette Lagnado, ao analisar os dados, concluiu sobre “a ideia de aceleração de uma coleção contemporânea” (Lagnado 2008, 78).

O levantamento não se restringe a obras realizadas por jovens artistas (jovens de idade, cronologicamente jovens), mas corrobora o regime de antecipação e, muitas vezes, precocidade, em que opera o circuito da arte, consolidando, entre outros gêneros e estruturas, os inícios e promessas da juventude como moedas simbólicas a serem, dentro em breve, monetarizadas e inseridas em um pregão de apostas. Nesse âmbito, entre as instituições e o mercado, a obra de um artista em início de carreira passa a contemplar a equação ‘mínimo de investimento + máxima expectativa de lucro’. Entrelaçada a dinâmicas de experimentação artística e curatorial, por um lado, e especulação institucional e mercadológica, por outro, a juventude na arte apresenta sim possibilidades de um *feedback* rápido, se não imediato, contrariando os postulados de Fioravanti no texto de apresentação do *Antarctica artes com a Folha*.

Os precedentes de programas institucionais voltados para a emergência artística remontam aos Salões de Belas Artes da França do século XVIII, que legaram estruturas de periodicidade e obsolescência até hoje em voga. De lá para cá, perdurou a categoria da exposição² – ou seja, uma vitrine socialmente constituída – como instância definidora da existência coletiva e pública da arte. Perduraram

I 1 A pesquisa foi realizada pela pesquisadora Joana Tuttoilmondo em colaboração com a curadora Lisette Lagnado, na ocasião do colóquio internacional *História e(m) movimento* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em outubro de 2008 (Lagnado 2008, 82).

I 2 Sobre a preponderância das exposições no sistema da arte, Boris Groys afirma que “no contexto da arte contemporânea, fazer arte é mostrar coisas como arte” (Groys 2010, 52). Tony Bennett, por sua vez, identifica um “complexo expositivo”, “uma tecnologia de visão que serviu não para atomizar nem dispersar a multidão, mas para regulá-la à medida em que se promove sua visibilidade, que se transforma a multidão no espetáculo final” (Bennett 1996, 90).

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



os diversos programas, entre salões, mapeamentos, mostras coletivas e residências cujo critério de participação ainda repousa sobre a prerrogativa do novo de alguma maneira 'personificado' no jovem artista. Em 2010, *Younger than Jesus* inaugurou a Trienal Geracional do New Museum com uma espécie de auto-crítica sobre esse cânone, a que a mostra, no caso, não se furtava em filiar-se.

No contexto brasileiro, merecem destaque como antecedentes para a compreensão do *Antarctica Artes com a Folha* iniciativas como o *Jovem Arte Contemporânea* (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1967-1974); a *Área Experimental* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1975-1978); e a exposição *Como vai você, Geração 80?* (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984). Sucedeu ao *Antarctica*, por sua vez, já na virada para os anos 2000, uma sequência também extensa de eventos, cujas características naturalmente seguiram respondendo às vocações e necessidades dos contextos históricos e institucionais em que foram realizadas.

A ideia de uma sincronicidade entre artistas e o seu tempo, de modo a o sentirem, interpretarem e provocarem, adere ao critério de compreensão geracional da arte que, como definiu Karl Mannheim, "baseia-se na existência de um ritmo biológico na existência humana – os fatores de vida e morte, um espectro limitado de vida, de envelhecimento". Segundo o autor, "indivíduos que pertencem à mesma geração, que dividem o mesmo ano de nascimento, são dotados [ou são atribuídos, me arriscaria a acrescentar], de uma localização em comum na dimensão histórica do progresso social" (Mannheim 2010, 107).

A despeito de especificidades das conjunturas socioeconômicas e dos circuitos artísticos regionais, o *Antarctica* parece haver investido nessa concepção de uma 'localização [espaço-temporal] em comum' para a 'geração 90' de artistas brasileiros. Conforme se verifica nos textos de apresentação e principalmente no edital de convocatória, a referência ao marco do início da ditadura militar no país atribuiu à arte a responsabilidade de ratificar publicamente a transcendência de uma ordem superada. Tornaram-se as obras e, antes mesmo delas, os artistas, imagens de uma democracia regulada por políticas econômicas de um estado neoliberal.

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



O otimismo dos mercados abertos e em expansão tem efeitos certamente apaziguadores, capazes de justificar os rumos de um projeto de desenvolvimento sem que se problematize seus termos nem que se mantenham transparentes as disputas políticas e ideológicas inerentes a qualquer representação histórica. Em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord identificou a vigência de um “tempo espetacular”, que propaga a ilusão de uma mudança “pseudocíclica”, encampada pelo consumo de mercadorias materiais e simbólicas. Subjaz como uma estrutura desse tempo um “capital juventude”, que concatena da publicidade à economia

FIG. 1
Laura Lima,
Sem título, 1996.
Arquivo Folha de
S. Paulo

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



da cultura e do entretenimento em torno da perspectiva de se criar um imaginário público contínua e sazonalmente pulsante, em que, conforme o filósofo, “é nitidamente proibido envelhecer”. Debord seguiu alegando que a preponderância do “capital juventude” muitas vezes não permite que se adquira “a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. Essa ausência social de morte – diz ele – é idêntica à ausência social de vida” (Debord 1997, 109).

Destituído de uma infraestrutura e de um aparato reflexivo que signifiquem a continuidade do seu desenvolvimento pessoal, bem como o impliquem de maneira efetiva, e não meramente ilustrativa, na discussão sobre projetos de país, os artistas em início de carreira permanecem muitas vezes alienados dos seus meios de produção e de uma presença implicada na conjuntura sociopolítica em que estão inseridos. Mesmo havendo reunido significativa massa crítica de artistas e curadores brasileiros, e sendo fundamental para o desenvolvimento de suas

FIG. 2
Laura Lima,
To age, 2004.
[www.youtube.com/
watch?v=hltSn1oHqLc](http://www.youtube.com/watch?v=hltSn1oHqLc)





carreiras, o *Antarctica* não escapou a essa tendência de instrumentalização dos mesmos como garotos propaganda ou profissionais modelo de uma nova ordem de trabalho, orientados para o que sempre começa e, desta forma, nunca chega a concluir-se.

O trabalho apresentado por Laura Lima na mostra [FIG. 1] respondia a essa dinâmica com a metáfora de uma gelatina que nunca endurecia dentro de uma forma escultórica devido ao movimento de uma criança brincando. Por um lado experimento e hedonismo e por outro progresso sem um desenvolvimento concreto, como o fora o governo neoliberal brasileiro, insuficiente para desestabilizar a tradição patriarcal e patrimonial do país em âmbitos econômicos e culturais. Curiosamente, um dos projetos que a artista levou a cabo em 2004, alguns anos após haver ser sido apresentada para o circuito de arte brasileira e internacional pelo *Antarctica*, chamou-se *To age*. [FIG. 2] Nesta performance filmada, Laura forjou com maquiagem as transformações por que passaria seu corpo enquanto envelhecesse, antecipou as consequências do tempo sobre seu corpo e sua imagem para, de algum modo, provocar uma discussão sobre um circuito artístico e uma esfera pública talvez um pouco mais consequentes.

I BIBLIOGRAFIA

- ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Volume 1: 1863-1959*. New York: Phaidon, 2008.
- Antártica Artes com a Folha* (cat.). São Paulo: Cia Antarctica Paulista e Folha de S. Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENETT, Tony. "Exhibitionary complex." Em *Thinking about exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce N. Ferguson e Sandy Nairne (eds.). Nova York: Routledge, 1996.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2006.
- GROYS, Boris. *Going Public*. Nova York: E-Flux Journal/ Sternberg Press, 2010.

NASCIDOS A PARTIR DE 1964:
OS JOVENS ARTISTAS COMO
APOSTA DA EXPOSIÇÃO
ANTARCTICA ARTES COM A
FOLHA PARA UM NOVO BRASIL
ANA MARIA MAIA ANTUNES



LAGNADO, Lisette. "Tão, tão, tão contemporâneo." Em *Histórias e(m) movimento*, Annateresa Fabris, Felipe Chaimovich, Lisette Lagnado e Luiz Camilo Osório (orgs.). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

MANNHEIM, Karl. "The Sociological Problem of Generations." Em *Younger than Jesus: the generational book*, Lauren Cornel, Massimiliano Gioni, Laura Hoptman e Brian Sholis. New York: New Museum, 2009.

[sn]. Editorial, *Folha de S. Paulo*, caderno Esporte, 29 Setembro, 1996: 9.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.



DE DENTRO PARA
FORA E DE FORA
PARA DENTRO:
A ATIVIDADE
EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN NA
DÉCADA DE 1960

! **JOANA BAIÃO**

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

! **FILIPA COIMBRA**

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

I RESUMO Neste *working paper* propomos uma primeira análise à atividade expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian [FCG] na década de 1960. Por um lado, serão elencados os principais eventos expositivos, promovidos por esta instituição no estrangeiro, que responderam aos seus propósitos estratégico-diplomáticos e constituíram verdadeiros estímulos à produção dos artistas portugueses: *Portugal de Hoje* (Rio de Janeiro, 1965), *Exhibition of Works of Contemporary Art Belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation* (Bagdade, 1966) e a exposição itinerante *Art Portugais. Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours* (Bruxelas, 1967; Paris e Madrid, 1968). Por outro lado, abordaremos o movimento inverso, o da apresentação de panorâmicas artísticas internacionais em Portugal. Destacaremos as exposições *Arte Britânica no Século XX* (Lisboa, Coimbra e Porto, 1962) e *Um Século de Pintura Francesa 1850-1950* (Lisboa, 1965), produções de forte impacto público integradas na estratégia de consolidação da imagem da FCG no país, e que tinham como objetivo contribuir para 'formação' do público português.

PALAVRAS-CHAVE Fundação Calouste Gulbenkian, Exposições de arte, Arte portuguesa

I ABSTRACT In this working paper we will go over the Calouste Gulbenkian Foundation [CGF] international exhibit activities during the 1960s. All the major exhibitions realized abroad by this institution will be accounted for, acting as a starting point for several different themes related to the CGF's strategy during this period: *Portugal de Hoje* (Rio de Janeiro, 1965), *Exhibition of Works of Contemporary Art Belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation* (Bagdad, 1966) and the itinerant exhibition *Art Portugais. Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours* (Bruxells, 1967; Paris and Madrid, 1968). We will also consider the opposite movement, that is, the display of foreign artistic exhibitions in Portugal. As such, we will address the exhibitions *Arte Britânica no Século XX* (Lisbon, Coimbra and Oporto, 1962) and *Um Século de Pintura Francesa: 1850-1950* (Lisbon, 1965), events which had a huge public impact, which were used to consolidate the CGF's institutional image and which had the goal of contributing to the 'artistic instruction' of Portuguese people.

KEYWORDS Calouste Gulbenkian Foundation, Art Exhibitions, Portuguese Art



I As exposições da Fundação Calouste Gulbenkian*

A Fundação Calouste Gulbenkian [FCG] foi criada em 1956, por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian. Os seus estatutos determinavam que uma das suas áreas de atuação seria a das artes plásticas. Neste campo, destaque para a organização das duas primeiras edições da *Exposição de Artes Plásticas* (Lisboa, 1957 e 1961)¹, que sintetizaram o programa de intenções da FCG no campo artístico e que estiveram na génese de outras ações de apoio aos artistas portugueses, como a aquisição de obras de arte e a criação de subsídios.

A criação, em 1960/1961, do Serviço de Belas-Artes – organismo interno da fundação responsável pelo apoio à produção, reflexão e investigação das áreas das Artes Visuais, Arqueologia, História da Arte e Património –, viria a estimular os apoios aos artistas portugueses. Na área das Artes Visuais, estes apoios tiveram várias manifestações, muitas vezes simultâneas: concessão de bolsas de estudo para o estrangeiro; aquisição de obras; ou a integração dos seus trabalhos em exposições além-fronteiras, nomeadamente exposições panorâmicas de arte contemporânea. Estas ações integraram uma estratégia de divulgação da arte contemporânea portuguesa e da integração e afirmação dos artistas no mercado, até então muito pouco expressivo. Note-se que, até ao início da década de 1960, o sistema artístico nacional encontrava-se marcado: 1. pela prevalência de um gosto naturalista e algo conservador nas exposições oficiais (mesmo os modernos eram de uma “modernidade morna”, segundo Rocha de Sousa [Sousa 1994, sp]), reflexo de um incipiente contacto com as práticas artísticas no contexto internacional, que ganhou um novo impulso a partir do momento em que a FCG começa a atribuir as primeiras bolsas de especialização artística; 2. pelas querelas teóricas e estéticas entre os próprios artistas (abstracionismo vs neo-realismo; a

I * Este *working paper* surge na sequência do trabalho que tem vindo a ser realizado no projeto HistExpo – História das Exposições de Arte da FCG, promovido por esta instituição em parceria com o IHA da FCSH-UNL. O objetivo deste projeto é inventariar, estudar e disponibilizar ao público dados sobre todas as exposições de arte promovidas pela FCG desde 1957. Recuperar e analisar a memória expositiva desta instituição, através de uma abordagem transversal e sistemática de carácter científico, permite a sua integração no amplo debate internacional da História das Exposições, disciplina emergente da História de Arte e dos Estudos de Museus.

I 1 Estudadas aprofundadamente por Leonor de Oliveira na sua tese de doutoramento (Oliveira 2013a).

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



fraturação do surrealismo); 3. pelas difíceis relações (políticas e estéticas) entre os artistas modernos e o Secretariado Nacional de Informação [SNI], órgão oficial para a promoção da arte portuguesa e, até 1956, o único responsável pela organização das representações portuguesas fora do país; 4. e pela incipiente aposta na organização de exposições, quer apresentações de arte portuguesa no estrangeiro, quer mostras de arte moderna e contemporânea estrangeira em Portugal.

Todos estes fatores contribuía para que, nos anos 1950, o público se encontrasse, nas palavras de Rui Mário Gonçalves, "insensibilizado para o mundo das formas, novas ou velhas, surrealistas ou realistas, abstractas ou figurativas; muito menos entendia a genealogia das formas e a realidade das obras, por falta de sentido do tempo civilizacional que se (não) vivia" (Gonçalves 1992, sp). A mudança começou a sentir-se com a instituição da FCG em 1956, que desde logo definiu o estímulo às artes plásticas numa dupla movimentação: de dentro para fora e de fora para dentro.

No campo das exposições, verificamos essa dupla tendência: por um lado, na década de 1960 a FCG apresentou importantes mostras de arte portuguesa no estrangeiro, que constituíram fundamentais meios de divulgação da sua imagem e da sua missão filantrópica ao nível internacional; por outro, apresentou em Portugal alguns dos mais significativos movimentos artísticos internacionais, cumprindo assim o objetivo de proporcionar ao público um inédito contacto com os períodos mais importantes da história da arte, ação integrada na estratégia de consolidação do seu papel no campo cultural português.

Dos exemplos da aposta de apoio à arte portuguesa desenvolvida pela FCG através da organização de eventos expositivos no estrangeiro, destacamos 3, enunciadores da linha de atuação estratégica desta instituição neste período:

I Portugal de Hoje (Rio de Janeiro, 1965)

A exposição *Portugal de Hoje* consistiu numa grande mostra que teve lugar no Pavilhão de Portugal, país convidado a participar nas comemorações do 4.º Centenário do Rio de Janeiro. A FCG foi contactada por Henrique Martins de Car-

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



valho, Comissário Geral da Exposição de Portugal, para organizar os sectores *Fé e Cultura* e o *Homem e a Terra*, uma vez que seria a instituição apropriada para responder aos “complicados problemas de embalagem, de guarda e de protecção contra incêndios”², claro indicador de que era já considerada exemplar nas questões relacionadas com a logística de produção e montagem de exposições.

Aceite o repto, a FCG decidiu organizar um núcleo dedicado à produção artística contemporânea (artistas com menos de 30 anos) [FIG. 1], de modo a não haver sobreposição com a exposição *Arte Portuguesa 1550-1950*, organizada com o apoio do Estado Português (Secretariado Nacional de Informação [SNI]) também no âmbito das mesmas comemorações, e que teve lugar no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Podemos entender esta opção como crítica à pouca atenção dada pelos organismos artísticos estatais à produção mais atual, já que dos contemporâneos apresentados na exposição organizada pelo SNI, as notas mais atualizadas são os artistas já consagrados como Carlos Botelho, Júlio

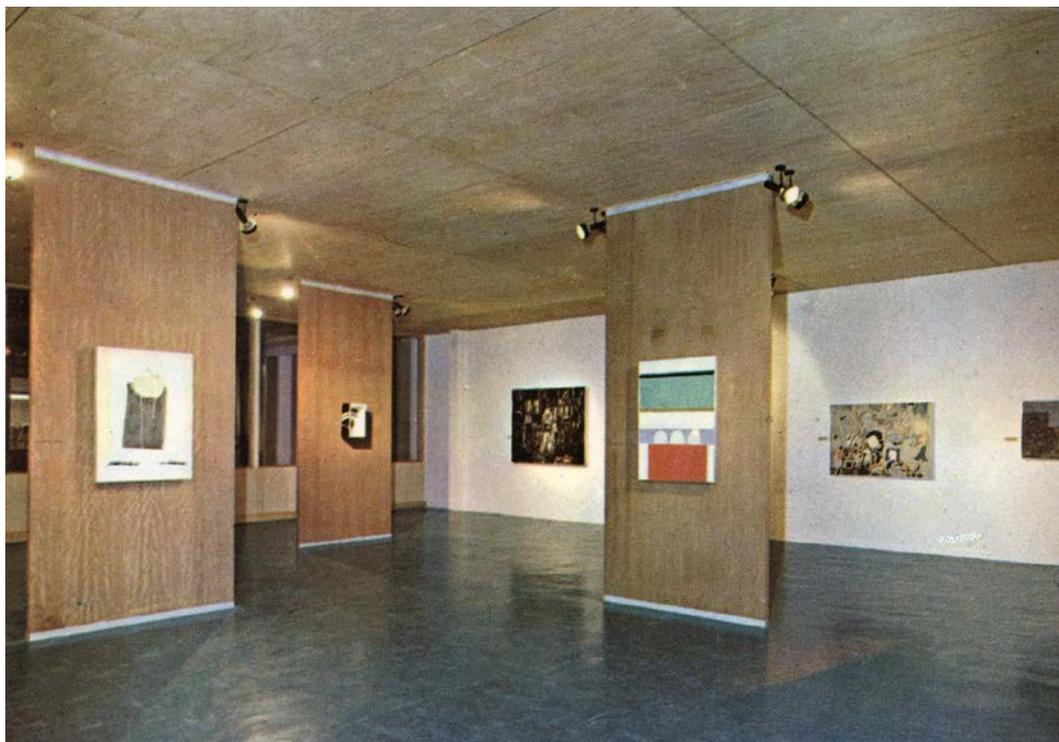


FIG. 1
Postal de divulgação da exposição *Portugal de Hoje* (Rio de Janeiro, 1965). Sector da Fundação Calouste Gulbenkian: exposição de pintura contemporânea
© ARQUIVOS GULBENKIAN

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



Resende, Lagoa Henriques, Domingos Alvarez, Dordio Gomes ou Mário Eloy, nomes de uma geração estética afastada da que viria a ser apresentada pela FCG. Verificamos que a FCG aproveitou este contexto para colmatar a falta da representação de artistas jovens na sua coleção (as poucas obras de artistas emergentes que a FCG possuía estavam no Centro Cultural Luso-Português, em Paris), vindo a adquirir um “conjunto jovem e importante de trabalhos de pintura, gravura, cerâmica, desenho, tapeçaria e escultura portuguesa contemporânea”, de acordo com uma notícia publicada no jornal *O Globo* ([sn] 1965).

Na exposição organizada pela FCG no Rio de Janeiro estiveram representados 21 artistas, tendo sido adquiridas obras a 14 deles [Tabela 1]. Dos 21 artistas que expuseram, 14 eram bolseiros ou ex-bolseiros da FCG que na sua maioria se encontravam a estudar e a trabalhar no estrangeiro [Tabela 2]. Há uma evidente relação entre estes nomes e os que constam na tabela de aquisições de obras de arte. Dos 14 artistas cujas obras foram adquiridas, apenas 3 não eram bolseiros ou ex-bolseiros da FCG: Eduardo Nery, José Rodrigues, Maria Velez.

