MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

4 | 2014

Varia e dossier temático: "Museus, utopia e urbanidade"

Leonor de Oliveira - *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989*

Adelaide Duarte

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/midas/632>

DOI: 10.4000/midas.632

ISSN: 2182-9543

Editora:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Refêrencia eletrónica

Adelaide Duarte, « Leonor de Oliveira - *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989* », *MIDAS* [Online], 4 | 2014, posto online no dia 20 fevereiro 2015, consultado no dia 22 setembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/midas/632> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/midas.632>

Este documento foi criado de forma automática no dia 22 setembro 2020.

Midas is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License

Leonor de Oliveira - Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989¹

Adelaide Duarte

REFERÊNCIA

Oliveira, Leonor de. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 255 páginas, ISBN: 978-972-27-2104-2.

- 1 O livro *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989* resulta da dissertação de mestrado que Leonor Oliveira defendeu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2008, orientada por Raquel Henriques da Silva. Esta publicação inaugura a coleção *Estudos de Museus*, uma parceria em boa hora protocolada entre o Instituto de História da Arte daquela Faculdade e a Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- 2 Os antecedentes que originaram o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves e o papel precursor do Centro de Arte Contemporânea (CAC) na sua concretização constituem o enfoque deste livro. O CAC foi uma estrutura em funcionamento no espaço do Museu Nacional de Soares dos Reis, entre 1975 e 1980, no Porto, e teve como grande impulsionador Fernando Pernes, crítico de arte e primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves.
- 3 Tema ainda por explorar em termos científicos e académicos, esta investigação constitui-se um excelente contributo para o conhecimento do contexto de criação do museu e bibliografia obrigatória para se trabalhar esta temática. Narra-se a história atribulada da implementação deste projeto e sugere-se uma resistência do poder político, e de uma fação da sociedade, em acarinhar a arte contemporânea, protelando a sua inauguração por décadas e inibindo a definição de uma coleção desta tipologia.

Estas razões fazem deste estudo um instrumento importante para a compreensão do enquadramento da política cultural desenvolvida ao longo da primeira metade de Novecentos, abrindo pistas interpretativas que indiciam motivos políticos, culturais, económicos e sociológicos (de gosto) na sua fundamentação.

- 4 A dissertação organiza-se em três capítulos, subdivididos por curtas alíneas de lógica interna, numa narrativa histórica e cronológica, recorrendo a fontes da época e ao pensamento dos autores que mais se debruçaram sobre o tema.
- 5 Em «Contextualização – o Surgimento Tardio de Museus de Arte Contemporânea em Portugal», Leonor Oliveira sistematiza as circunstâncias da criação dos museus de arte contemporânea no país. Pese embora a abertura do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado logo em 1911, esta aparente contradição (p. 25) deve-se à dificuldade de atualizar a coleção, cuja representatividade de obras de artistas modernos foi manifestamente escassa. Como justificação, indica a resistência aos valores da modernidade das sucessivas direções – apesar do reconhecido esforço contrário de Diogo de Macedo –, da tutela e do meio social, mais recetivo ao naturalismo, estética condizente com o gosto predominante. Em alínea própria, analisa um dos maiores problemas do museu, a falta de espaço para reservas e exibição, nomeadamente dos «artistas do seu tempo» (p. 33), um constrangimento que persiste na atualidade, identificado desde 1925 (p. 32). Percorre a criação do Museu de José Malhoa (Caldas da Rainha, 1940), de vocação naturalista, e do Museu de Arte Popular (Lisboa, 1948), herdeiro da exposição do Mundo Português, temáticas museológicas que denunciam um interesse distante da divulgação e da produção artística contemporânea da parte do regime político em vigor na época. Em contrapartida, regista os parques locais onde se exibiu «arte moderna portuguesa» (p. 44), *A Brasileira do Chiado* (1925) e o *Bristol Club* (1925-1926), em Lisboa, espaços mundanos que se “substituíram” ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado naquela função, precursores da abertura de galerias de arte que ocorreu posteriormente. Destaca o papel que a Fundação Calouste Gulbenkian (1956) desempenhou como «instância de consagração dos artistas mais recentes» (p. 48). Afirmação categórica sobre a instituição privada que se tornou no principal veículo de divulgação e apoio da cultura em Portugal, durante a segunda metade de Novecentos, Oliveira refere o programa de concessão de bolsas de estudo no estrangeiro para artistas, críticos e historiadores da arte, bem como a atividade de organização de exposições que contribuiu para a dinamização e internacionalização da arte portuguesa.
- 6 A ideia central que perpassa neste capítulo é a de uma luta surda travada por uma elite em prol da arte contemporânea, apelando a espaços apropriados de exibição e ambicionando um colecionismo institucional e privado de arte moderna. Perante um gosto predominantemente oitocentista e de semblante conservador, desejava-se uma mudança de valores estéticos e uma valorização da modernidade.
- 7 O capítulo «No Ímpeto da Revolução - as Reivindicações por um Museu para Exibir Arte Contemporânea e a Criação do Centro de Arte Contemporânea» divide-se em duas partes. Na primeira, a autora trata as condições que a cidade do Porto