TABELA 1 Obras adquiridas pela FCG no contexto da exposição Portugal de Hoje (Rio de Janeiro, 1965)

Ângelo de Sousa , <i>Pintura</i> , 1964 (CAM, 65P265)
António Areal , <i>A.H.A.Q.O.V.F.P.P.S.A.F.T.</i> , 1964 (CAM, 65P268)
António Sena , <i>Pintura</i> , 1965 (CAM, 65P264)
Bartolomeu Cid dos Santos , <i>Gravura</i> (n. ident.)
Eduardo Nery , <i>Atmosfera</i> , 1965 (CAM, TP17)
Eurico Gonçalves , <i>20 – 8 – 64 – M</i> , 1964 (CAM, 65DP1440)
João Cutileiro , <i>Homenagem a Paolo Ucello</i> , 1965 (CAM, 65P281)
José Rodrigues , <i>Pintura</i> , 1965 (CAM, P1475)
Manuel Baptista , <i>Pintura</i> , 1963 (CAM, 65P266)
Manuela Jorge , <i>Gravura</i> (n. ident.)
Maria Beatriz Ferreira Matias , <i>Gravura</i> (n. ident.)
Maria Velez , <i>Cubo</i> , 1965 (CAM, TP14)
Paula Rego , <i>Retrato de Grimau</i> , 1964 (CAM, 65P263)
René Bertholo , <i>Duas Janelas</i> , 1964 (CAM, 65P267)
[Artistas representados, a quem não foram adquiridas obras: António Quadros, Armando Alves, José Aurélio, João Charters de Almeida, João Vieira, Maria Manuela Madureira, Mário Ferreira da Silva]



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

TABELA 2 **Exposição Portugal de Hoje (Rio de Janeiro, 1965)**

<p>Artistas portugueses representados na exposição que, à época, eram bolseiros ou ex-bolseiros da FCG (14)</p>	<p>Ângelo de Sousa (Portugal; só em 1967 iniciaria o seu período de bolseiro em Londres); António Areal (Paris); António Sena (Londres); Eurico Gonçalves (Paris); João Vieira (Paris); Manuel Baptista (Paris); Manuela Jorge (Paris); Maria Beatriz (Paris); João Charters de Almeida (Brasil); João Cutileiro (Londres); René Bertholo (Paris); Maria Manuela Madureira (França); Bartolomeu Cid dos Santos (Londres); Paula Rego (Londres)</p>
<p>Artistas portugueses representados na exposição que, à época, não eram bolseiros da FCG (7)</p>	<p>António Quadros (foi concedida bolsa, mas atrasos burocráticos contribuíram para que o artista a cancelasse); Armando Alves (foi concedida bolsa, mas foi cancelada por não corresponder às necessidades solicitadas); Eduardo Nery; José Aurélio; José Rodrigues; Maria Velez; Mário Ferreira da Silva</p>

■ **Exhibition of Works of Contemporary Art Belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation (Bagdade, 1966)**

Este terá sido um dos mais *suis generis* investimentos da FCG na área das exposições no estrangeiro, estando claramente integrado no seu plano de estratégia diplomática com os países produtores de petróleo, neste caso o Iraque. O próprio José de Azeredo Perdigão reconheceria que “administrar a Fundação Calouste Gulbenkian é, antes de tudo, participar, activamente, na gerência de um grande consórcio internacional para a exploração, transporte e venda de petróleos”, ainda que parte dos lucros devessem ser aplicados “em diversos países e por pessoas singulares e colectivas, visando fins de educação, caridade, ciência e arte.” (Perdigão 1961, 48). A relação deste evento com as questões de estratégia e diplomacia da FCG são enunciados por alguns factos relacionados com a sua organização. Depois de 10 dias de montagem, a exposição esteve aberta ao público apenas 12 dias. Esta mostra coincidiu com a inauguração de um estádio oferecido pela FCG ao Estado iraquiano, sendo que o próprio edifício onde a exposição foi montada – o Baghdad Art’s Center – havia sido também oferecido pela FCG ao Iraque, em 1964 [FIG. 2]. Refira-se que, em missiva datada de 29 de setembro de 1966, remetida de Bagdade, o funcionário da FCG João Raposo comentava o estado de degradação do edifício, inaugurado há apenas dois anos: “Fiquei com a impressão

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



FIG. 2
Baghdad Art's Centre,
oferecido pela FCG
ao Estado iraquiano,
inaugurado em 1964
© ARQUIVOS GULBENKIAN

que depois de entregue o edifício ao estado, nunca mais vassoura, água ou pano de pó por ali andaram, nem nunca mais alguém se importou com coisa nenhuma. Ao sr. Akran Shukti disse apenas que para receber uma exposição, tinha de fazer-se naquela sala algumas beneficiações. Ele concordou"³. Visando colmatar o efetivo mau estado das instalações, vieram então a ser feitos alguns trabalhos de beneficiação das instalações, nomeadamente no pavimento, iluminação, pintura das paredes e reparação de portas.

Não sendo exclusivamente uma exposição de arte portuguesa, esta mostra – a mais alargada da coleção FCG até então – teve representados 45 artistas portugueses, cujas obras foram selecionadas por Artur Nobre de Gusmão e Fernando de Azevedo. Destes 45 artistas, 24 eram bolseiros ou ex-bolseiros da FCG, havendo

3 Carta de João Raposo para Carlos Wallenstein Teixeira (Bagdad, 29 setembro 1966). Arquivos Gulbenkian, processo da exposição, SBA 15360. O processo de montagem da exposição encontra-se bem documentado num relatório redigido por Américo Ferreira da Silva, desenhador-chefe de grupo do Serviço de Projetos e Obras da FCG (Arquivos Gulbenkian, SMO 00246-01).



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

ainda registo de 5 artistas estrangeiros subsidiados pela FCG para desenvolverem o seu trabalho [Tabela 3]. Refira-se também que, apesar de a FCG possuir já na altura obras de artistas iraquianos, houve uma opção consciente de as não exibir “por se ter considerado que os objectivos de esta exposição deveriam ser os de permitirem um contacto com tendências artísticas como as que documentam artistas de outros países [...]” (*Exhibition of Works...1966*, sp).

TABELA 3 *Exhibition of Works of Contemporary Art Belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation (Bagdad, 1966)*

Artistas portugueses representados na exposição que, à época, eram bolseiros ou ex-bolseiros da FCG (24)	Celestino Alves (Paris); António Areal (Paris); Manuel Baptista (Paris); René Bertholo (Paris); Artur Bual (Paris); Manuel Cargaleiro (França); Luis Demée (Paris); José Escada (Paris); José Júlio (Portugal); João Paulo (Portugal); Júlio Pomar (Paris); Nuno de Siqueira (Paris); Ângelo de Sousa (Portugal; só em 1967 iniciaria o seu período de bolseiro em Londres); Marcelino Vespeira (Itália, França; Holanda, Bélgica, Alemanha); João Vieira (Paris); Alice Jorge (Paris); Manuela Jorge (Paris); Maria Beatriz (Paris); Sá Nogueira (Londres); Bartolomeu Cid dos Santos (Londres); Paula Rego (Londres); António Sena (Londres); Eurico Gonçalves (Paris); Fernando Conduto (Portugal)
Artistas portugueses representados na exposição que não eram/foram bolseiros da FCG (21)	Abel Manta, Abel Mendes, Aldemir Martins, António Charrua, António Quadros, António Soares, Armando Alves, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Eduardo Neves, Estrela Faria, João Hogan, Jorge Vieira, Almada Negreiros, José Rodrigues, Maria Velez, Mário de Oliveira, Raimundo de Oliveira, Sara Afonso, Teresa de Sousa
Artistas estrangeiros representados na exposição, que à época foram subsidiados pela FCG (5)	Miguel Angel Bategazzore, Waldemar da Costa, Hiroshige Watanuki, Christo Javacheff, Jan Voss

No catálogo desta exposição é destacado o facto de a FCG ter pretendido, desde a sua constituição, dar apoio aos jovens artistas, quer na sua vertente económica, através da aquisição de obras, quer na promoção e difusão dos seus trabalhos através da organização de exposições [FIG 3]. No mesmo catálogo assume-se também a posição de que, até à data, nenhuma das exposições de arte portuguesa no âmbito internacional, organizadas pela FCG, assumira uma importância tão significativa quanto esta. Era ainda apontado o objetivo de organizar exposições num contexto extra-europeu, intenção esta alinhada com os

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



FIG. 3
*Aspeto da Exhibition of
Works of Contemporary
Art Belonging
to the Calouste
Gulbenkian Foundation
(Bagdad, 1966)*
© ARQUIVOS GULBENKIAN

desígnios do fundador e com os interesses geoestratégicos da Fundação (*Exhibition of Works...1966*, sp).

Apesar do discurso oficial, não consideramos que esta exposição em particular tenha tido as repercussões enunciadas – exceto, eventualmente, no domínio diplomático-estratégico –, verificando-se que passou praticamente despercebida pela crítica, em Portugal e no estrangeiro, fruto talvez da sua distância (Iraque) e da sua curtíssima duração (menos de duas semanas).

I Art Portugais. Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours (Bruxelas, Paris e Madrid, 1968-1969)

O repto inicial para a organização desta mostra partiu do SNI que, pretendendo organizar em Madrid uma exposição de arte portuguesa contemporânea, pediu a colaboração da FCG para o empréstimo gracioso de obras de arte da sua coleção. A FCG dispôs-se a colaborar – “Era difícil, diremos mesmo impossível,

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



negar ao SNI o que ele nos solicitava, tanto mais que o SNI sempre se tem manifestado pronto a colaborar com a Fundação"⁴ –, sugerindo como contraproposta a repetição da exposição em Paris e em Bruxelas, de modo a aproveitar as autorizações de saída do país de inúmeras obras de arte que pertenciam às coleções do Estado e a particulares.

A exposição foi organizada por uma comissão composta por Francisco d'Áviliez, António Duarte, Carlos Botelho e Fernandes Guedes, representantes do SNI; e por Artur Nobre de Gusmão, José Sommer Ribeiro e Fernando de Azevedo, representantes da FCG. Fernando de Azevedo foi o nome escolhido para comissariar a exposição (na edição de Madrid, auxiliado por Américo da Silva e Luís Pinto Coelho, comissários-adjuntos). Concebida inicialmente para documentar a arte portuguesa a partir da "aurora do modernismo em Portugal", esta exposição acabou por se estender aos artistas naturalistas, "para hacer más clara su comprensión. Porque son ellos los que produjeron el despertar de la conciencia artística portuguesa en el último cuarto del siglo XIX" (Guedes 1968, sp). Assim, a mostra acabou por se organizar em torno da apresentação de um panorama da pintura e escultura portuguesas "de los últimos cien años, a partir del Naturalismo", através de uma inédita visão de conjunto de "todo lo que los artistas portugueses de este período han realizado, tras un árduo trabajo de experimentos y ensayos" (Guedes 1968, sp). Nesta mostra estiveram representados 64 artistas, num total de 117 pinturas e esculturas pertencentes a várias instituições (Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu Municipal de Lisboa, Museu de Arte Moderna de Paris, FCG e SNI) e a coleções particulares [FIG. 4]. Destes 64 artistas, 32 foram representados com obras da FCG cedidas para o evento. Um pouco antes da exposição, em julho de 1967, foram adquiridas pela FCG 9 obras que viriam a ser exibidas neste evento [Tabela 4].

Dos 64 artistas representados, 23 eram bolseiros ou ex-bolseiros FCG [Tabela 5], o que corresponde a 36% – menos de metade, o que contraria a tendência que encontramos nas outras duas exposições em análise. Note-se, no



FIG. 4
Aspeto da exposição
Art Portugais.
Peinture et Sculpture
du Naturalisme à nos
Jours. Montagem em
Bruxelas, Palácio das
Belas-Artes, 1967
© ARQUIVOS GULBENKIAN



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

entanto, que esta foi uma exposição em que, pela sua natureza, a representação de artistas jovens não seria de se esperar dominante, ainda que muitos defendessem que esse deveria ser o caminho da internacionalização da arte portuguesa, tão necessário à atualização da imagem artística do país lá fora.

TABELA 4 Obras adquiridas pela FCG no contexto da exposição *Art Portugais. Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours* (Bruxelas, Paris e Madrid, 1967-1968)

Joaquim Rodrigo , <i>Trás-os-Montes</i> , 1964 (CAM 67P146)
Menez , <i>Henrique VIII</i> , 1966 (CAM 67P187)
Artur Rosa , <i>Evolução do quadrado numa malha logarítmica</i> , 1967 (CAM 94E342)
Lourdes Castro , <i>Odalisque d'Après Ingres</i> , 1964 (CAM 67P291)
Eduardo Luiz , <i>Ardoise à l'Artichaud</i> , 1965 (CAM 67P292)
Costa Pinheiro , <i>D. Leonor Teles 'Flor da Altura'</i> , 1966 (CAM 67P293)
Manuel Baptista , <i>Baixo-relevo II</i> , 1966 (CAM 67P294)
João Cutileiro , <i>Arcanjo</i> , 1962 (CAM 67E290)
António Palolo , <i>Pintura</i> , 1966 (CAM, 67P295)

TABELA 5 *Art Portugais. Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours* (Bruxelas, Paris, Madrid, 1967-1968)

Artistas portugueses representados na exposição que, à época, eram bolsеiros ou ex-bolsеiros da FCG (23)	António Areal (Paris); António Charrua (várias cidades europeias); António Sena (Londres); Artur Bual (Paris); Sá Nogueira (Londres); João Charters de Almeida (Brasil); Costa Pinheiro (Paris); D'Assumpção (Paris); Eduardo Luiz (Paris); Fernando Lanhas (Espanha); João Cutileiro (Londres); João Vieira (Paris); José Escada (Paris); José Júlio (Portugal); Júlio Pomar (Paris); Lourdes Castro (Paris); Manuel Baptista (Paris); Menez (Portugal); Nadir Afonso (Paris); Nuno de Siqueira (Paris); Paula Rego (Londres); René Bertholo (Paris); Marcelino Vespeira (Itália e França)
Artistas portugueses representados na exposição que não eram/foram bolsеiros da FCG (41)	Abel Manta; Adriano de Sousa Lopes; Amadeo Souza-Cardozo; António Carneiro; António Dacosta; António Duarte; António Palolo; António Pedro; António Quadros; Artur Rosa; Barata Feio; Canto da Maia; Carlos Botelho; Carlos Reis; Columbano Bordalo Pinheiro; Diogo de Macedo; Dominguez Alvarez; Dordio Gomes; Eduardo Viana; Francis Smith; Francisco Franco; Henrique Pousão; João Hogan; Joaquim Correia; Joaquim Rodrigo; Jorge Barradas; Jorge Vieira; José de Almada Negreiros; José Malhoa; Júlio Resende; Lagoa Henriques; Leopoldo de Almeida; Lino António; Mário Eloy; Marques de Oliveira; Santa Rita Pintor; Sarah Afonso; Silva Porto, Soares dos Reis

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

Estas aquisições eram estimuladas pela FCG, de acordo com Artur Nobre de Gusmão, por se verificar sistematicamente a falta de representação de muitos dos artistas nacionais “nas colecções organizadas no país”, situação que, sendo “um tanto insólita e surpreendente”, se justificaria por “circunstâncias diversas, que vão de razões de informação, gosto e recursos dos raros colecionadores particulares, à impossibilidade em que se tem encontrado o Museu Nacional de Arte Contemporânea de se organizar como pinacoteca, que nos continua a faltar, para a arte dos nossos dias, e ao escasso interesse dos nossos principais Museus por essa mesma arte”⁵.

Em relação a este evento, a crítica estrangeira dividiu-se entre a valorização de um certo conservadorismo da arte portuguesa e o elogio da sua permanente atualidade, em concordância com os desenvolvimentos artísticos internacionais. Assim, entre os periódicos belgas, o *La Métropole* salientava a “amenidade de bom tom” que “emana visivelmente de um povo com raça”, recordando que “o pintor português não deixa passar nenhum acesso de febre contemporânea sem o ir ver”, embora “não pareça entregar-se a nenhum excesso que poderia comprometer o seu misterioso equilíbrio”; o jornal *Le Soir* elogiava o facto de esta mostra ter sido marcada pelo esforço em “estabelecer um inventário à escala da mais alta qualidade, tendo em conta tanto a evolução histórica como a diversidade das linhas de força contemporâneas”; e o *La Cité* destacava a “visão eclética e sedutora da pintura portuguesa contemporânea, que nem por menos conhecida, deixa de ocupar um lugar importante na Europa, pelas suas pesquisas e pela sua actualidade”⁶.

Já a crítica portuguesa revelar-se-ia mais dura. Por exemplo, Rui Mário Gonçalves manifestou desde logo a sua posição de desacordo com os critérios de seleção dos artistas representados, considerando que tinham sido esquecidos muitos jovens artistas de “real valor”, atendendo aos seus percursos individuais e expositivos dos últimos anos: “[...] faltaram Carlos Calvet, Noronha da Costa, José Rodrigues, Eurico, Helena Almeida, Eduardo Nery [...]. Lamentar esta abdicação,

5 Artur Nobre de Gusmão. Apontamento do Serviço de Belas-Artes, 14 setembro 1967. Arquivos Gulbenkian, SBA 15365.

6 Recortes de imprensa integrados no processo da exposição. Arquivos Gulbenkian, SBA 15365.

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



permanecer na exaltação de um passado que não foi senão uma hipótese de destino a cumprir, e entretanto não reparar em quem efectivamente trabalha é um erro que permite que se suspeite de tendenciosismo ou de incapacidade crítica total [...]” (Gonçalves 1968, 11).

Na sequência do interesse que a exposição suscitou nos 3 países onde foi apresentada, a FCG recebeu várias solicitações para a repetir na África do Sul, em Lisboa e em “outras cidades da Europa e até da América do Norte”. Porém, nunca foi colocada a hipótese de tal suceder, uma vez que “na referida exposição estão reunidas obras que pertencem não só à Fundação e a colecções do Estado, mas

FIG. 5

Aspeto da exposição
*Um Século de Pintura
Francesa*. Lisboa, FIL,
1965

© ARQUIVOS GULBENKIAN



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

muitas que são propriedade de particulares [...], privados das suas obras durante um período de tempo já muito apreciável [...]”⁷.

O movimento de organização de exposições de arte portuguesa no estrangeiro pela FCG foi acompanhado pelo movimento inverso, o da organização de exposições de arte estrangeira em Portugal, que visava proporcionar ao público português um importante contacto com movimentos significativos da história da arte internacional, sobretudo a vinculada aos países onde estavam sediadas as suas delegações exteriores: França (Paris) e Reino Unido (Londres). Salientamos, como exemplo, duas exposições: *Arte Britânica no Século XX* (1962) e *Um Século de Pintura Francesa* (1965).

■ ***Arte Britânica no Século XX (Lisboa, 1962)***

A exposição *Arte Britânica no Século XX* tinha como objetivo apresentar um conjunto significativo de obras de arte produzidas no Reino Unido neste período, bem como chamar a atenção para a importância das bolsas de arte concedidas pela FCG para o seu desenvolvimento. Esta mostra teve um percurso itinerante entre os meses de fevereiro e abril de 1962, sendo apresentada em Lisboa (Sociedade Nacional de Belas Artes), Coimbra (Associação Académica de Coimbra) e no Porto (Museu Nacional de Soares dos Reis). Integradas no âmbito desta exposição foram organizadas três conferências sobre a arte inglesa do século XX, proferidas pelo então diretor do Departamento de Belas-Artes do British Council, Gerald M. Forty⁸.

■ ***Um Século de Pintura Francesa (Lisboa, 1965)***

Já a exposição *Um Século de Pintura Francesa* viria a revestir-se de especial importância por reunir em Lisboa peças produzidas pelos mais importantes pin-

■ ⁷ Carta de Pedro da Cunha para Félix da Silva Correia, 15 maio 1968. Arquivos Gulbenkian, processo da exposição, SBA 15365.

■ ⁸ Sobre o contexto de organização desta exposição v. artigo de Leonor Oliveira (Oliveira 2013b).

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



tores que tiveram atividade em França, desde o neo-classicismo até aos artistas pertencentes à segunda geração da Escola de Paris, então em atividade [FIG. 5]. Esta exposição foi considerada pela crítica como “o acontecimento artístico do ano” ([sn] 1965), tendo despertado o interesse de mais de 100.000 visitantes. Apesar disso, Fernando Pernes viria a criticar as opções do comissário, Germain Bazin, que, na sua opinião, “mal sabe entender o século XX”, ignorando as expressões mais avançadas da arte contemporânea (Pernes 1965).

Em retrospectiva, quer a exposição de Arte Britânica, quer a exposição de Arte Francesa viriam a ser consideradas, segundo António Rodrigues, no seu balanço da década de 1960, como importantes instrumentos de grande “poder divulgador e esclarecedor de um confronto com o exterior” (Rodrigues 1994, sp), observação que vai ao encontro das intenções anunciadas por José de Azeredo Perdigão numa carta datada de 6 de março de 1965: “Cremos que, por esta forma estamos dando uma valiosa contribuição para a difusão da cultura artística no País, tanto mais que as nossas exposições são geralmente acompanhadas de conferências, cursos e visitas guiadas, a cargo de peritos altamente qualificados”⁹.

I Considerações finais

Fazendo um balanço da atividade expositiva da FCG na década de 1960, tendo em conta os dados acima apresentados, verificamos que: no início da década, a criação do Serviço de Belas-Artes veio a estimular uma atividade regular na programação e organização de eventos expositivos, bem como na política de atribuição de bolsas a artistas; apesar do forte investimento na organização destes eventos internacionais, o seu impacto público e intenções promotoras da arte nacional não terão tido a ressonância pretendida, com exceção das aquisições feitas a jovens artistas; as exposições constituíram um importante estímulo aos jovens artistas, sendo um veículo para a aquisição de obras – a maioria delas aos artistas bolseiros – e para a difusão (nem sempre com os efeitos desejados, é

DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA



certo) do seu trabalho dentro e fora de fronteiras; não tendo definido *a priori* e *de facto* uma estratégia programática para a internacionalização da arte portuguesa, a FCG acabou por assumir, ao longo da década de 1960, um posicionamento importante através de várias ações realizadas neste domínio, igualmente fulcrais para o processo de consolidação da sua imagem institucional. Para isso, foram vitais as alianças diplomáticas estratégicas com países estrangeiros e, internamente, com os órgãos oficiais da cultura portuguesa (SNI, SNBA); com exceção da exposição em Bagdade, é visível uma tendência para a co-organização de exposições internacionais em parceria com organismos estatais: ao Estado interessava associar-se ao apoio técnico altamente qualificado que a FCG garantia, bem como equilibrar a fraca representatividade de arte moderna e contemporânea nas coleções dos museus nacionais; à FCG interessava simplificar os processos burocráticos, diplomáticos e alfandegários que estas parcerias permitiam, bem como assegurar a manutenção das suas boas relações com o Estado português.

Concluindo, verificamos que os anos 1960 foram marcados por uma intensa atividade expositiva por parte da FCG, que visava fazer balanços e divulgar a produção artística nacional dentro e fora de fronteiras¹⁰. Esta ação abranda à medida que nos aproximamos do final da década, devido, em parte, à concentração de esforços na organização das coleções do fundador e à preparação da inauguração da sua sede e do Museu em Lisboa, em 1969.

I BIBLIOGRAFIA

Arte portuguesa contemporânea: Pintura, Desenho e Gravura da Coleção C. Gulbenkian (cat.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

Exhibition of Works of Contemporary Art Belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation (cat.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

I **10** Para além dos balanços feitos por ocasião das exposições de Artes Plásticas da FCG de 1958 e 1961 (Oliveira 2013b), refiram-se também as primeiras apresentações das obras de arte moderna e contemporânea da FCG, entendidas como uma coleção autónoma e que estariam na origem do Centro de Arte Moderna (Silva 2014, 118-127). Destas apresentações, destaque para a grande exposição itinerante *Arte Portuguesa Contemporânea: Pintura, Desenho e gravura da Coleção C. Gulbenkian* (Açores, Madeira, Portugal continental, 1962-64).



DE DENTRO PARA FORA E DE FORA
PARA DENTRO: A ATIVIDADE EXPOSITIVA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
NA DÉCADA DE 1960

JOANA BAIÃO
FILIPA COIMBRA

GONÇALVES, Rui Mário. "A década do silêncio: 1951-1960." Em *Arte Portuguesa nos Anos 50: Tendências e Situações de Vanguarda nos Anos 50* (cat.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

GONÇALVES, Rui Mário. "Um ano relativamente importante." *A Capital*, 309, Supl. Extra, 31 dezembro, 1968: 11.

GUEDES, Fernando. "Exposición de Arte Portugués en el Extranjero". Em *Arte Português. Pintura y Escultura del Naturalismo a Nuestros Dias* (cat.). Lisboa: [sn], 1968.

OLIVEIRA, Leonor. "Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969", Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, 2013a.

OLIVEIRA, Leonor. "Politics, Diplomatic Relations and Institutional Promotion through Modern Art – the *British Art of the Twentieth Century* Exhibition in Portugal, 1962" *RIHA Journal* 0072 (2013b). Disponível em: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jul-sep/de-oliveira-portugal-1962>. Consultado em 1 março 2016.

PERDIGÃO, José de Azeredo. *Relatório do Presidente, 20 Jul. 1955 a 31 Dez. 1959*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

PERNES, Fernando. "Um século de pintura francesa 1850-1950." *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 33 (1965): 20-40.

RODRIGUES, António. "Anos de ruptura." Em *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, António Rodrigues (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

SILVA, Raquel Henriques da. "A coleção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea." Em *30 Anos Centro de Arte Contemporânea*, Nuno Grande (ed.). Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

[sn]. "A grande exposição 'Um Século de Pintura Francesa.'" *Diário de Lisboa*, 6 março, 1965: 1-2.

[sn]. "Arte moderna portuguesa tem amostra no Rio" *O Globo*, 10 novembro, 1965.

SOUSA, Rocha de. "Anos 60 – Lírica do Desassossego." Em *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, António Rodrigues (org.). Lisboa: Livros Horizonte, 1994.



ANOS 50:
PORTUGUESISMO,
MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À
INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO
DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS EM
FEIRAS E EXPOSIÇÕES
INTERNACIONAIS



**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA

I RESUMO Este *working paper* pretende chamar atenção para a relevância histórica e artística dos anos de 1950 em Portugal. Foi neste período que o regime ditatorial português reiniciou uma política de abertura e propaganda internacional, participando em feiras e bienais. Partindo da representação nestes eventos, analisa-se o papel atribuído à arte moderna portuguesa na promoção de Portugal no exterior e na construção de uma imagem que integrava inevitavelmente pressupostos contraditórios: modernidade/ tradição e internacionalismo/ etnocentrismo. A descoberta e consagração de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) neste período exemplifica o modo como o regime se apropriou da arte moderna portuguesa para reivindicar o seu lugar na Europa do pós-guerra e defender a sua matriz estética e histórica. Souza-Cardoso foi ainda pretexto para os artistas portugueses refletirem sobre a realidade artística e cultural do país e a sua projeção no contexto artístico internacional.

PALAVRAS-CHAVE Pós-II Guerra Mundial, Feiras Internacionais, Bienal de São Paulo, Amadeo de Souza-Cardoso, Arte moderna portuguesa

I ABSTRACT This paper aims to draw attention to the 1950s' historical and artistic relevance in Portugal. It was during this period that the Portuguese regime took up a strategy of international dialogue and promotion by participating in fairs and biennials abroad. Portuguese representations in these international events provide a starting point for assessing the role played by Portuguese modern art in the country's international promotion and in the creation of an image that would inevitably encompass contradictory terms: modernity/ tradition, internationalism and ethnocentrism. The discovery and national acclaim of Amadeo de Souza-Cardoso's work in this period bring forward an example of the State's appropriation of Portuguese modern art in order to claim its standing in post-war Europe and, at the same time, defend a national identity and aesthetic. Souza-Cardoso also inspired a new generation of artists to reflect on Portuguese artistic and cultural reality and to find their places in an international artistic context.

KEYWORDS Post-Second World War, International Fairs, São Paulo Biennial, Amadeo de Souza Cardoso, Portuguese Modern Art



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**

I A diplomacia económica e artística e a promoção de uma imagem moderna do país

A década de 1950 teve particular relevância na promoção da arte portuguesa no exterior. Foi neste período que o Estado Novo reiniciou uma política de abertura e de propaganda internacional, que visava não só promover o alinhamento do país com o bloco ocidental e com a sua modernização económica e cultural, como também defender uma identidade histórica que fundamentava, por exemplo, a preservação dos territórios coloniais. No contexto do pós-guerra e de descolonização, este era um assunto premente para o regime.

Após o final da II Guerra Mundial, o presidente do Conselho, Oliveira Salazar, reconheceu a derrota dos regimes autoritários e respondeu à necessária convergência com os Estados Ocidentais, através da adesão à Organização do Tratado do Atlântico Norte (1949) e à Organização das Nações Unidas (1955)¹.

Uma outra vertente da abertura do país ao exterior prendeu-se com a promoção de operações diplomáticas de teor propagandístico, como a participação de Portugal em Feiras internacionais. Tendo em conta que estas representações integravam sempre uma pequena mostra de artes plásticas, pretenderei perceber, na análise que se segue, de que modo a arte moderna se articulava com a propaganda cultural, económica e política do Estado Novo. Para tal, terei em particular consideração duas dimensões – a expográfica e a discursiva.

O regime pretendia promover nestes eventos internacionais a imagem de um país económica e culturalmente modernizado. Para tal, contava com uma rede de consultores e funcionários, dos quais se destacavam o arquiteto Jorge Segurado (1898-1990), ou o diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, o escultor, crítico e historiador de arte Diogo de Macedo (1889-1959), que se inseriam no círculo modernista da arquitetura e arte portuguesas. O Estado Novo prosseguiu, então, uma atualização formal e estética nos pavilhões de Portugal, que limpou estes edifícios de historicismo e folclorismo, em linha com as novas tendências da arquitetura moderna internacional. E assegurou, novamente, através da parti-

I **1** Sobre a situação política, económica e as relações diplomáticas de Portugal no contexto do pós-guerra (Meneses 2010); (Oliveira 2007); (Ramos 2009); (Rodrigues 1996); (Rosas 1994).



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**

cipação nestes eventos expositivos internacionais, a colaboração dos arquitetos, decoradores e artistas modernos portugueses.

Assim, no final dos anos de 1950, o desenho dos pavilhões de Portugal foi atribuído a jovens arquitetos, como Francisco Conceição Silva (1922-1982), na Exposição Internacional de Lausanne, Comptoir Suisse, em 1957, e Pedro Cid (1925-1983), na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958² [FIG. 1]. A estes arquitetos associaram-se 'decoradores' que estavam também a iniciar a sua carreira e a redefinir o desenho de interiores em Portugal, seguindo sobretudo a influência italiana, como Frederico George (1915-1994), Manuel Rodrigues (1924-1965), Sebastião Rodrigues (1929-1997) e Eduardo Anahory (1917-1985).

A modernidade dos pavilhões de Lausanne e Bruxelas era ainda reiterada pela introdução de criações artísticas como escultura e pintura mural. Era nestes elementos dispersos pelos diferentes setores expositivos que se encontrava o contributo dos mais jovens artistas e das novas tendências da arte portuguesa.

I A nova geração de artistas nos pavilhões de Portugal (expografia)

Um dos artistas que mais colaborou no arranjo expositivo destes pavilhões foi o escultor Jorge Vieira (1922-1998). O seu percurso é exemplar no contexto de uma geração emergente que estava a assumir um novo posicionamento relativamente ao panorama artístico e político português, de 'independência estética e ética', ao mesmo tempo que procurava definir um caminho autónomo no contexto artístico internacional.

Jorge Vieira aventurou-se, nos primeiros anos da década de 1950, no meio artístico londrino, contrariando a tradicional opção por Paris para iniciação ou conclusão da formação artística. Em 1952, decidiu participar no concurso internacional destinado à criação de um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, promovido pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres. O escultor português

I 2 A Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian disponibiliza através da plataforma Flickr o registo fotográfico do edifício e interiores do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157624260411593>.



FIG. 1
Pavilhão de Portugal
na Exposição Universal
de Bruxelas, 1958
Arquiteto: Pedro Cid
© HORÁCIO NOVAIS, FCG-BA



foi um dos 80 classificados neste concurso internacional, integrando a respetiva exposição, inaugurada em março de 1953 na Tate Gallery³. No ano seguinte, frequentou como estagiário e aluno da Slade School os ateliers de Henry Moore, F. E. McWilliam e Reg Butler.

Apesar da implícita distanciação em relação ao regime, Jorge Vieira colaborou, no final da década, nos pavilhões de Portugal na Exposição Internacional de Lausanne, Comptoir Suisse, em 1957, e na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958, o que deu inegável visibilidade à sua obra. Em Bruxelas, participou ainda na exposição que comemorou os '50 de arte moderna'⁴. No que diz respeito à colaboração de Jorge Vieira nos pavilhões portugueses em Lausanne e Bruxelas, a sua escultura abstrata, em ferro, harmonizava-se com a atualidade do dispositivo expográfico e dos edifícios de Conceição Silva e de Pedro Cid [FIG. 2] [FIG. 3]. Não interferia na comunicação da mensagem que estava subjacente aos conteúdos da exposição, nem partilhava, portanto, o significado político dessa mensagem. De facto, esta colaboração, pelo destaque internacional que dava ao artista, superava as implicações políticas deste tipo de intervenções expositivas. Por outro lado, Vieira associava-se a arquitetos e decoradores que estavam, tal como ele, envolvidos num projeto modernizador e autoral.

■ **A arte moderna portuguesa nos pavilhões de Portugal (discursividade)**

Apesar da imagem moderna e atualizada que os pavilhões de Portugal transmitiam, o discurso que conduzia o visitante pelos diferentes setores era claramente nacionalista e conservador. O percurso expositivo promovia uma leitura histórica do destino do povo português, em que o Estado Novo surgia, naturalmente, no seu desfecho, como centro unificador de territórios intercontinentais e guardião da identidade nacional.

■ **3** Sobre a participação de Jorge Vieira no Concurso Internacional de Escultura para o monumento ao prisioneiro político (Matos 2007, 363-371).

■ **4** Cf. catálogo da exposição *50 ans d'Art Moderne (1958)*. Jorge Vieira apresentou nesta exposição a maquete que submetera ao concurso londrino, mantendo curiosamente o título *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*.

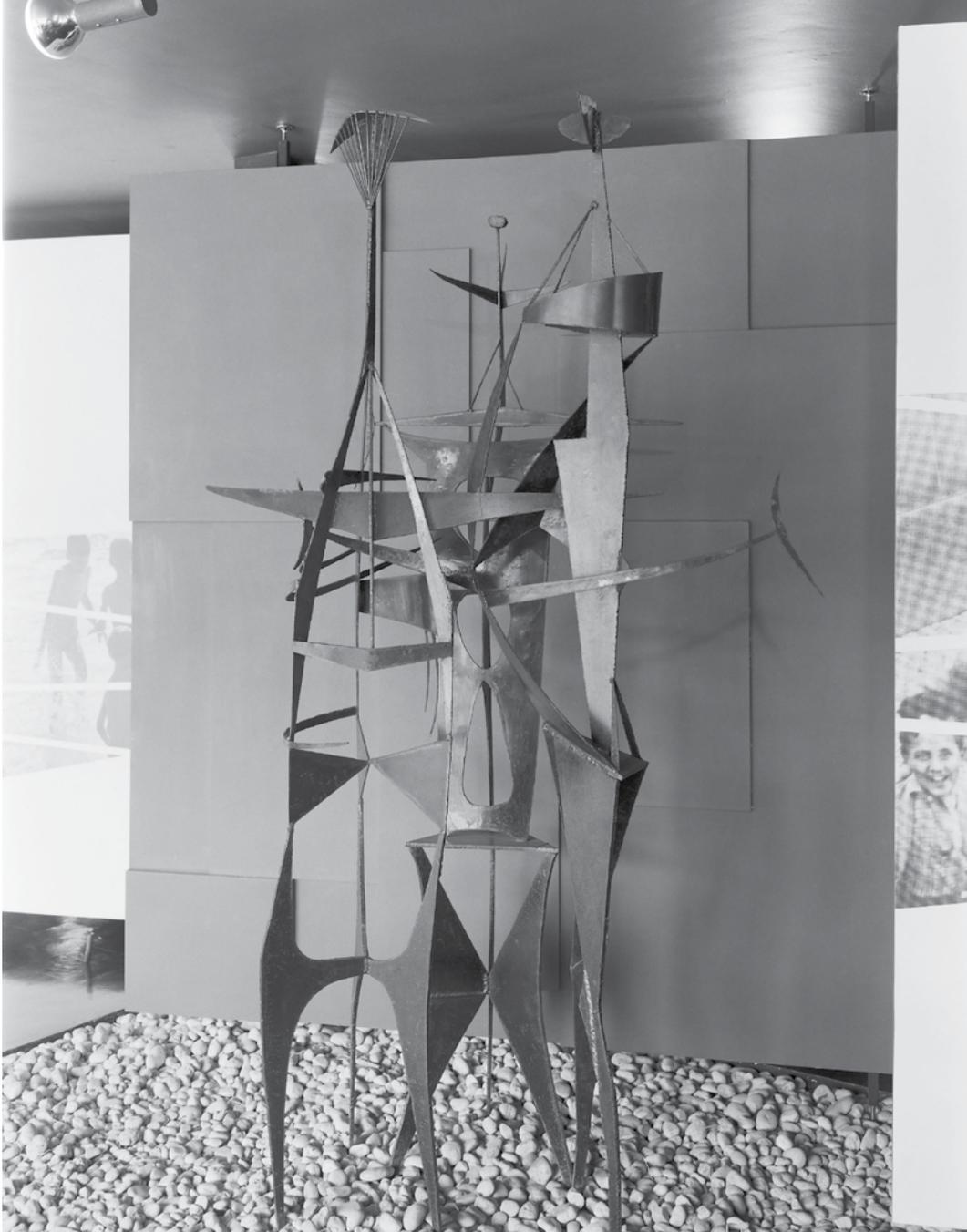


FIG. 2
Escultura de Jorge Vieira no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© HORÁCIO NOVAIS, FCG-BA



FIG. 3
Vista do interior do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas com escultura de Jorge Vieira ao centro, 1958
© HORÁCIO NOVAIS, FCG-BA



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA



No pavilhão de Bruxelas encontrávamos, no setor dedicado à *Síntese das Riquezas Espirituais da Nação Portuguesa*, um pequeno núcleo que exibia obras de artistas consagrados do modernismo português, como Eduardo Viana (1881-1967), Almada Negreiros (1893-1970) ou Dordio Gomes (1890-1976), entre outros [FIG. 4].

Este núcleo de arte moderna, que se encontrava isolado em alguns painéis, não se encaixava no discurso geral da exposição, ao contrário das obras de arte que remetiam para o período das Descobertas e que tinham uma presença marcante no circuito expositivo [FIG. 5]. Não partilhava, segundo Susana S. Martins,

FIG. 4
Núcleo de arte moderna portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© HORÁCIO NOVAIS, FCG-BA



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**

o mesmo significado universalista dos restantes objetos exibidos no pavilhão⁵. Encerrava, contudo, uma mensagem muito específica, que conjugava a modernização do meio artístico português com a defesa de uma matriz artística e cultural.

I O caso de Amadeo de Souza-Cardoso: a construção de um discurso oficial sobre a arte moderna portuguesa

O Secretariado Nacional da Informação [SNI] recuperou, ao longo da década de 1950 e depois do afastamento de António Ferro (1895-1956) em 1949, um papel importante no panorama artístico, nomeadamente através da divulgação da arte moderna portuguesa no exterior. O SNI desenvolveu ainda uma relevante ação de recuperação e consagração de figuras históricas do modernismo português, como Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Em 1958 organizou uma grande exposição em Paris, na Casa de Portugal, dedicada ao pintor português e, em 1959, promoveu a primeira grande retrospectiva da sua obra, em Lisboa e no Porto.

Souza-Cardoso foi ainda um dos artistas mais representados internacionalmente nos anos de 1950. A sua presença quer em feiras, quer em bienais é por isso mesmo esclarecedora não só da evolução do discurso e apropriação da arte moderna portuguesa por parte do regime, como também da constante contradição implícita na representação oficial do país: modernidade/ tradição; internacionalismo/ etnocentrismo.

A obra de Souza-Cardoso foi apresentada internacionalmente pela primeira vez desde 1925⁶ na II Bienal de São Paulo, realizada em 1953. O SNI publicou um catálogo dedicado exclusivamente à presença nacional nessa Bienal, em que o pintor é mencionado brevemente, como uma exceção incómoda a uma tendência natural da arte portuguesa. Segundo o autor do texto, após a renovação artística iniciada em 1911, com a Exposição dos Livres, "as 'novidades de Paris' vão

I 5 Esse significado universalista relacionava-se com o período das Descobertas e correspondia à promoção do país enquanto precursor do mundo globalizado, através da união de diferentes geografias e povos (Martins 2011).

I 6 Nesse ano teve lugar em Paris, na galeria Briant Robert, a primeira exposição póstuma da obra do pintor, falecido em 1918.



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



deixando de tentar os pintores portugueses, com exceção de Sousa Cardoso [...] eles começam a viver a sua vida própria. Herdeiros da alma portuguesa, inquieta e atlântica, naturalmente propensa à aceitação da constante barrôca, todos se emanciparam das seduções do cubismo, como de outras escolas que, mais tarde, os haviam de tentar" (F. V. [1953-1954], 5-6). É notório o desconforto que Souza-Cardoso provocou nos responsáveis do SNI que sucederam a António Ferro. A apropriação ou institucionalização do pintor foi progressiva e teve que ultrapassar a resistência ao cosmopolitismo que a sua obra representava. Por outro

FIG. 5
Reprodução do Painel dos Pescadores de Nuno Gonçalves no núcleo introdutório do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© HORÁCIO NOVAIS, FCG-BA

ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



lado, a referência a Souza-Cardoso chocava, no início dos anos de 1950, com o relativo desconhecimento da sua obra. No entanto, os estudos e exposições que lhe foram dedicados ao longo desta década permitiram distinguir e isolar os elementos tipicamente portugueses (as paisagens, as cores, as narrativas populares e o artesanato) que ajudaram a acomodar a sua obra no discurso oficial.

De facto, a redescoberta de Souza-Cardoso surgiu num contexto muito específico que terá, quanto a mim, não só tornado possível mas também condicionado a apresentação do seu trabalho interna e externamente. Assim, em 1959, ano da grande retrospectiva organizada pelo SNI, a representação portuguesa na V Bienal de São Paulo voltou a exibir obras do pintor, mas agora dedicando-lhe uma sala especial [FIG. 6]. O papel de Souza-Cardoso na arte portuguesa clarificara-se

FIG. 6
Sala dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso na V Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959
© FCG-BA



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



entretanto: de exceção passara a precursor e modelo, recuperando o protagonismo que António Ferro lhe atribuíra e que a reposição do Prémio Sousa Cardoso nesse mesmo ano de 1959 confirmava⁷. Este "grande bandeirante da arte moderna portuguesa", como lhe chamara Ferro, tinha introduzido, no quadro de um movimento internacional, uma via portuguesa.

O catálogo dedicado à presença de Portugal nessa bienal, editado pelo SNI, destacava a atualidade do percurso de Souza-Cardoso, associando-o às novas gerações de artistas. Mas era sobretudo a ideia de 'nacionalização da arte moderna' que relacionava Amadeo e os jovens artistas portugueses. Do ponto de vista do regime, esta nacionalização resultava da adaptação e introdução nas tendências internacionais das marcas identitárias da realidade portuguesa.

I Amadeo de Souza-Cardoso e a nova geração de artistas

Os artistas contemporâneos representados na V Bienal de São Paulo correspondiam a uma seleção levada a cabo por Sellés Paes dos participantes do *I Salão dos Novíssimos* promovido pelo SNI e realizado nesse mesmo ano de 1959⁸. Estes artistas participaram ainda na I Bienal de Paris, também realizada nesse ano.

Era, de facto, a imagem do país que estava em causa nestes certames artísticos internacionais, o que exigia, da parte do SNI, uma seleção cautelosa das obras e dos artistas que representariam Portugal. Na verdade, verifica-se a circulação das mesmas obras pelas exposições do Secretariado realizadas em Portugal e no estrangeiro, constituindo, assim, um núcleo de peças que tinham já sido 'tes-

I ⁷ Em 1935, o Secretariado da Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro, instituiu o *Prémio Sousa Cardoso*, dirigido aos pintores portugueses. Este prémio seria, contudo, interrompido em 1951 para ser depois retomado em 1959.

I ⁸ Neste ano, a representação do nosso país teve duas vertentes: a primeira, como já se referiu, consistiu numa sala especial dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso, recordado no catálogo por um texto de Almada Negreiros. A sala geral, organizada por Sellés Paes repetiu alguns nomes da edição anterior da Bienal (Fernando Lanhas e Júlio Resende), que fora comissariada por José-Augusto França, complementando-a com artistas mais novos e com escultura. Na verdade, a representação mais jovem correspondeu às melhores peças apresentadas no *I Salão dos Novíssimos* – da autoria de António Quadros, Arlindo Rocha, Artur Bual, Eduardo Luiz, Fernando Fernandes, Fernando Lanhas, Lourdes Castro, René Bertholo e Waldemar da Costa – o que demonstra que Sellés Paes vira os *Novíssimos* com sentido crítico, destacando as principais propostas.

ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA

tadas' em público. Convém, no entanto, ressaltar que o Secretariado associou-se na década de 1950 a uma crítica mais especializada e consciente das novas tendências modernas e da sua relação histórica com um processo criativo que envolvia também o diálogo com a arte internacional. Foi o caso da Bienal de São Paulo de 1959, em que Sellés Paes apresentou uma visão e discurso criteriosos e atualizados da arte portuguesa.

Segundo ele, o contributo de Souza-Cardoso para a arte desse período manifestava-se desde um "figurativismo de feição lírica ou de raiz popular aos abstracionismos, [...] onde o primado do espírito se reconhece, respeita e acolhe, na sua liberdade e individualismo criador" (Paes 1959, 340). Era nesta defesa de um individualismo criativo que residia a possibilidade de conciliar outros dois elementos que estavam na ordem do dia no final da década de 1950: a adesão a um panorama artístico extra-nacional e a projeção, na produção dos artistas portugueses, da sua identidade cultural. No fundo, o discurso do SNI, apesar dos contornos mais ideológicos, ia de certa forma ao encontro dos principais temas de debate e reflexão por parte dos artistas e críticos portugueses. E Amadeo de Souza-Cardoso serviu mais uma vez de mote para a apresentação dos principais argumentos.

Em 1956, José-Augusto França começava a primeira monografia dedicada a Souza-Cardoso por estabelecer a relação entre as aspirações dos jovens artistas daquela época com o percurso do pintor falecido em 1918. Ao defender a atualidade da obra de Amadeo, França deixava um repto para as novas gerações da arte portuguesa: "se a história da Arte Moderna Portuguesa é uma trágica sucessão de destinos quebrados [...] não poderemos nós aceitar que algo venha a modificar-se? Esta geração intervalar de que Amadeo fez parte [...] não poderemos nós supor que uma outra venha a quebrar-lhe o isolamento em que ficou – e que o seu tempo deixará de ser o único que, no século XX de Portugal, teve a *coragem de ser*, isto é, de *ser moderno*?" (França 1956, 7).

A presença de José-Augusto França nas exposições organizadas por artistas e críticos que homenagearam o pintor é constante⁹, o que reforça a ideia de que,

9 | Salão de Arte Abstracta, 1954; Primeiro salão dos artistas de hoje, 1956; Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal, 1958.

ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



por um lado, a atividade historiográfica de França se articulava com a sua intervenção no panorama artístico contemporâneo e que, por outro, este contexto particular condicionava a abordagem das figuras e movimentos da arte portuguesa.

Efetivamente, as mesmas questões com que os artistas se debatiam nesse período, a falta de atualidade e oportunidades do meio artístico português e a consequente necessidade de emigração; a valorização da experimentação artística e da autonomia criativa e a defesa de um panorama aberto a todas as propostas artísticas, tudo isto convergia na figura do pintor de Amarante. Era inevitável, portanto, que os artistas portugueses se identificassem com Souza-Cardoso. [FIG. 7]

I A nova geração e o Portuguesismo

Há um certo consenso no meio artístico português em considerar que Souza-Cardoso foi mais além das fronteiras geográficas, culturais e artísticas do país tornando-se num 'pintor europeu'. É isto mesmo que José Escada reclama no artigo que escreveu a propósito da retrospectiva organizada pelo SNI em 1959. Citando em epígrafe Almada Negreiros "toda a arte reflecte o seu rincão natal. E nunca é o seu rincão natal o que o pintor retrata"¹⁰, Escada sublinhou o afastamento de Souza-Cardoso da estética naturalista que dominava a pintura portuguesa no início do século. Mais do que se resignar à cópia de paisagens e modelos, o pintor criara a partir dos meios próprios da pintura, das cores e dos ritmos da pincelada, uma outra realidade, a 'realidade pictórica' que coincidia de uma forma poética com os traços essenciais da paisagem natal. E desta forma: "Souza-Cardoso realizou mais uma vez, misteriosamente como sempre, a aparente antítese representação-invenção. As suas telas, mesmo as mais depuradas de 'objecto' [...] são ainda e sempre presenças do mundo, em que a natureza não se identifica, mas está. Está a vibrar na própria vida dos ritmos e das cores" (Escada 1959, 62-64).

I ¹⁰ Excerto do artigo publicado por Almada Negreiros no jornal *A Voz de Portugal*, em abril de 1959. Este artigo encontra-se reproduzido no catálogo *raisonné* de pintura de Amadeo de Souza-Cardoso (Freitas e Alfaro 2008, 59-60).



FIG. 7
Trou de la serrure
ACCOUchement DE LA GUITARE
Bon ménage
Fraise Avant garde
c. 1916
óleo sobre tela, 70 × 58 cm
© LISBONNE, CAM – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, INV. 68P17

ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



Escada valorizava na obra de Souza-Cardoso o período ligado a uma pesquisa pictórica que resultava numa abstratização dos temas.

Já Nikias Skapinakis (1931), que se batia neste período por um realismo novo¹¹, considerava "urgente reivindicar na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso o seu portuguesismo. [...] Será por acaso que, sem ninguém para lhe indicar o caminho, Amadeo pôde acertar-se com a evolução europeia da pintura, presentindo-a?". Skapinakis terminava este artigo, também escrito na sequência da retrospectiva de 1959, indicando que "a grande lição me parece ser que essa cor [luminosa] se gera numa aldeia, que essa distante aldeia empresta a Amadeo de Souza-Cardoso o sentido plástico original com que contribui para a cultura europeia e nos enriquece e contenta hoje a todos" (Skapinakis 1959). Noutro artigo, Skapinakis tinha defendido que Souza-Cardoso inventara a "saída para a regra naturalista em que se debate e expira a pintura do século XIX". A sua obra adquiria, por isso, "em Portugal o seu universalismo" (Skapinakis 1958b).

Amadeo de Souza-Cardoso tornou-se, de facto, numa referência transversal no panorama artístico português nos anos de 1950. Quer os artistas ligados ao abstracionismo, quer os pintores que propunham uma nova via figurativa tiveram o pintor do primeiro modernismo português como exemplo. Escada e Skapinakis reconheceram na obra de Souza-Cardoso uma abordagem pictórica que partia da realidade portuguesa e se projetava na modernidade europeia. Foi esse 'portuguesismo' que permitira ao pintor português traçar um percurso singular no contexto das vanguardas do início do século. Nos anos de 1950, essa consciência plástica da paisagem e cultura de origem constituía uma referência para a abordagem mais consciente das tendências internacionais e para a integração dos artistas portugueses nos principais meios artísticos europeus, como Paris e Londres. Contudo, em sentido oposto ao discurso oficial, não se tratava de um movimento de nacionalização da arte moderna internacional mas da projeção internacional dos artistas portugueses.

11 O pintor argumentava que, na arte em geral, e na pintura em particular, tinha-se atingido um esgotamento das formulações vanguardistas, que vinham sendo desenvolvidas desde o início do século XX, consubstanciado particularmente no Abstracionismo e no afastamento do artista da sociedade. A fim de promover a renovação da produção artística e reintegrar o artista na comunidade (exercendo aí um papel social), o pintor defendia o desenvolvimento de um 'realismo novo', ou seja, uma pintura formalmente atual, mas imbuída de um conteúdo mais humanista (Skapinakis 1958a).

ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**



I Conclusão

A década de 1950 foi já considerada a década do 'silêncio', pois, como defendeu Rui Mário Gonçalves (Gonçalves 1992), os desenvolvimentos artísticos ocorridos nesta década foram secundarizados pela historiografia de arte portuguesa, que valorizou sobretudo os movimentos ideológicos e contestatários dos anos de 1940 e a nova dinâmica artística da década de 1960.

Este artigo procurou lançar uma nova perspetiva sobre os anos de 1950, tendo como ponto de partida o contexto político e diplomático do pós-guerra. Propôs a deslocação do campo exclusivo das artes plásticas para o estudo de eventos expositivos que, com o objetivo de promover o país no exterior, integraram um conjunto de colaborações (arquitetos, decoradores, artistas plásticos) que se articularam dentro de projetos esteticamente modernos, em linha com as novas tendências internacionais. As representações portuguesas em feiras e exposições internacionais põem, efetivamente, em causa a imagem retrógrada e conservadora das exposições do regime e o total afastamento dos artistas das iniciativas do SNI.

Este artigo desenvolveu ainda outros tópicos de análise que permitem sistematizar o discurso oficial acerca da produção artística portuguesa e a nova postura dos jovens artistas na sua relação com o regime e com o património artístico e cultural português. Identificaram-se, entre o regime e os artistas, pontos de encontro e de afastamento no que diz respeito à abordagem da arte moderna portuguesa. Apesar de ambos os lados reconhecerem como principal referência da prática artística o contexto cultural e paisagístico de origem, os artistas afastaram-se do posicionamento do regime, marcadamente ideológico e nacionalista. Valorizaram a pluralidade de sensibilidades e propostas estéticas que marcavam o período e defenderam a sua autonomia de coordenadas políticas e de determinações estéticas. Consolidaram, assim, uma perspetiva autoral sobre o trabalho criativo e perspetivaram a internacionalização do seu percurso, tendo como principal exemplo Amadeo de Souza-Cardoso.



ANOS 50: PORTUGUESISMO, MODERNIDADE
E ASPIRAÇÕES À INTERNACIONALIZAÇÃO.
A APRESENTAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS
PORTUGUESAS...

**LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO
ALVES DE OLIVEIRA**

I BIBLIOGRAFIA

- I Salão de Arte Abstracta* (cat.). Lisboa: Galeria de Março, 1954.
- 50 ans d'Art Moderne* (cat.). Bruxelles: Expositions Internationales des Beaux-Arts, 1958.
- ESCADA, José. "Souza-Cardoso pintor europeu." *Jornal de Cultura*, 15 junho, 1959.
- FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Editorial Sul, 1956.
- FREITAS, Helena de e Catarina ALFARO. *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné. II. Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 2008.
- F. V. Introdução a *Artistas modernos portugueses na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo – Brasil* (cat.). Lisboa: S.N.I., 1953-1954.
- GONÇALVES, Rui Mário. "A década do silêncio, 1951-1960." Em *Arte portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- MARTINS, Susana S. "Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s." Dissertação de doutoramento, Katholieke Universiteit Leiven, 2011.
- MATOS, Lúcia Almeida. *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.
- MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: Biografia política*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- OLIVEIRA, Pedro Aires de. *Os despojos da Aliança: a Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975*. Lisboa: Tinta-da-china, 2007.
- PAES, Sellés. "Portugal. Sala geral." Em *V Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1959.
- Primeiro salão dos artistas de hoje* (cat.). Lisboa: SNBA, 1956.
- RAMOS, Rui. "O segundo Salazarismo: A Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África (1945-1974)." Em *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.
- Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal* (cat.). Lisboa: Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências, 1958.
- RODRIGUES, Carlos Farinha. "Planos de Fomento". Em *Dicionário de História do Estado Novo*, vol II, Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (eds.). [s.l]: Bertrand, 1996: 739-742.
- ROSAS, Fernando (ed.). "O Estado Novo: 1926-1974." Em *História de Portugal*. Vol. VII., José Mattoso (ed.). Lisboa: Círculo de Leitores, Estampa, 1994.
- SKAPINAKIS, Nikias. *Inactualidade da arte moderna*. [Lisboa]: Seara Nova, 1958a.
- SKAPINAKIS, Nikias. "Amadeo S. Cardoso: livro de J. Augusto França." *Revista Arquitectura* 62 (1958b): 56-57.
- SKAPINAKIS, Nikias. "Amadeo de Souza-Cardoso: retrospectiva." *O Comércio do Porto*, 9 Junho, 1959.



“PORTUGAL
1890-1990”,
OLHARES
POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E
ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91



SUSANA LOURENÇO MARQUES
FACULDADE DE BELAS ARTES, UNIVERSIDADE DO PORTO



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

I RESUMO Este artigo analisa o modo como a representação fotográfica que integrou a programação da *Europália* em 1991, na Bélgica – cujo comissariado geral em Portugal foi da responsabilidade de Emílio Rui Vilar, com a direcção geral das exposições a cargo de Simonetta Luz Afonso – contribuiu para a definição, inventariação e exibição pública internacional, pela primeira vez, de três períodos significativos da História da Fotografia em Portugal, entre 1890 e 1990.

PALAVRAS-CHAVE História da Fotografia, Exposições, *Europália*, Património, Arquivo

I ABSTRACT This article examines how the conditions and magnitude of the photographic exhibitions integrated into *Europália* 1991, Belgium – a festival whose general curatorship in Portugal was directed by Emilio Rui Vilar and co-advised by Simonetta Luz Afonso – contribute for the first time to the definition, the archive and the international public display of three significant periods in the history of photography in Portugal between 1890 and 1990.

KEYWORDS History of Photography, Exhibition, *Europália*, Heritage, Archive



"PORTUGAL 1890-1990",
 OLHARES POLÍGRAFOS,
 INQUIETOS E ESTRANGEIROS
 NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

As exposições de fotografia que integraram o festival Europália 91 – “uma manifestação essencialmente cultural e ecléctica, onde se reuniu e deu a conhecer, à imagem das Grandes Exposições Universais da transição do século, as diversas facetas da cultura e, neste caso, de um país”¹– adoptaram no seu conjunto uma perspectiva interdisciplinar, permitindo pensar os limites e cruzamentos do património fotográfico português, nesta altura ainda pouco estudado e inventariado. Para a imagem fotográfica, a aparente fatalidade do referente e o vínculo a um espaço e tempo real, interpõe-se como problema na definição das fronteiras disciplinares da sua História, na demarcação de uma geografia, cronologia ou autoria, em parte porque a circulação das imagens e daqueles que as fazem se sobrepõe à necessidade de afirmação ou reconhecimento de um ‘olhar português’. [FIG. 1] [FIG. 2] [FIG. 3]

A preparação da representação fotográfica na *Europália* iniciou-se com o projecto *Olhares Cruzados, a fotografia e o encontro das culturas*, apresentado em 1988 à Secretaria de Estado da Cultura [SEC], a pretexto da comemoração dos 150 anos da declaração oficial da invenção da fotografia. Proposto pela associação *Os amigos do S. Carlos*, com a colaboração do Centro Nacional de Cultura [CNC], a comissão organizadora era constituída por Jorge Calado, Pedro Gonçalves, Paulo Nozolino, José Ribeiro da Fonte, António Sena e Manuel José Vaz, tendo como principal objectivo a divulgação da cultura fotográfica, capaz de “operar olhares cruzados”² entre o contexto nacional e internacional. Com uma duração prevista de 5 anos (1989-1994), a proposta integrava a programação fotográfica da *Europália 91*, das celebrações da *Integração Europeia 1992* e da *Lisboa, Capital da Cultura 94*. Como se analisa de seguida e com a dissolução da comissão, a coordenação de *Portugal 1890-1990*, o título adoptado para englobar as exposições que integram

1 Conforme carta convite enviada pela direcção da associação ether/vale tudo menos tirar olhos no âmbito da organização da *Europália 91*, 20 Novembro de 1989.

2 Conforme dossier de apresentação do projecto *Olhares Cruzados, a fotografia e o encontro das culturas, projecto de divulgação da cultura fotográfica, comemorativo dos 150 anos da Fotografia e 100 anos da película fotográfica em rolo*, proposto pelos Amigos do S. Carlos em colaboração com a CNC, Junho 1988.



FIG. 1
Augusto Cabrita,
Um ponto de vista
fotográfico, reportagem
fotográfica realizada
no âmbito da
Europália 91, 1991





"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES



FIG. 2
Comandante António
José Martins,
Mares da Terra Nova,
1939



FIG. 3
Jorge Guerra,
*Lisboa, cidade de sal
e pedra*, 1967

a retrospectiva da Fotografia Portuguesa apresentada na Bélgica, passa a ser de António Sena com a colaboração de Jorge Calado.

Assim, no contexto da investigação iniciada por António Sena para a *História da Imagem Fotográfica em Portugal* e do trabalho desenvolvido pela equipa da ether/vale tudo menos tirar olhos, o programa previa abordar "cinco grandes



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES



FIG. 4
Walker Evans,
Portuguese House,
Truro, EUA, 1930

momentos da fotografia portuguesa: J.A da Cunha Moraes e Francisco Rocchini, os dois mestres do documento fotográfico do séc. XIX; Joshua Benoliel, o repórter cosmopolita e inovador do início do séc. XX; os Anos de Transição, com fotografias que se tiram à margem da fotografia de salão e, preferencialmente, as explo-



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

rações isoladas; os Olhares Estrangeiros dos fotógrafos que por aqui passaram, afirmando e mesmo construindo a sua arte; e, finalmente, os Olhares Inquietos, na sua diversidade de registos e de proposições que caracterizam os anos 80/90" (Sena e Calado 1991, 16). Dessa proposta inicial e por condicionantes orçamentais, o núcleo dedicado ao século XIX foi excluído, como posteriormente confirma Alexandre Pomar: "foram muito reduzidos os meios financeiros (3710 contos para a produção de Benoliel e 1280 contos para o sector contemporâneo), para além de tardiamente terem sido confirmados" (Pomar 1991, 99). A ampla selecção de aproximadamente 270 fotografias que integrou a *Europália 91*, dividiu-se em três núcleos – *Os Anos de Transição (1927-1967)*, *Estrangeiros Olhares (1930-1989)* e *Olhares Inquietos (1980-1991)*, permitindo afirmar a mobilidade e a interdisciplinaridade de um panorama histórico da fotografia em Portugal, numa apresentação

FIG. 5
Edouard Boubat,
Praia da Nazaré, 1956





repartida entre o Musée de la Photographie Mont-Sur-Marchienne em Charleroi, de 21 de Setembro a 24 de Novembro de 1991, e o Provinciaal Museum voor Fotografie, em Antuérpia, de 28 de Setembro a 17 de Novembro de 1991³. [FIG. 4] [FIG. 5] [FIG. 6]

FIG. 6
Neal Slavin,
Road Members,
Portugal, 1968

O núcleo *Os Anos de Transição (1927-1967)*, apresentado em Charleroi, corresponde a uma selecção fotográfica de Comandante António José Martins, Gérard Castello-Lopes, Víctor Palla & Costa Martins, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, António Sena da Silva e Jorge Guerra – que, à excepção da série fotográfica *Lisboa, cidade de sal e pedra* (1967) deste último, se realiza com base nas exposições retrospectivas comissariadas e produzidas pela ether/vale tudo menos tirar olhos, entre 1982 e 1989. A transição que se reivindica para o título, na cronologia em causa, adquire um duplo sentido – tecnológico e ideológico – situando-se

3 A estes três núcleos foi ainda acrescentada uma exposição individual de Helena Almeida, por iniciativa de George Vercherel, com o apoio da galeria Valentim de Carvalho e da galeria de Arte Contemporânea do Centre Saint Vincent de Herblay (França).



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

entre o pictorialismo dos formatos salonistas e fotoclubistas e o experimentalismo moderno, com uma expressão reservada e experimentação individual, como se defende no catálogo: "são os anos de uma transformação interna que, apesar de silenciosa, se revelou gratificante (...) no mesmo período que se formavam e organizavam concursos, uma dúzia de pessoas pensava em 'termos fotográficos'" (Sena e Calado 1991, 45).

Apesar de recusado no contrato estabelecido com o comissariado geral da *Europália 91*, este núcleo mostra que estes fotógrafos polígrafos, para usar a expressão de Willy Ronis quando caracteriza os fotógrafos humanistas das décadas de 1940 e 1950, definem uma geração esquecida que foi descobrindo devagar o que era a fotografia nos encontros casuais e concursos privados que organizavam, à margem da visibilidade e legitimação fotográfica desse período. Uma

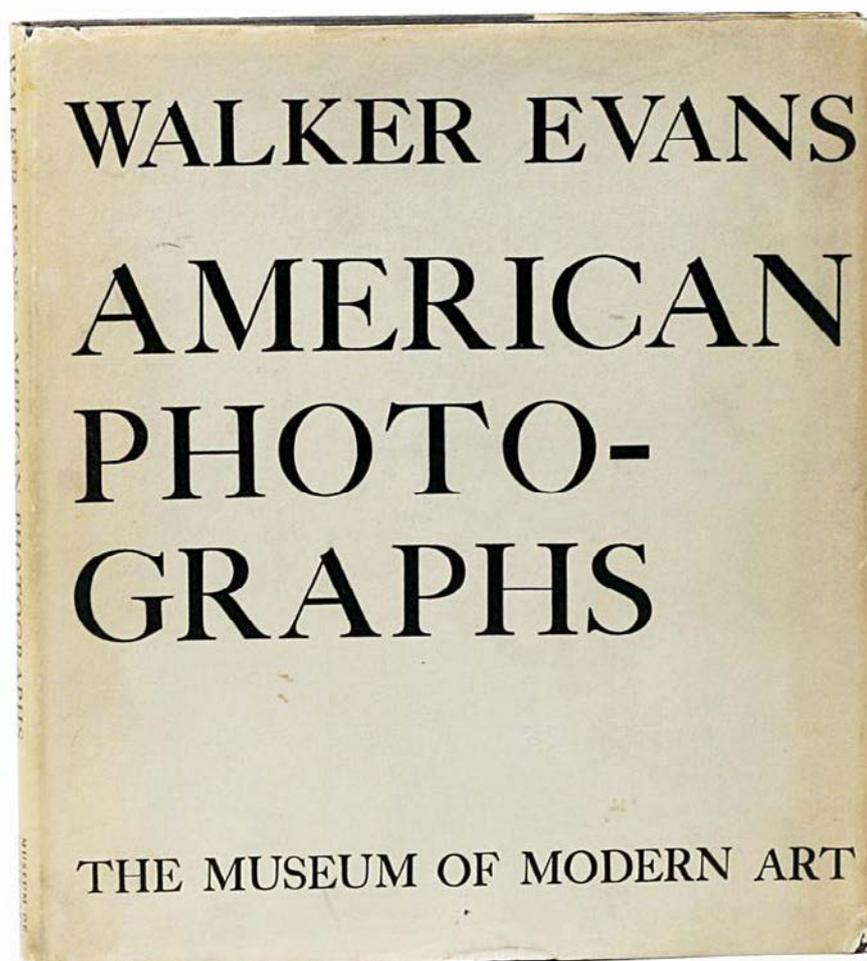


FIG. 7
Walker Evans,
American Photographs
(capa do catálogo),
MoMA, 1938



"PORTUGAL 1890-1990",
 OLHARES POLÍGRAFOS,
 INQUIETOS E ESTRANGEIROS
 NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

geração onde prevalece um olhar humanista, com desdém pela encenação e pela manipulação em laboratório, que procurava afirmar a imperceptibilidade da técnica para uma interferência mínima na representação e percepção da realidade. A reinscrição destes autores na História da Fotografia, que se ensaia na ether ao longo da década de 1980, e que na *Europália 91* se mostram pela primeira vez interligados, denuncia parte das relações técnicas, estéticas e éticas da sua prática fotográfica, divulgando expressões de antagonismo e crítica ao panorama fotográfico oficial.

Também exposto no museu de Charleroi com organização e comissariado de Jorge Calado, o núcleo *Estrangeiros Olhares (1930-1989)* prossegue o enunciado definido para a primeira série de aquisições da Coleção Nacional de Fotografia [CNF], entre 1989 e 1990, nomeadamente a ideia de que a "fotografia portuguesa é toda a fotografia feita em Portugal mais a produzida por portugueses no estrangeiro" (Calado 1992, 56). Reunindo um conjunto de sessenta e sete fotografias, de vinte e sete fotógrafos estrangeiros, a exposição incluiu obras da CNF, da Coleção de Serralves e uma série de aquisições feitas com o apoio da Caixa Geral de Depósitos, posteriormente integradas na sua Coleção. Assim, entre obras de Henri Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, Brett Weston, Peter Fink, Jean Gaumy ou Josef Koudelka, foram expostas: *Portuguese House* (Truro, 1930)⁴ de Walker Evans, realizada no âmbito da Farm Security Administration, e que assinala a migração portuguesa nos Estados Unidos da América, integrando com um pormenor, o emblemático *American Photographs* da exposição do autor no MoMA em 1938 [FIG. 7]; a primeira fotografia feita no país por Edouard Boubat, nomeadamente na Nazaré, posteriormente publicada em *Ode Maritime*, na rara edição de 1957 da editora japonesa Heibosha⁵ [FIG. 8]; a deriva fotográfica de Neal Slavin pelo país,

4 O protagonismo desta fotografia é assumido na exposição *1839-1990 um ano depois/one year later*, na galeria Almada Negreiros (Lisboa, 1991) sendo escolhida para capa do respectivo catálogo.

5 O comentário de Edouard Boubat a esta fotografia é realizada numa entrevista dada a Frank Horvat em Julho de 1986: "[...] Cette photo de l'homme au bord de la mer, c'était la première fois que j'allais au Portugal, je crois que c'était en 1956, dans ces années c'était merveilleux de voyager, il y avait très peu de touristes, nous avions fait deux ou trois jours de route, nous arrivons à l'hôtel au bord de la mer, Sophie était un peu fatiguée, je dis: "Je vais voir la plage", je prends juste mon petit Leica de l'époque, et cet homme était là, clac. J'étais arrivé depuis une demi-heure, il m'attendait avec son enfant, et j'ai



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

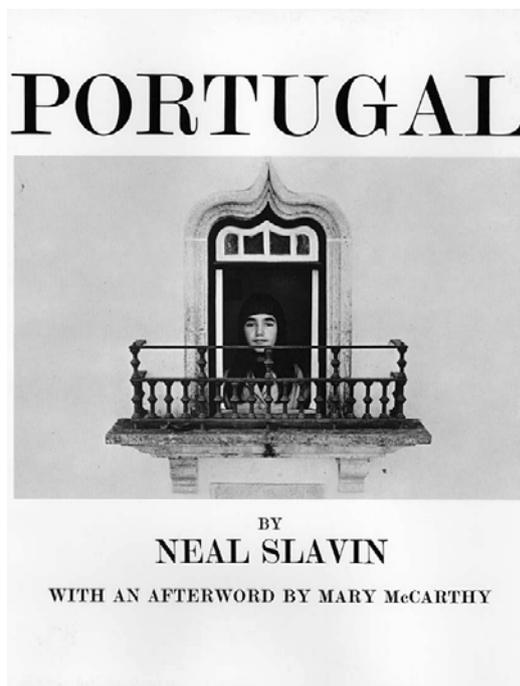
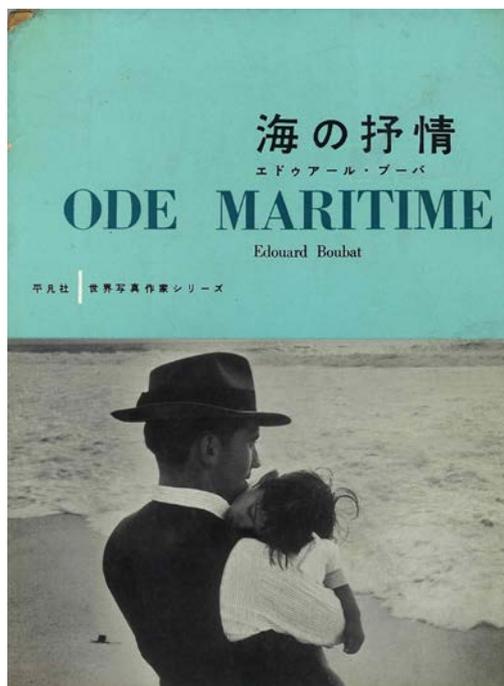


FIG. 8
Edouard Boubat,
Ode Maritime (capa),
Heibosha, 1957

FIG. 9
Neal Slavin,
Portugal (capa),
Lustrum Press, 1971

realizada em 1968 com o apoio de uma bolsa *Fullbright*, num ensaio sobre a intimidade social, que acentua o seu interesse pelo retrato, individual e de grupo, e incorpora uma visão crítica do contexto político nacional. *Portugal* é exposto em 1969 na The Underground Gallery, em Nova Iorque, e publicado em 1971, pela Lustrum Press, fundada em 1970 pelo fotógrafo Ralph Gibson⁶ [FIG. 9]; ainda três fotografias de Harry Callahan, das raras incursões de cor na exposição, que no contexto da sua obra se centram nas relações formais e cromáticas de planos frontais de fachadas; ou ainda uma surpreendente fotografia de Larry Clark, da encomenda que lhe foi dirigida por Pedro Miguel Frade para fotografar os jardins de Lisboa, em 1987, no contexto do projecto *Acontecimentos, Events, Evènements*.

Permitindo uma revisão e dando visibilidade pública internacional à CNF, em *Olhares Estrangeiros*, Jorge Calado preocupou-se por pensar e relacionar o pro-

fait ma première photo du Portugal, une photo qui restera. J'avais fait beaucoup de route, j'avais rêvé de ce Portugal, donc moi aussi je l'attendais, il y avait attente de part et d'autre" (Horvat 1990, 25).

6 Nesse mesmo ano a revista *Life* publica um portfólio de quatro fotografias de *Portugal*, com uma legenda esclarecedora: "Estes descendentes de grandes exploradores marítimos vivem agora frugalmente num estado quase totalitarista. Muitos deles parecem a Slavin ter uma qualidade em comum. Ele descreve-a como uma Saudade portuguesa – tristemente melancólica e nostálgica." (Slavin 1971, 7)



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

tagonismo de autores centrais da história da fotografia mundial, através do seu percurso por Portugal, equacionando a recuperação de um património necessariamente disperso, desligado, mas de conhecimento obrigatório num pressuposto de diálogo com os autores portugueses: "olhares que daqui saíram, de fotografias feitas no nosso país por importantes fotógrafos estrangeiros" e com "um objectivo mais original e subtil nesta escolha [...] que é o de sugerir que a passagem por Portugal, muitas vezes em início de carreira, de tantos fotógrafos foi determinante para a sua evolução técnica e estética" (Calado 1990, 18).

Olhares Inquietos (1980-1991), em exposição no museu de Antuérpia, foi o núcleo dedicado ao universo da Nova Fotografia da década de 1980 e que, numa perspectiva pluralista, colocou em relação as linguagens fotográficas de treze distintos autores portugueses: Paulo Nozolino, José Rodrigues, Helena Almeida, Rui Fonseca, Mariano Piçarra, Francisco Rúbio, António Carvalho, Daniel Blaufuks, António Júlio Duarte, João António Motta, José Francisco Azevedo, Augusto Alves da Silva e Gérard Castello-Lopes. Na carta convite inicialmente endereçada a 31 fotógrafos, detalham-se os critérios e intenções definidos para a exposição, salientando-se o objectivo de criar "um panorama da fotografia portuguesa em 1990, com obras inéditas, pessoais, idiossincráticas e portfólios rigorosamente acabados", e justificando-se a integração, por convite directo, de Paulo Nozolino, José M. Rodrigues, GCL, Helena Almeida e Jorge Molder (este último recusou), por se tratarem de obras "que conheceram depois de 1980 o percurso mais denso e regular com exposições, publicações e projectos bem distintos"⁷.

Entre percursos consolidados e as primeiras exposições de alguns autores, este é um núcleo também ele transitivo, que confirma a dissintonia que caracteriza este período, na experimentação, difusão e exposição fotográfica em Portugal. Deste núcleo destacamos a série de Paulo Nozolino de nove fotografias, entre as primeiras viagens aos EUA ainda na década de 1970, o portfólio de Coimbra que marca a sua primeira exposição em Portugal, e a fotoreportagem subjectiva que inicia pelos países árabes para um reconhecimento sobre o desconhecido e

7 Conforme carta convite enviada pela direcção da associação ether/vale tudo menos tirar olhos no âmbito da organização da *Europália 91*, 20 Novembro 1989.



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

a vontade de revelar a erosão absoluta daquele território, parte do qual apresentado na exposição *Fotografias 1989-90 (um ano)*, no âmbito da Fotoporto 1990, na Casa de Serralves.

A abordagem de Mariano Piçarra, onde são exploradas as possibilidades de descentramento e percepção entre o olhar do fotógrafo e o olhar do espectador, numa série de nove fotografias, dispostas lado a lado num todo de três filas horizontais e verticais que formam uma única imagem: "o mesmo tronco de árvore fotografado segundo direcções (do olhar) distintas" que provocam "o descentramento voluntário de cada uma delas" (Piçarra 1993, 4). A fotografia de Augusto Cabrita, da fotoreportagem que realiza sobre a *Europália 91*, acentua esse cruzamento, colocando o próprio Mariano Piçarra como eixo e modelo da impermanência do lugar do espectador. [FIG. 10] Ou ainda, *Algarve* (1989) de Augusto Alves da Silva, uma série de seis fotografias a preto e branco, de fundamento autobiográfico, numa visão idílica de uma família na paisagem algarvia, na zona oriental da Ria Formosa, comentada pelo próprio num breve texto publicado no catálogo e que esclarece a valorização, na sua prática fotográfica, de uma consciência ética sobre a inscrição fotográfica da paisagem: "a fotografia fascina pelo perigo iminente de se confundir com uma realidade que, no fim de contas, não é mais do que uma representação. É este o poder descritivo, de um meio poderoso para criar, reflectir e fazer ideias. A paisagem, no seu sentido mais lato, é, sobretudo, um bem de consumo. Num país relativamente pequeno como o nosso, a não regulamentação da sua utilização pode, a curto prazo, ter consequências sociais e económicas graves." (Sena e Calado 1991, 206). Reflectindo sobre o paradoxo da neutralidade e da transparência fotográfica e na defesa intransigente de um posicionamento político para a imagem fotográfica, esta série tem uma correspondência directa com um dos seus primeiros ensaios fotográficos a cores, exposto no London College of Printing em 1989.

A exposição individual apresentada em *Portugal 1890-1990* que completa estes três núcleos é a retrospectiva dedicada à obra que o fotojornalista Joshua Benoliel desenvolveu entre as décadas de 1890 e 1920. Intitulada *Joshua Benoliel, um fotojornalista em 1900*, e apresentada também em Charleroi, reuniu uma série



FIG. 10
Augusto Cabrita,
fotografia de Mariano
Piçarra a ver instalação
fotográfica da sua
autoria na *Europália 91*





"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES



FIG. 11
Augusto Cabrita,
fotografia da exposição
*Joshua Benoliel, um
fotojornalista em 1900*
na *Europália 91*

de 34 fotografias, provas em brometo de prata (com a dimensão 26,1 x 35,9 cm) impressas por Rita Burmester propositadamente para a exposição a partir dos negativos de vidro, à época depositados no arquivo da Fototeca da Direcção-Geral da Comunicação Social/Palácio Foz. [FIG. 11]

No seguimento de uma proposta realizada ainda em 1982 à SEC, nunca concretizada, esta exposição corresponde a uma selecção de António Sena, responsável pela investigação e inventariação, a partir da visualização da totalidade



FIG. 12
Joshua Benoiel,
*Uma casa debaixo
de água*, na Ribeira
do Porto, 1910
(Centro Português de
Fotografia)



FIG. 13
Joshua Benoiel,
*Observando o eclipse
nos lagos do Rocio*,
Lisboa, 1912 (do livro
Portugal 1890-1990)



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

dos 10.000 negativos em arquivo. É de notar a flexibilidade e informalidade no tratamento do arquivo: as provas foram impressas no Porto no laboratório da Rita Burmester, e a visualização do espólio foi feita a partir dos negativos vidro, revelando pela primeira vez imagens nunca publicadas. Uma metodologia pouco frequente, como explica António Sena no texto do catálogo: "apesar de termos tido frequentemente acesso à técnica de 'reenquadramento', de modo a minimizar o distanciamento do fotógrafo com o assunto retratado, as ampliações de negativos vidro 9x12 e 13x18 não eram frequentes. Em Portugal, o papel citrato era a solução habitualmente utilizada. Fui surpreendido por ver as primeiras ampliações, dentro das que são expostas no âmbito desta exposição." (Sena e Calado 1991, 20).

Mostrando de forma inédita a modernidade e consciência autoral do trabalho deste fotógrafo, para Sena "a obra de Benoliel foi particularmente inovadora, pela sua coerência, irreverência, onirismo e tem o seu lugar na história do fotojornalismo a nível internacional. Os temas que ele abordou visualmente foram retirados de uma vida quotidiana intensa e efervescente." (Sena e Calado 1991, 20). É precisamente esta abrangência temática que evidencia a omnipresença de Joshua Benoliel na inscrição das condições que marcam a sociedade portuguesa nas primeiras décadas do séc. XX e se torna instrumento fundamental para pensar esse tempo histórico. [FIG. 12] [FIG. 13]

Finalmente, uma referência sobre a fotografia escolhida para a capa do catálogo, realizada em 1987 por Gérard Castello-Lopes, cujo título é *Portugal* e ao

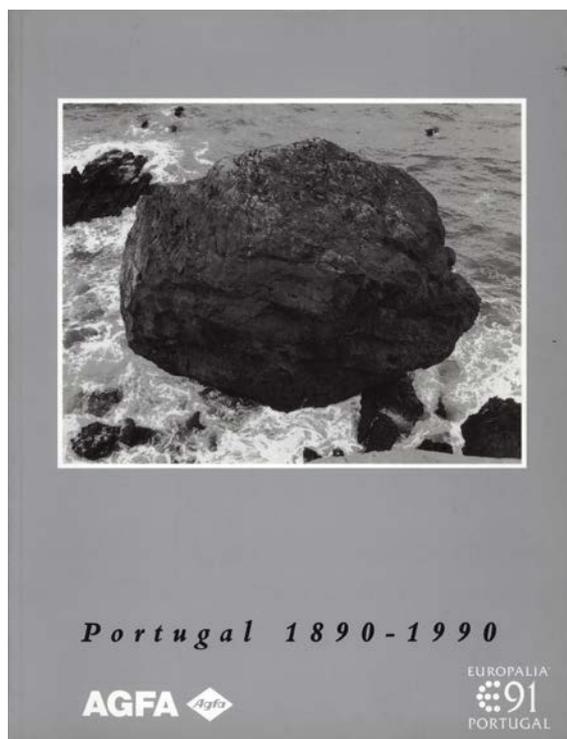


FIG. 14
António Sena,
Jorge Calado,
Portugal 1890-1990
(capa), *Europália 91*



"PORTUGAL 1890-1990",
 OLHARES POLÍGRAFOS,
 INQUIETOS E ESTRANGEIROS
 NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

qual o próprio se referiu algumas vezes como o país das aparências. Apresentada nesta exposição, numa outra escala da experimentada na sua primeira exposição na ether, em 1989, como é visível na fotoreportagem de Augusto Cabrita – e que neste caso aparece a ser observada pelo fotógrafo José M. Rodrigues, numa premonição da amizade fotográfica que os juntou em posteriores projectos – a sua singularidade relaciona-se com o dentro e o fora da imagem, a dimensão do referente com a dimensão que se percepção no seu conflito de escalas, e uma forma de ensaiar a distância (o espaço entre as coisas), a imponderabilidade da gravidade criada pela luz, a imperceptibilidade dos planos (entre o alto e o baixo) e a resistência entre a força do peso e a leveza da força. [FIG. 14]

A confirmar o jogo contínuo de remissões a que se prestam todas as imagens pelos desdobramentos de memórias mais ou menos privadas que sobre elas exercemos, esta pedra é, sobretudo, uma imagem sobre a natureza paradoxal das coisas, do próprio país – o Portugal que se escolhe para o título – e sobre o modo como Gérard reflectia, ou se fazia reflectir nele, como reconhece a Fernando Lopes no filme que este lhe dedicou: "apanhei na fotografia daquele rochedo o paradoxo na sua existência perfeita: por um lado, aquela pedra pesa dezenas de toneladas, por outro lado, parece suspensa no ar. (...) A ideia de paradoxo como vector analítico do real aparece-me como perfeitamente conseguido: aquilo pesa e não pesa"⁸.

I BIBLIOGRAFIA

BEAUMONT-MAILLET, Laure, Françoise DENOYELLE e Dominique VERSAVEL. *La photographie humaniste, 1945-1968, Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...* Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006.

BOUBAT, Edouard. *Ode Maritime*. Tóquio: Heibosha, 1957.

CABRITA, Augusto. *Um ponto de vista fotográfico*. Lisboa: Europália 91–Portugal, 1993.

CALADO, Jorge. *1839 – 1989 Um ano Depois/ One Year Later – colecção de fotografias da Secretaria de Estado da Cultura*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CALADO, Jorge. "Olhos nos Olhos." *Expresso (Revista)*, 18 Julho, 1992: 56-59.

⁸ Gérard Castello-Lopes em Lopes, Fernando. *Olhar/ver, Gérard/Fotógrafo (filme), Portugal, A Quimera do Ouro*, IPACA e RTP, 1998.



"PORTUGAL 1890-1990",
OLHARES POLÍGRAFOS,
INQUIETOS E ESTRANGEIROS
NA EUROPÁLIA 91
SUSANA LOURENÇO MARQUES

CASTELLO-LOPES, Gérard. *Reflexões sobre fotografia – Eu, a fotografia, os outros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CRISTÓVÃO, José António. "Europália/ 91: esplendor na Bélgica: Triunfo da arte portuguesa: percursos necessários." *Artes plásticas*, 14 (1991): 7-27.

DIAS, Dóris Graça. "Europália: a arte de ser português." *Jornal de Letras*, 481 (1991): 8-10.

EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: MoMA, 1938.

HORVAT, Frank. *Entre vues*. Paris: Nathan, 1990.

JOLE, Marcel Van. "Europália. Portugal." *Colóquio Artes*, 91 (1991): 12.

LOPES, Fernando. "Um olhar português." *Expresso (Cartaz)*, 8 Janeiro, 1983: 27.

POMAR, Alexandre. "Retrato de Grupo." *Expresso (Revista)*, 23 Novembro, 1991.

SENA, António. "Pequeníssima História de la Fotografia en Portugal." *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, 70 (1990): 66-71.

SENA, António. *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1991.

SENA, António. *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

SENA, António e Jorge Calado. *Portugal 1890-1990*. Bruxelas: Europália 91, 1991.

SLAVIN, Neal. "Neal Slavin – Portugal." *Life*, 18 (1971): 6-9.

SLAVIN, Neal. *Portugal*. New York: Lustrum Press, 1971.

SLAVIN, Neal. *Portugal 1968*. Porto: Casa de Serralves (Fotoporto 1990), 1990.

VERCHEVAL, Georges. "Photographie Ouverte." *Revue du musée de la photographie*, 77 (1991): 2-12.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS DE PARIS (1855-1900). CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO



JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

CRIMIC – UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

I RESUMO Iniciado em 1855, o concurso de Belas-artes das Exposições Universais de Paris permitiria que, pela primeira vez na história da arte se concentrasse, no mesmo local e período, uma parte substancial da produção artística ocidental contemporânea. As belas-artes portuguesas apresentaram-se, enquanto selecção nacional, por quatro vezes neste certâmen internacional (1855, 1867, 1878, 1900), tendo participado nele os maiores pintores e escultores portugueses da segunda metade de oitocentos. A historiografia portuguesa revelaria pouco interesse por estas participações, caindo no erro de uma análise superficial que, baseando-se na crítica francesa da época e no escasso número de medalhas recebidas, delinearía uma visão muito negativa sobre estas presenças. O presente artigo pretende problematizar de que modo a organização deste grandioso evento (definição final das selecções nacionais; espaço e número de participantes atribuídos a cada país) prefigurava um jogo viciado de interesses geopolíticos, que tinha como principal objectivo a imposição centralista do modelo artístico e imaginário francês perante a aceitação conivente de nações ditas periféricas como Portugal.

PALAVRAS-CHAVE Exposições Universais de Paris (1855-1900), Belas-artes portuguesas, Romantismo, Imaginário nacional, Geopolítica artística

I ABSTRACT The fine-arts competition of the Paris Universal Exposition debuted in 1855 and, for the first time in history, made possible at the same period and space the concentration of a substantial part of contemporary occidental artistic productions. The Portuguese Fine-Arts were present on four occasions in this international *certamen* (1855, 1867, 1878, 1900) and included the participation of the greatest national painters and sculptors of the second half of the century. Portuguese historiography would fail to shown any interest in these participations, mistakenly making a superficial analysis based only on the French critique of the time and on the few medals that were awarded, thus forming a very negative impression. The present article intends to problematize in what way the organization of this great event (the final selection; space and number of participants assigned to each country) foreshadowed a vicious game of geopolitical interest that aimed to impose the centralist artistic model and French imaginary on the so-called peripheral nations such as Portugal.

KEYWORDS Paris Universal Exhibitions (1855-1900), Portuguese Fine Arts, Romanticism, National Imaginary, Art and Geopolitics



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
 NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
 DE PARIS (1855-1900).
 CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

“Considerando que um dos meios mais eficazes de contribuir para o progresso das artes é uma Exposição Universal, um concurso entre todos os artistas do mundo, colocando em vista tantas obras diversas, deverá ser um poderoso motivo de emulação e uma fonte de comparações fecundas.”
 (Bonaparte 1856, 1)¹

As ambiciosas palavras acima transcritas fazem parte do decreto imperial de 22 de Junho de 1853, no qual imperador francês Napoleão III assume a vontade política de alargar o âmbito das Exposições Universais às belas-artes². Era o ponto de partida para a futura Secção de Belas-artes da Exposição Universal de Paris de 1855, permitindo que pela primeira vez na história da arte se concentre, no mesmo local e período, uma parte significativa da produção artística ocidental contemporânea.

Com lugar no Palais des Beaux-arts da Avenue Montaigne, a secção de Belas-artes da Exposição Universal de 1855 seguia um modelo organizativo semelhante à dos restantes departamentos do evento. O concurso era dividido por selecções nacionais, constituídas por diferentes expositores, podendo cada um destes ser premiado individualmente³. A venda directa dos produtos estava proibida durante o certâmen. Este modelo expositivo seria repetido com sucesso nas quatro exposições universais parisienses que se seguiram (1867, 1878, 1889, 1900), com mudanças pontuais das regras e categorias de participação.

Por detrás desta lógica relativamente simples e equitativa de exposição, havia uma complexa organização legislativa, que configurava uma luta desigual de poderes entre os diversos actores participantes na mesma (comissão central francesa; comissão nacional; expositores; crítica), prefigurando em última instância

- 1 Tradução do autor a partir do original francês.
- 2 Primeiro evento do género, a Exposição Universal de Londres de 1851 destinava-se apenas a produtos agrícolas e industriais.
- 3 Os prémios eram atribuídos individualmente a cada artista pela totalidade da obra exposta, respeitando ascendentemente a seguinte ordem de mérito: Menção; Bronze; Prata; Ouro; *Grand Prix*. [Tabela 1]



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
 NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
 DE PARIS (1855-1900).
 CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

uma latente batalha geopolítica entre os diferentes modelos culturais e artísticos nacionais.

À comissão central da exposição, maioritariamente francesa, estava destinado o poder quase totalitário de definir o número de júris de cada país⁴, assim como a distribuição do espaço de exposição e a atribuição de recompensas aos participantes. Ignorada durante imenso tempo pela historiografia de arte, a distribuição espacial da Secção de Belas-artes das Exposições Universais de Paris era totalmente desigual, quer em área, quer em qualidade do espaço. A países assumidos como política e culturalmente periféricos eram atribuídos espaços muito pequenos, pouco visíveis ou escondidos, normalmente à entrada ou à saída do pavilhão. Pelo contrário, às grandes potências (França, Inglaterra, Alemanha⁵) estava destinada uma área central e grandiosa, fazendo corresponder ao mapa da exposição a ideia de uma geopolítica cultural europeia contemporânea, centralizada no modelo artístico francês.

Apesar de muito limitadas de poderes, as comissões nacionais⁶ tinham a responsabilidade pioneira de olhar criteriosamente para a sua produção artística contemporânea⁷ e estabelecer um modelo de representação artística nacional. Esta auto-análise, que se focalizaria num primeiro tempo na selecção dos melhores artistas e das melhores obras a concurso⁸, tinha como objectivo final a constituição de um grupo de imagens que, de forma coerente e marcante, projectasse

4 Antecipadamente, a cada nação era atribuído arbitrariamente pela comissão francesa um número limitado de júris, que teriam o poder de definir a selecção nacional de cada secção. Exceptuando o caso de França, Alemanha e Inglaterra, o número de júris era proporcionalmente muito inferior ao número de secções. Deste modo, se apenas fossem atribuídos dois destes votos a um país, a respectiva comissão nacional teria apenas liberdade de selecção em duas secções à sua escolha, por exemplo "Produtos Agrícolas" e "Belas-artes". As selecções nacionais das restantes secções que não tivessem júri nacional atribuído seriam enviadas para Paris, e definidas em última instância pela comissão francesa.

5 A Alemanha só passou a participar como estado unificado a partir de 1878. Em 1855 e 1867, os diferentes estados germânicos participaram isoladamente, com natural destaque para a Prússia.

6 As comissões nacionais eram designadas pelos respectivos Governos. No caso da secção artística esta comissão era geralmente composta por professores das Escola de Belas-artes e/ou figuras ilustres da cultura nacional.

7 Na Exposição de 1855 eram aceites obras a partir de 1836 (Diário do Governo 1854, 109). Nas restantes Exposições eram aceites produções realizadas a partir da data de fecho da anterior edição. Por exemplo em 1867 eram aceites obras de após 1855.

8 O concurso de selecção nacional era realizado uns meses antes da Exposição, sendo dada a iniciativa de apresentação das obras ao próprio artista (Diário do Governo 1854, 109).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

o carácter excepcional de determinado imaginário nacional. Por conseguinte, as Exposições Universais parisienses (1855-1900) constituíram um fenómeno chave e marcante, propondo um espaço, supostamente neutro, de projecção internacional das ambições identitárias, artísticas e tecnológicas das nações mais importantes à época.

No plano específico da Secção de Belas-artes, o visitante deste certâmen tinha não só a oportunidade de usufruir de uma selecção artística contemporânea de cada país, como a possibilidade de descobrir, a partir de um conjunto de imagens evocadoras, o carácter identitário de locais e países desconhecidos (Costa 2014, 5).

Por outro lado, as Exposições Universais de Belas-artes parisienses eram, a par do *Salon* francês (anual), o mais ambicionado concurso artístico internacional da segunda metade do século XIX⁹. Para os artistas estrangeiros, expor numa mostra deste género representava uma oportunidade única de diálogo e actualização artística¹⁰, assim como a abertura a um mercado dinâmico e atractivo. A nível nacional, este tipo de presença valorizava imenso a cotação do artista, fazendo prova do seu indubitável valor.

O prestígio da participação era só suplantado pela possível conquista de uma medalha ou de uma apreciação positiva pela crítica francesa, que funcionava como verdadeira balança qualitativa de avaliação das selecções estrangeiras. Na maior parte dos casos, a crítica francesa limitava-se à apreciação dos grandes centros artísticos rivais a Paris (Inglaterra, Alemanha, Itália, Bélgica). Países considerados artisticamente menores ou periféricos eram remetidos ao silêncio da inexistência, ou a curtas linhas de depreciação.

Omitidas da narrativa central do evento, estas nações lutavam, como já vimos, contra a distribuição arbitrariamente desigual do espaço de exposição,

■ **9** Excepcionalmente no certâmen internacional de 1855, o *Salon* e a *Exposition Universelle des Beaux-arts* coincidiram no mesmo período e espaço, numa clara afirmação política da supremacia artística francesa.

■ **10** Era comum entre os países estrangeiros a existência de bolsas de curta duração que permitiam a alguns dos artistas participantes visitarem a Exposição. No caso português menção para a edição de 1867 em que há notícia de oito bolsas entregues, de onde sobressaem os nomes dos pintores Tomás da Anunciação (1818-1879) e José Rodrigues (1828-1887).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

assim como do número de obras aceites. Em 1855, a França, sozinha, expunha 2712 objectos, mais 540 que todas as outras selecções em conjunto. E.U.A. (45), Portugal (32), Dinamarca (9), Peru (5), Turquia (3), México (1) e Java (1), juntos, contavam apenas com 96 obras, confirmando o pouco sentido universalista da exposição parisiense (Du Camp 1855, 426).

Esta visão geograficamente limitada preconizava intencionalmente a ideia errónea de uma similitude artística mundial, partindo do centralismo do modelo francês. Théophile Gautier (1811-1872) afirmará, após visita à Exposição de 1855: “Por debaixo das fictícias linhas azuis, verdes e vermelhas dos mapas de geografia, os países causam grande familiaridade de uma ponta à outra do mundo”¹¹ (Gautier 1855, 2). Camuflando-se dentro do paradigma francês, estas nações, ditas periféricas, seriam branqueadas pela maior parte das construções históricas sobre o tema.

Dentro desta *história dos vencidos*, o caso português apresenta-se como um dos mais paradigmáticos, pois apresenta cada um dos factores de desigualdade anteriormente referidos: ausência de poder de selecção (1867); baixo número de participantes (1855, 1867, 1878); e espaço de exposição exíguo ou escondido (1855, 1867, 1878, 1900). Desconhecendo ou não valorizando estes factores, a historiografia da arte nacional, nos poucos estudos que destinou à temática, fez prevalecer duas visões distintas, ambas marcadas por uma certa superficialidade. Por um lado, José-Augusto França, baseando-se no baixo número de medalhas recebidas pelos artistas nacionais [Tabela 1] e na negativa ou indiferente recepção crítica francesa, sempre transmitiu a ideia de uma presença falhada e sem interesse por parte das selecções nacionais (França 1966, vol.2, 90; 1975, 699). Por outro lado, as monografias dedicadas aos artistas do período perspectivaram a presença destes e uma possível premiação, como sinal indubitável de distinção artística, esquecendo-se que os mesmos foram expostos dentro de uma selecção nacional e não individualmente. Perante este cenário, prefigura-se como urgente uma revisão histórica, que perspetive a participação das belas-artes portu-



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

nas exposições parisienses, enquadrando todos os factores anteriormente referidos, e não caia no erro de uma análise superficial e única dos catálogos de exposições e respectivas recompensas. O estudo que se segue, pretende apenas delinear-se como um ponto de partida para esta revisão histórica.

Portugal participou por quatro vezes neste concurso parisiense (1855, 1867, 1878 e 1900), estando presente a maior parte dos grandes nomes das belas-artes nacionais da segunda metade do século XIX. Das 271 obras expostas durante as quatro edições, mais de metade foram apresentadas em 1900 (168), incomparavelmente o ano mais premiado [Tabela 1].

A 26 de Janeiro de 1854, o governo português nomeia uma comissão responsável por organizar a primeira representação artística nacional fora de portas (Diário do Governo 1854, 109). Curioso retrato do panorama artístico português de meados do século, esta comissão, presidida pelo Conde Farrobo (1801-1869), era constituída por figuras dos dois polos geracionais em conflito: o Academismo de António Manuel Fonseca (1796-1890) e o Romantismo de Tomás da Anunciação (1818-1879).

Após muita polémica¹², a selecção final a que chegou a comissão responsável incluía 26 pinturas e 6 esculturas, numa demonstração clara da força da nova geração que monopolizava na pintura a maior parte dos nomes e das obras presentes. De facto, a geração liderada por Tomás da Anunciação perspectivou esta participação nacional como um momento de afirmação artística interna. Este modelo programático está bem patente em algumas das obras propositadamente

12 Esta comissão, presidida pelo Conde Farrobo (1801-1869) dividia-se em duas facções artísticas distintas e rivais: os académicos e os românticos. A tradição académica, liderada pelo pintor António Manuel Fonseca (1796-1890), contava ainda com os escultores Francisco Assis Rodrigues (1801-1877) e Francisco de Paula Araújo Cerqueira (1805-1855), e o arquitecto José da Costa Sequeira (1800-1877). A geração romântica era constituída pelos restantes membros: os pintores Visconde de Menezes (1820-1878), Francisco Metrass (1825-1861), Tomás da Anunciação (1819-1879) e Joaquim Pedro de Souza (1818-1878). Esta repartição predestinava uma divisão simplista das duas artes maiores pelos respectivos grupos representados: academicismo – escultura; romantismo – pintura. Esta fragmentação só foi evitada na sua totalidade pela polémica levantada por Fonseca. O mestre académico, vendo o seu célebre *Eneias salvando seu pai Anquises* recusado pela Comissão, escreveu uma carta acusando os membros da mesma de “ódio e vingança” (Fonseca 1855, 13) contra a sua figura. Este assunto só foi resolvido pela acção de D. Fernando II (1816-1885) que, para evitar mais discórdias, impôs a aceitação da obra na selecção de belas-artes portuguesa de 1855.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
 NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
 DE PARIS (1855-1900).
 CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

destinadas à Exposição, como o célebre *Cinco artistas em Sintra*, de Cristino da Silva (1829-1877) ou o *Cego Rabequista*, de José Rodrigues (1828-1887).

Tabela 1 Quadro estatístico referente à participação das belas-artes portuguesas nas Exposições Universais de Paris (1855-1900)¹³

Edição	Total de obras	Pintura	Escultura	Grand Prix	Ouro	Prata	Bronze	Menção Honrosa
1855	32	26	6	0	0	0	0	0
1867	44	29	15	0	0	0	0	0
1878	27	17	10	0	0	0	1	3
1900	168	130	38	1	2	6	10	7
Total	271	202	69	1	2	6	11	10

Paradoxalmente, por outro lado, esta participação portuguesa passaria quase despercebida em Paris. Numa das paredes do edifício do Palais des Beaux-arts, na entrada à esquerda, encontravam-se as 32 obras que compunham o reduzido contingente português (um dos menos numerosos entre os presentes). Esta localização periférica e mesmo um pouco escondida dificultaria a imposição visual da montra portuguesa que, de costas para a entrada, era esquecida pela maior parte dos visitantes.

A crítica francesa, que praticamente não dedicou uma linha a esta selecção nacional (não se percebe se por desdém ou ignorância), resumiu, de forma breve e destrutiva, "Portugal expôs pouco e tudo mau"¹⁴ (Jouve 1855, 593). A imprensa portuguesa, que não deixou rasto de uma única crítica artística a esta participação, noticiou todavia que as obras portuguesas foram "grosseiramente" recebidas pela comissão francesa, "encaixotando Portugal as artes e a afronta" ([sn] 1855, 2). Sem uma única recompensa [Tabela 1] e sem grandes testemunhos para deixar memória, a participação artística portuguesa na Exposição Universal de 1855 marcou o difícil início da aventura internacional das belas-artes nacionais. Na Exposição de

13 Este estudo baseia-se nos dados recolhidos durante a minha dissertação de Mestrado (Costa 2014).

14 Tradução do autor a partir do original francês.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

1867, como explica o Conde d'Ávila (1806-1881) numa carta¹⁵ dirigida ao *Jornal do Comércio*, Portugal, por opção própria, não teve direito a júri na secção das belas-artes. Sem comissão responsável pela triagem das obras, provavelmente "para evitar as complicações" ([sn] 1867, 1) de 1855, os artistas portugueses enviaram as suas produções directamente para Paris, onde a comissão imperial, responsável pela organização da montra, tratou de proceder a uma selecção final. O híbrido produto final deste imbróglio político respeitava mais uma ideia gaulesa do imaginário luso, do que representava as ambições artísticas do Portugal contemporâneo. A comissão francesa, ignorante ou não do gosto pitoresco nacional pela pintura de costumes, privilegiou uma imagem nacional baseada na força identitária da pintura de história e do retrato. Este ideal de projecção épica da história nacional, mostrando os heróis e os seus feitos, apesar de estar de acordo com uma certa sensibilidade contemporânea de mitificação da história pátria, esquece a vertente popular e artisticamente maioritária do pitoresco. No conjunto das 29 pinturas apresentadas, estavam presentes apenas duas paisagens e cinco cenas de género. Tomás da Anunciação, o líder aclamado da geração romântica, apenas seria representado com uma obra, enquanto Marciano Henriques da Silva (1837-1873) impunha-se como o principal vulto artístico nacional com 5 obras.

Para piorar a situação, esta incaracterística selecção artística portuguesa de escolha francesa apresentava-se num espaço diminuto, próxima às congéneres da Grécia e da Dinamarca. Como em 1855, as belas-artes nacionais não receberam nenhuma recompensa [Tabela 1], levando Gautier, satiricamente, a colocar um ponto de interrogação no lugar destinado à crítica à Exposição Portuguesa (Rezende 1867, 1). Ainda que por razões diferentes, semelhante problema de afirmação identitária nacional teria lugar na montra de 1878. Dentro do edifício prin-

15 A seguinte carta constitui um documento essencial na compreensão do processo organizativo que está por detrás das Exposições Universais Parisienses: "Sabe vossa excelência que não foi o governo português nem a comissão central quem designou o número de jurados que teríamos na exposição. Esta designação reservou-a para si a comissão imperial, como nas anteriores exposições. O júri internacional foi composto de jurados, e a Portugal foi composto o direito de nomear apenas quatro. [...] São 95 as classes de que se compõem os 10 grupos ou galerias da exposição universal, e como já tivemos 4 jurados presentes, com tanta justiça e verdade se diz que o julgamento de belas-artes correu à revelia, como se diria das 91 classes em que também fomos julgados sem o concurso de julgado especial da nossa secção." (Ávila 1867, 1).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

principal, Portugal teve que acomodar as suas obras numa pequena sala dividida com a Grécia, onde com dificuldade se distinguiam os objectos dos dois países. Este facto levou a que muitos visitantes pensassem estar perante uma só participação nacional, o que destruiu de início qualquer intenção consistente de diferenciação identitária por parte dos responsáveis portugueses e gregos. Por esta razão, a maior parte das críticas francesas dedicadas à representação portuguesa eram comuns à Grécia, resultando uma série de mal-entendidos, ironias e a ideia de uma pobreza artística compartilhada: "Colocámos Portugal na mesma sala que a Grécia, não pela sua vizinhança geográfica, mas para que possam consolar a sua pobreza entre eles"¹⁶ (Énault 1878, 104).

Tal como em 1867, era o Marquês de Sousa Holstein que presidia à selecção artística portuguesa. Nesta edição, porém, a comissão dirigida por Holstein detinha todo o poder no processo de escolha das obras. Perante o tempo artístico indefinido que se vivia em Portugal, a selecção final apresentada por esta comissão seria a possível, entre os sobreviventes do passado dito romântico e a esperança futura nos bolseiros parisienses (Costa 2014, 63). À data, os únicos nomes incontestáveis desta lista eram Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), Soares dos Reis (1847-1889) e Simões d'Almeida (1844-1926), o que prefigurava bem a lacuna geracional dos anos 70 em Portugal. Deste modo, seria sobre a qualidade individual destes artistas que se sustentaria o frágil discurso artístico da selecção portuguesa de 1878¹⁷.

Em 1889, o governo português recusou-se a participar oficialmente no evento parisiense, por este celebrar nesse ano o centenário da Revolução Francesa. No entanto, e como prova do centralismo do modelo artístico francês, a comissão responsável pela exposição decidiu criar uma selecção internacional destinada aos artistas cujos países não estavam oficialmente representados. Nela participaram

16 Tradução do autor a partir do original francês.

17 A participação portuguesa de 1878 foi a mais pobre das representações nacionais de todos os concursos parisienses. Apenas 17 pinturas e 10 esculturas. No entanto, e pela primeira vez, os artistas receberam recompensas: Miguel Ângelo Lupi (Medalha de Bronze); Soares dos Reis, Simões d'Almeida e Alfredo Keil (Menção).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

os pintores J. J. Souza Pinto (1856-1939) e José Brito (1855-1946), e o escultor Tomás Costa (1861-1932)¹⁸.

Após a ausência de 1889, o governo português preocupou-se cedo em estabelecer uma Comissão responsável pela participação nacional de 1900. A Secção de Belas-artes foi organizada por António Arroio, tendo como júri de selecção das obras Luciano Lallemand (1863-1929) e Ernesto Condeixa (1858-1933) em Lisboa, e Marques de Oliveira (1853-1927) e A. Teixeira Lopes (1866-1942) no Porto ([sn] Janeiro 1900, 2). Contrariamente ao que tinha acontecido nas edições anteriores, o júri nacional de 1900 não foi tão exigente na triagem das obras, escolhendo uma parte significativa dos exemplares a concurso.

No entanto, à chegada a Paris, a comissão nacional deparar-se-ia com o já crónico problema da falta espaço expositivo. A organização francesa, prevendo uma fraca adesão das belas-artes portuguesas, designou-lhes apenas uma sala no Grand Palais, em que só caberiam metade das obras nacionais escolhidas. Por fim, a situação resolver-se-ia com a actuação diplomática de António Arroio e muito provavelmente a influência institucional do pintor Souza Pinto junto do arquitecto do Grand Palais (Carvalho 1900, 1). A selecção artística portuguesa acabaria por ocupar três salas, com todas as obras a serem expostas ([sn] Maio 1900, 1).

Deste modo, no catálogo oficial de belas artes, Portugal seria representado por 130 pinturas e 38 esculturas, na maior representação artística lusa de todas as exposições universais. Eram números gigantescos, se pensarmos que nesta montra Portugal expôs mais pinturas e esculturas que em todas as outras apresentações parisienses anteriores em conjunto (130 contra 76, e 38 contra 32, respectivamente) [Tabela 1]. Privilegiando de condições de exposição que nenhuma representação anterior teve (dimensão do espaço, número de objectos, crítica favorável¹⁹), a selecção artística nacional de 1900 passou à história como símbolo

18 J. J. de Souza Pinto foi condecorado com a Medalha de Prata, enquanto que Tomás Costa recebeu a Medalha de Bronze. Não deixa de ser curioso que estes artistas portugueses presentes nesta selecção desnacionalizada tenham obtido mais medalhas que todas as selecções nacionais anteriores juntas.

19 Souza Pinto, pintor radicado em França desde 1880, fazia parte do Júri das Belas-artes da Comissão francesa. Foi a primeira e a única vez que Portugal teve um júri dentro da comissão central.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

do sucesso artístico e imagético da proposta Naturalista, conseguindo arrecadar 26 condecorações [Tabela 1]. Como ponto final de reflexão sobre a problemática, referir que, se formos a avaliar uma por uma todas condicionantes aqui referidas, rapidamente perceberemos que a participação das belas-artes portuguesas na montra francesa prefigurava uma luta desigual que, em última instância, criava uma clara clivagem entre o ideal de imaginário nacional dos responsáveis portugueses e a imagem que por fim era projectada ao público da Exposição. Pegando na dialéctica evocada pela obra queirosiana, neste cruzamento de olhares, quem ditava as leis do jogo era quase sempre simbolicamente 'A cidade' afrancesada, em subjugação dos interesses das longínquas 'serras' portuguesas. Deste modo, o estudo destas condicionantes predestina-se como tão ou mais importante que a análise dos catálogos de exposição ou da crítica contemporânea. O presente artigo espera, portanto, ter ajudado a desmistificar a ideia de uma presença nacional falhada nas Exposições Universais de Belas-artes de Paris. Pois, como ficou provado aqui, a organização deste grandioso evento (definição final das selecções nacionais; espaço e número de participantes atribuídos a cada país) prefigurava um jogo viciado de interesses geopolíticos, que tinha como principal objectivo a imposição centralista do modelo artístico e imaginário francês, perante a aceitação conivente de nações ditas periféricas como Portugal.

I BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Conde de. "As bellas artes portuguezas em Paris." *O Jornal do Comércio*, 11 Julho, 1867.

BONAPARTE, Louis Napoléon. *Exposition universelle. Paris. 1855. Rapports du jury internationale*. Paris: Imprimerie impériale, 1856.

CARVALHO, Xavier de. "Exposição de Paris. Secção Portuguesa." *O Século*, 28 Abril, 1900.

COSTA, Jorge Gonçalves da. "Les Beaux-arts portugais dans les Expositions Universelles de Paris (1855-1900)." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2014.

Diário do Governo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

DU CAMP, Maxime. *Les beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855: peinture, sculpture; France, Angleterre, Belgique, Danemarck, Suède et Norwège, Suisse, Hollande, Allemagne, Italie*. Paris: Librairie Nouvelle, 1855.

ÉNAULT, Louis. *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1878*. Paris: Édouard Gros, 1878.

FOLIGNO, Vanessa. "Perception de l'Italie et des Italiens en France, à travers de l'étude de la réception de l'art italien à l'Exposition Universelle de 1855 à Paris." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2012.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1966.

FRANÇA, José-Augusto. *Le Romantisme au Portugal*. Paris: Klincksieck, 1975.

GAUTIER, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*. Paris: M. Lévy, 1855.

JOUVE, Eugène. *Lettres sur l'Exposition universelle de 1855*. Lyon: Imprimerie Mougin-Rousand, 1855.

LEVY, Jonathan. "L'art Danois au moment des Exposition de 1855, 1867, et 1878: état des lieux et réception critique française." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2009.

REZENDE, Francisco de. "Exposição Universal. Bellas-artes." *O Comércio do Porto*, 26 Setembro, 1867.

[sn]. "A Pintura portuguesa em Paris." *O Jornal do Comércio*, 10 Junho, 1855.

[sn]. "Estado-maior portuguez na Exposição." *O Jornal do Comércio*, 6 Junho, 1867.

[sn]. "Exposição Universal de 1900." *O Século*, 9 Janeiro, 1900.

[sn]. "A Exposição de Paris. As nossas secções." *O Século*, 22 Maio, 1900.

SOUTO, Maria Helena. *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES Y LA NUEVA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

! **TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS**
! INSTITUTO PEDRO DE TOLOSA, MADRID



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

I RESUMEN La Sociedad Española de Excursiones nace en Madrid en 1893 con el propósito de servir al nacionalismo español en la tarea de nacionalizar el estado a través de la historia del arte español. Esta disciplina que hasta ahora había permanecido prácticamente desatendida en el mundo académico y científico, ahora comienza su profesionalización de la mano de intereses políticos. El impacto de la Sociedad Española de Excursiones y de su Boletín en la historia del arte español abrió el camino de la profesionalización de la disciplina que a finales del siglo XIX comenzaba a producirse. El Boletín de la Sociedad Española de Excursiones se convertiría en una de las principales publicaciones para la investigación del arte español durante la primera mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE Sociedad Española de Excursiones, Historia del arte español, Nacionalismo español, Profesionalización del arte, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

I ABSTRACT The Spanish Society of Excursions was born in Madrid in 1893 with the purpose of serving Spanish nationalism in the task of nationalizing the state through the history of Spanish art. This discipline which had hitherto remained largely neglected in the academic and scientific world at this point began to professionalize due to political interests. The impact of the Spanish Society of Excursions and its Bulletin in the history of Spanish art opened the way to the professionalization of the discipline in the late nineteenth century. The Bulletin of the Spanish Society of Excursions became major research publications for Spanish art during the first half of the twentieth century.

KEYWORDS Spanish Society of Excursions, Spanish Art History, Spanish Nationalism, Bulletin of the Spanish Society of Excursions, Professionalization of Spanish Art



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

“ Tenazmente se persigue por la dirección de esta Sociedad Española de Excursiones la obra de nacionalizar el arte, de nacionalizar el espíritu y el trabajo, de formar con los elementos ideales de diversos géneros un alma grande, con la seguridad de que, conseguida ésta, ella formará un pueblo y una nación grandes también”. Con estas palabras del presidente de la Sociedad Española de Excursiones, Enrique Serrano Fatigati finaliza un artículo publicado el 6 de diciembre de 1904 con motivo de la celebración del IV centenario de la muerte de Isabel la Católica. En este artículo se presentan varios objetivos de la Sociedad Española de Excursiones donde la revista pretende conseguir “el amor para la patria y el amor para el estudio, con el que quieren darle un alma grande y nuevos vigos intelectuales que hagan a la patria respetable por lo que cree y produzca ante los demás pueblos. El director de la revista tiene un profundo sentido de la historia humana, tal como se comprende en la época actual y busca en los monumentos, en las tallas de madera y los relieves, en los objetos de arte industrial antigua y en las miniaturas de los códices cómo se han ido desarrollando a través de los siglos” (Serrano Fatigati 1904, 6).

El estudio del origen y desarrollo de la Sociedad Española de Excursiones no puede comprenderse sin las circunstancias históricas en el que germinó. Del mismo modo, sus impulsores y creadores serán una pieza clave para comprender cómo llegó a surgir esta sociedad excursionista en 1893. Sin embargo la Sociedad Española de Excursiones no se circunscribe al ámbito lúdico que su nombre podría hacernos entender, sino que fue muchas cosas, entre ellas un excelente trampolín para el estudio de la Historia del Arte español en un momento en que el concepto de 'patrimonio artístico' estaba cambiando para convertirse en una de las piedras angulares de la construcción de la idea de 'nación española'. El principal objetivo de la Sociedad Española de Excursiones es el de recuperar y definir las líneas generales de la historia de la cultura española, principalmente en lo que a la historia del arte se refiere. Para ello utilizará la herramienta de las excursiones con la que irá descubriendo, estudiando, catalogando y ensalzando el enorme patrimonio artístico español, castellano principalmente, para convertirlo en un elemento clave del proceso de construcción de la idea de 'patria española'.



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

La tarea de construcción de la cultura nacional española fue realizada desde el estado centralista radicado en Madrid por élites intelectuales y políticas a través de los cauces más diversos: edición de manuales escolares donde se generalizaran los mitos patrios; construcción de escuelas donde los niños socializaran todo lo referente a la identidad; celebración de centenarios y conmemoraciones donde se celebraban los hechos más excelsos de la historia de la patria; creación de un servicio militar que inculcase valores patrióticos a los jóvenes; difusión de la 'verdadera' música española, y así un largo etcétera que ayudaban a apuntalar un espacio cultural homogéneo para la extensión del nacionalismo español (versus nacionalismos periféricos como el vasco y el catalán) (Touchard 1998, 413).

La Sociedad Española de Excursiones [SEE], nace al año siguiente a los fastos y celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América, envuelto todo ello en la crisis finisecular del siglo XIX, tras todo un cúmulo de adversas circunstancias que protagonizaron la historia del ochocientos español. En torno al 'Renacimiento de la patria', es decir al Regeneracionismo español se trata de analizar el 'problema español', concluyendo que la decadencia es debida a la falta de patriotismo y el desprecio a la tradición, y en consecuencia el conocimiento, estudio y revalorización de la historia y del patrimonio artístico español debe ponerse al servicio de la nación.

Con el surgimiento del nacionalismo moderno del siglo XIX los estados convirtieron a la nación en el nuevo mito legitimador de la soberanía (Álvarez Junco y Moreno Luzón 2014, 27). De este modo se construye un discurso en el que las culturas nacionales europeas en la primera mitad del siglo XIX identifican unos rasgos de la esencia nacional que revelan un espíritu o alma propia que encuentran en la lengua, el arte, las costumbres, la historia, rediseñándose un nuevo discurso histórico que es acompañado de un componente fuertemente emocional resultado del Romanticismo.

En 1897 el erudito Francisco Tomás y Estruch en su discurso inaugural del curso académico del Centro de Artes Decorativas de Barcelona escribe lo siguiente: "el arte, primer sueño y último triunfo del espíritu, traductor estético del hombre interior, por medio de la forma que lo rodea ha integrado la patria moderna. Se



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

ignora tanto por la masa de la nación como por los que la dirigen quiénes fueron en el arte. Urge comenzar la tarea regeneradora desde el gobierno y las instituciones, desde las sociedades y los partidos, organizarse exposiciones, museos y bibliotecas que ayuden a descubrir el mérito contra ineptos e intrusos. Que los museos no sean de domingueros, sino también para el estudio. Así se hará el arte en la patria y luego haremos patria en el arte" (Tomás y Estruch 1897, 4). Estas palabras dejan claras las líneas de pensamiento que sobre la cuestión artística existía al comienzo del siglo XX, totalmente aplicable a la SEE.

El nacionalismo español del siglo XIX convirtió a la nación en el nuevo mito legitimador de la soberanía del estado, contribuyendo con toda una carga de símbolos, celebraciones, literatura y demás artefactos culturales creados ahora para ponerlos al servicio patriótico. Todo esto coincide con la profesionalización del conocimiento histórico que se moderniza amparado por los intereses estatales y de la nueva ciencia del positivismo que llega de Europa. Ahí aparece el papel de la Escuela Superior de Diplomática (1856) cuya labor se convertiría en un factor determinante de la ciencia histórica en la España fin de siglo formando los primeros técnicos que inician un trabajo profesional de la historia española (Pasamar y Peiró 1987, 13). Precisamente de esta Escuela saldrán muchos de los fundadores de la SEE que contribuiría a la profesionalización de los estudios artísticos consolidando el Boletín de la Sociedad como uno de las publicaciones de impacto sobre los estudios artísticos españoles. Además, la Institución Libre de Enseñanza (ILE) fundada en 1876 y el Ateneo de Madrid son los otros puntales constitutivos de la cultura y la ciencia española del ochocientos español, donde el compromiso por el conocimiento estimuló nuevos estudios y nuevos enfoques para conocer la realidad, contribuyendo esta producción científica y cultural a la consolidación en esta 'República de las Letras' que ahora nacía (Peiró 1995, 16).

La idea 'de descubrir España' a través del excursionismo para descubrir la historia del arte español es el eje de la SEE. La excursión es utilizada como pretexto para el conocimiento del acervo histórico y por tanto estudiar y difundir el valioso patrimonio artístico español y construir esa nación deseada "para así corroborar en esas ciudades la continuidad nacional" (Azorín 1995, 75). El viaje como meto-



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

dología para el conocimiento es algo muy antiguo, impulsado desde la Ilustración y sistematizado a lo largo del siglo XIX en toda Europa como parte del conocimiento científico. Viajar para conocer, para comprender, para aprender y para sentir es algo que disciplinas como la geografía, la historia, el arte, la biología, la geología desarrollarán como parte fundamental de su proceder científico. El excursionismo que pone en marcha la SEE se vincula también a las nuevas sociedades excursionistas que han aparecido en Cataluña y que junto a la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, precipitaría su fundación.

La SEE a lo largo de su existencia trabajaría por el estudio, difusión y protección del patrimonio artístico, cuyo enfoque variaría a lo largo de los años de su existencia: en el origen poniéndose al servicio del nacionalismo español y al engrandecimiento patrio, y a partir de la muerte de Enrique Serrano Fatigati en 1918, y con Elías Tormo a la cabeza de la SEE, apuntando hacia otros objetivos donde lo patriótico se abandonaba para centrarse en la investigación artística con un método cada vez más científico y crítico. Además, se abre un nuevo camino donde el patrimonio artístico se pone al servicio del "turismo como fuente de riqueza nacional", como manifiesta el eslogan de propaganda del Patronato Nacional de Turismo creado en 1928. Elías Tormo publicaría en 1923 una *Guía de Levante* que en realidad no era más que la continuación de las *Cartillas excursionistas* publicadas desde 1916 por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central en colaboración con la SEE, extendiendo el excursionismo de la Sociedad al ámbito universitario. Dentro de esta tarea de difusión del conocimiento artístico marcado por la SEE, cabe destacar la aparición de las *Misiones de Arte* en 1929, conferencias, cursillos y visitas metódicas a museos, dirigidas por Pablo Gutiérrez Moreno que de manera gratuita, libre y experimental instruirían a todo tipo de personas e instituciones (sobre todo de escasos recursos) acerca del conocimiento del arte español.

Desde su inicio la SEE publicó un Boletín como elemento de difusión de la Sociedad, convirtiéndose a finales del siglo XIX en una de las principales publicaciones historiográficas españolas sobre Historia del Arte. Con la utilización de la nueva metodología de la ciencia histórica, comenzaría a transformar a lo largo de



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

sus páginas el estudio del arte español, centrándose en la publicación de datos auténticos sobre la historia, la arqueología y el arte español, capaces de reescribir la historia de España. Una publicación necesaria en ese momento para la toma de conciencia del pasado histórico y artístico demandada por el nacionalismo español, a la vez que una revista realizada desde la erudición profesional.

El Boletín y otras muchas revistas del momento, contribuirían a difundir los métodos del moderno historiador, tejiendo redes de comunicación entre los eruditos para intercambiar sus estudios, descubrimientos, noticias, generándose un riquísimo género epistolar como herramienta de intercambio científico. Al mismo tiempo estas revistas servían de plataforma de promoción de los círculos historiográficos, habida cuenta de la inexistencia de un mercado articulado para la difusión del libro (salvo algunas excepciones como la exitosa *Revista Moderna* de José Lázaro Galdiano).

Del mismo modo, el Boletín ejerció un enorme peso e influjo en la percepción del patrimonio artístico, convirtiéndose en un instrumento clave para el desarrollo de la labor del historiador del arte en cuyas páginas expondrían estos historiadores su nueva metodología, preocupaciones e innovadoras líneas de investigación. Treinta años después del Boletín aun se consideraba como una de las principales revistas históricas y artísticas en España (Castañeda 1925, 2). A lo largo de las páginas del Boletín publicaron artículos de los mejores historiadores, eruditos y arquitectos de su momento, consolidándose en un verdadero foro para el conocimiento artístico que ahora comenzaba su andadura, proporcionando una enorme cantidad de publicaciones y controversias sobre el patrimonio artístico español. El Boletín supone una nueva manera de ver, una nueva manera de entender el arte desde otras perspectivas que no sean solo arqueológicas y románticas, convirtiéndose en sus primeros años de andadura en la más sólida expresión del positivismo aplicado a las cuestiones históricas y arqueológicas (Centellas Salmero 1988, 32). El vínculo de sus fundadores y colaboradores principales con la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes, verdadera oligarquía cultural de su momento, otorgaría inicialmente al Boletín de un carácter propagandístico de rescatador de monumentos y exaltación patriótica. Sin embargo en los primeros años



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

del siglo XX, poco a poco se irá conformando como una publicación alejada del academicismo de anticuario del cuerpo facultativo de archiveros, convirtiéndose en un trampolín hacia la moderna historiografía científica de la Historia del Arte. A todo ello hay que añadir su ideario pedagógico del Boletín que transmite, enseña y difunde el moderno conocimiento artístico.

El análisis sistemático y crítico al que se someten las distintas ramas artísticas comenzará a realizarse a finales del siglo XIX al calor de metodologías positivistas que buscaban en primer lugar cuantificar el patrimonio, inventariándolo y señalando su riqueza y valor. Del mismo modo que físicos y biólogos aplicaban la celosa objetividad a sus estudios, ese deseo por el cómputo monumental y artístico encaja en la visión positivista y nacionalista de la historia de las últimas décadas del siglo XIX. Los resultados de estas investigaciones artísticas conformarían una literatura especializada que llegarían a alcanzar dignidad científica cuando la fotografía permitiera aportar pruebas fiables, establecer comparaciones y enunciar leyes (Ramírez Domínguez 1998, 15) sobre una obra de arte que ahora aparecería en el papel, dando testimonio de su existencia y de su belleza.

A lo largo de las páginas del Boletín de la SEE se refleja la evolución del estudio del arte español. En primer lugar la clasificación cronológica para así preservar y etiquetar la obra; en segundo lugar inventariar a través de la datación, autoría, estilos, todo ello encaminado a la búsqueda de lo inédito; en tercer lugar la aparición de la crítica capaz de crear valores artísticos a través de la celebración de centenarios, así como de las excursiones o recurriendo a la prensa y las revistas del momento, en nuestro caso al Boletín; y en cuarto lugar la cuestión del nacionalismo español, donde la obra de arte del pasado representaba un momento brillante de la historia española a la que ahora se recurría debido a la crisis nacional finisecular para encender sentimientos patrióticos de orgullo.

El Boletín contiene miles de fotografías y fototipias que expresan ese deseo de manifestar el número exacto de iglesias, castillos o sillerías de coro. La fotografía permitía comprobar el estado actual de ese patrimonio, así como el deseo por explicar de manera certera el porqué de la obra de arte como expresión de la sociedad que la creó. La historia del arte español necesitaba de caminos para



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

llegar a su conocimiento profundo y veraz: más allá de la enumeración de datos había que comprender el contexto histórico que había producido la obra. El Boletín como otras muchas revistas artísticas que aparecen en este momento, demuestran el impacto que los medios de comunicación a finales del siglo XIX estaban teniendo en la recién aparecida sociedad de masas, donde estas revistas artísticas encontrarán un hueco para canalizar la nueva importancia que el arte estaba adquiriendo, dentro de un proceso de abaratamiento de las publicaciones así como de la fotografía. Sin embargo la difusión de este tipo de conocimiento artístico distó de ser algo conocido y reconocido por el gran público, quedándose en algo elitista, nobiliario o burgués como fueron los inicios de la SEE.

Si la SEE y su Boletín se enmarcan en una recién lograda científicidad de la historia artística, no menos importante es que todo ello contribuye a la consolidación profesional y autónoma de la Historia del Arte como disciplina académica gracias a la aparición de las primeras cátedras universitarias al amparo de la libertad de cátedra. Desde la cátedra de Facundo Riaño en la Escuela Superior de Diplomática, hasta la aparición de la primera cátedra en la Universidad Central en 1904 con Elías Tormo, se irá forjando su profesionalización, alcanzada de manera definitiva en la Junta para la ampliación de Estudios [JAE] y el Centro de Estudios Históricos [CEH]. En estos centros la Sección de Arte con Elías Tormo a la cabeza y la Sección de Arqueología con Manuel Gómez-Moreno, trabajarían para la formación de una magna base de datos de documentación artística y de clasificación de obras, sentando las bases de la construcción de la Historia del Arte español del siglo XX. Elías Tormo, primer catedrático de Historia del Arte de la recién creada asignatura de doctorado en la Universidad Central en 1902 y secretario de la SEE marcará el camino de la incipiente profesionalización de la historia del arte español. Una tarea que el propio Tormo se encargó de defender ante la incompreensión de sus colegas catedráticos de la Universidad Central cuando en 1906 trataba de justificar la existencia de su cátedra en una Universidad anquilosada y poco amiga de novedades (Tormo 1906, 43).

De este entramado saldrán más hilos que irán tejiendo a la par que la crítica artística se consolida como creadora de valores sociales. Este proceso de afian-



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

zamiento de la nueva disciplina estructurará los pilares sobre el que se asentará la investigación y la futura docencia artística. Así de la JAE dependerá la Escuela de Arqueología e Historia de Roma donde trabajará Gómez-Moreno con José Pijoán, amigo de Giner de los Ríos y fundador del Institut d'Estudis Catalans. Pijoán inicia junto a Manuel Bartolomé Cossío el ambicioso proyecto de la 'Historia Universal del Arte', el *Summa Artis* para la editorial Espasa Calpe. Estas redes académicas llevan a la fundación de la Comisaría Regia de Turismo (1911) dirigida por el marqués de Vega Inclán o la ocupación de la plaza de director del Museo del Prado a Aureliano Beruete y Ramón Pérez de Ayala, todos ellos vinculados a la ILE. A esta difusión de la historia del arte español a nivel popular contribuirían también Misiones Pedagógicas con su utopía de mostrar las obras maestras de la pintura española por los recónditos pueblos de España o de las Misiones del Arte dirigidas por Pablo Gómez Moreno con el objetivo de dar conocer nuestro patrimonio artístico, difundiéndolo a todas las clases sociales por cines, teatros y tertulias¹.

Para concluir, el excursionismo artístico de la SEE se convirtió en nueva manera de estudiar la historia del arte, al mismo tiempo que ampliaba la red de organismos e instituciones dedicadas este propósito: museos, fundaciones, galerías, universidades. La SEE contribuyó al conocimiento científico de la historia artística, cuyo boletín se convertiría en portavoz y difusor de esta nueva metodología y de conocimiento del estudio del arte español. Se puede concluir que el Boletín se convirtió en una de las principales publicaciones historiográficas de la Historia del Arte de finales del siglo XIX, que utilizando la nueva metodología de la ciencia histórica, comenzaría a transformar a lo largo de sus páginas el estudio del arte español. Una revista académica centrada en la publicación de datos auténticos sobre la historia, la arqueología y el arte español, capaces de reescribir la historia de España y contribuir al conocimiento científico de la vida artística española que tanta importancia iba a tener para el acervo cultural español. Esta carga de veracidad es conseguida gracias a un instrumento fundamental, la fotografía cuyo papel es clave para certificar la realidad artística, dotándolo de esa científicidad que la

¹ Sobre este desconocido e interesante tema vid. Lafuente Ferrari, E., "En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 12 (1961): 41-55.



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

historia del arte ahora necesita. Una publicación necesaria en ese momento para la toma de conciencia del pasado histórico y artístico demandada por el nacionalismo español, a la vez que una revista realizada desde la erudición profesional.

En el décimo aniversario de la SEE en 1903, su Boletín ya se incluía como una de las mejores publicaciones para el conocimiento del patrimonio artístico español. De esta manera se va conformando una literatura excursionista que expone el estado de sus investigaciones y las líneas que están tomando las mismas. Este Boletín se encuentra en la transición de una nueva manera de entender la historia del arte, encontrándonos a lo largo de sus páginas excursiones, artículos de arquitectura, escultura, pintura, artes aplicadas o arqueología, todo ello bajo el siguiente hilo conductor: el arte es útil al hombre ya que aporta una nueva visión al conocimiento de la historia humana. En sus artículos se manifiesta una nueva óptica de las ciencias humanas a través de la expresión y visión que el hombre tiene del mundo a través del arte.

Escribía Enrique Serrano Fatigati en 1904 para *La Ilustración Española y Americana* un artículo en el que relataba lo siguiente: "la historia del arte patrio y la historia de nuestro pueblo podrían reflejarse con fidelidad y estimular la curiosidad científica de los investigadores si se conservara una serie de monumentos seleccionados entre muchos con inteligencia, siendo estos los declarados nacionales por el Estado. Eligiendo con tacto, es fácil formar con ellos un extenso museo, tan extenso como nuestro territorio". Con estas palabras dejaba claro el cambio de rumbo que estaba produciéndose en la disciplina, toda una declaración de intenciones donde conocimiento científico y protección estatal amparaban el inicio de un camino arduo y laborioso que sería el desarrollado por la Historia del Arte durante el siglo XX y que concluiría con su asentamiento científico.

I BIBLIOGRAFIA

AZORÍN. *Madrid*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1995.

CABALLERO CARRILLO, María Rosario. *Inicios de la historia del arte en España*. Madrid: CSIC, 2002.



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
EXCURSIONES Y LA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL
TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

CALVO SERRALLER, Francisco. *La invención del arte español*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2013.

CASADO RIGALT, Daniel. *José Ramón Mérida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.

CASTAÑEDA ALCOVER, Vicente. Prólogo del Boletín de la Real Academia de la historia. Madrid, 1925.

CENTELLAS SALAMERO, Ricardo. "La historiografía del arte como historia de la civilización: el sustrato institucionalista." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 6 (1988): 28-36.

CHOAY, Françoise. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MORENO LUZÓN, Javier. *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2013.

MORENO LUZÓN, Javier. *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2014.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo. "El marco profesional de los historiadores del arte en la época de don José Camón Aznar." *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*, 72 (1998): 29.

PASAMAR, Gonzalo Vicente e Ignacio PEIRÓ. *Historiografía y práctica social en España*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987.

PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995.

PORTÚS PÉREZ, Javier e Jesusa VEGA GONZÁLEZ. *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*. Madrid: Nivola, 2004.

PORTÚS, Javier. *El concepto de pintura española*. Madrid: Verbum, 2012.

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1998.

SERRANO FATIGATI, Enrique. [st] *El Gráfico*, Madrid, 178 (1904): 6.

TOMÁS Y ESTRUCH, Francisco. *El arte en la patria: discurso inaugural del curso 1896-97 del Centro de Artes Decorativas de Barcelona*. Barcelona: Tip. La Publicidad de Torrella, 1897.

TORMO Y MONZÓ, Elías. *Varios estudios de Artes y Letras*. Madrid: Imp. M. Tello, 1902.

TORMO Y MONZÓ, Elías. *Discurso leído en la solemne inauguración del curso de 1909 a 1910: la novedad de las Bellas Artes en la Universidad*. Madrid: Imp. Colonial, 1909.

TOUCHARD, Jean. *Historia de las ideas políticas*. Madrid: Tecnos, 1998.



NOTAS BIOGRÁFICAS

ANA MARIA MAIA ANTUNES

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

anamariamaia@gmail.com

Pesquisadora, curadora e professora de arte contemporânea, nascida no Recife e radicada desde 2009 em São Paulo, Brasil. Faz doutorado em Teoria e Crítica de Arte na Universidade de São Paulo. Foi curadora adjunta do *33.º Panorama de Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013) e curadora do *Rumos Artes Visuais* do Itaú Cultural (2011-12). Organizou os livros *Flávio de Carvalho* (Série Encontros, Editora Azougue, 2015) e *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* (Editora Aplicação, 2016).

FILIPA MENESES COSTA VASCONCELOS COIMBRA

Fundação Calouste Gulbenkian

fcoimbra@gulbenkian.pt

Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2008) e Mestre em Crítica de Arte e Arquitetura pelo Colégio das Artes da mesma universidade (2013). Colaborou com o Serviço Educativo da Casa das Histórias Paula Rego (2009-2011). Atualmente é investigadora no projeto HistExpo – História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

JOANA MARGARIDA GREGÓRIO BAIÃO

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian

Licenciada em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2005), Mestre em Museologia (2009) e Doutora em História da Arte – especialização em Museologia e Património Artístico (2014) pela Faculdade de Ciências



Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem colaborado com várias instituições culturais portuguesas (Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea; Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva; Museu de Arte Contemporânea de Serralves). Atualmente é assistente de coordenação do projeto HistExpo – História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

CRIMIC – Université Paris-Sorbonne e Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

jorg1914@hotmail.com

Jorge Gonçalves da Costa é Mestre em História da Arte pela Université Paris-Sorbonne, onde defendeu a seguinte dissertação: *Les Beaux-arts portugais aux Expositions Universelles de Paris (1855-1900)*. Actualmente é estudante de Doutoramento, numa co-tutela entre a Université Paris-Sorbonne (Études Lusophones, orientação da Professora Maria Graciete Besse) e a UNL/FCSH (História da Arte, orientação da Professora Raquel Henriques da Silva), desenvolvendo uma tese intitulada *A pintura portuguesa na Bretanha (1880-1910). O caso dos irmãos Souza Pinto*. Participou em diversas conferências nacionais e internacionais.

LEONOR DA CONCEIÇÃO SILVA RIBEIRO ALVES DE OLIVEIRA

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

leonorcoliveira@gmail.com

Leonor de Oliveira é investigadora do IHA, FCSH/ NOVA e, desde 2015, bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Integrou, entre 2013 e 2014, o projeto da Fundação Calouste Gulbenkian, liderado por Helena de Freitas, dedicado ao estudo das exposições de arte organizadas por aquela instituição. Colaborou, como assistente da comissária Helena de Freitas, na exposição dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso, que teve lugar no Grand Palais, Paris, 2016. Em 2014 comissariou, com Catarina Alfaro, a exposição *1961: Ordem e Caos* (Casa das Histórias Paula Rego).



LÍGIA AFONSO

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo

ligiafonso@gmail.com

Doutoranda em História da Arte (FCSH-UNL/FAU-USP), com pesquisa sobre representações nacionais em exposições bienais, a FCG, o SNI e a internacionalização da arte portuguesa nos anos 1950 e 1960. Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É investigadora do IHA (FCSH) e membro da AICA. É pesquisadora, curadora, crítica e editora. Tem integrado júris de arte contemporânea e colaborou com várias instituições e projetos independentes em Portugal e no Brasil. Foi, entre outros, assistente de curadoria da 29.^a Bienal de São Paulo, co-curadora e coordenadora editorial do Laboratório de Curadoria, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, e curadora de Pequeno-almoço sobre cartolina, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Integrou o workshop de curadoria da 31.^a Bienal de São Paulo.

LUCY STEEDS

Central Saint Martins, University of the Arts London

l.steeds@csm.arts.ac.uk

Dr Lucy Steeds is Editor for Afterall Books: Exhibition Histories and Pathway Leader for a research-based masters course in Art: Exhibition Studies at Central Saint Martins, University of the Arts London. Her books include: *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?* (co-edited with Paul O'Neill and Mick Wilson), The MIT Press, 2016; and *Exhibition*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2014. She has recently contributed essays to *The Artist as Curator* (Mousse Publishing, 2016) and *Towards Visibility, Exhibiting Contemporary Drawing, 1964–1980* (Roven éditions and Musée Jenisch, 2015).

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo

mirtescmoliveira@gmail.com

Mirtes Marins de Oliveira é mestre e doutora em Educação: História e Filosofia. É pesquisadora na Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. Idealizou e coordenou o curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM). Participa, em 2015, do livro "Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998", da coleção Exhibition Histories, da editora Afterall, com texto sobre a recepção crítica da mostra. É coordenadora e professora



do curso Histórias da Arte Moderna e Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi. Faz parte da Rede Internacional Laureate.

SUSANA LOURENÇO MARQUES

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto

smarques@fba.up.pt

Designer pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999), doutorada em Ciências da Comunicação (Arte e Comunicação) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2016), no âmbito da qual recebeu bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Lecciona Fotografia e Teoria e História da Fotografia na FBA.UP desde 2003. Realizou o programa Recherches Doctorales Libres na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris em 2010/2011. Fundou em 2012 a editora Pierrot le Fou (www.pierrotlefou.pt).

TERENCIO BORJA BODELÓN RAMOS

Instituto Pedro de Tolosa, Madrid

clio_sa@hotmail.com

Doctor por la Universidad Nacional de Educación a Distancia en 2015 tras la defensa de la tesis doctoral con el título *Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones* con la calificación de Sobresaliente cum Laude por Unanimidad, dirigida por la doctora Victoria Soto Caba. Licenciado en Historia por la Universidad de Salamanca en 2001 con la calificación de Sobresaliente. Master en Gestión cultural por la Universidad Carlos III de Madrid, 2006. Desde 2002 hasta la actualidad profesor funcionario de historia e historia del arte en diversos institutos de Madrid, ocupando en 2015 el cargo de Jefe de Estudios en el Instituto Pedro de Tolosa de Madrid.

UGHETTA MOLIN FOP

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa

ughettamolinfop@gmail.com

Ughetta Molin Fop é licenciada em "Relações Públicas" pela Universidade de Udine e detém os graus de mestre em "Organização e Gestão de Eventos Culturais" pela Universidade de Ferrara e "História da Arte" pela Universidade de Pádua. É estudante de doutoramento no Instituto de História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) com um projeto sobre a participação de Portugal na Bienal Arte de Veneza. É Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

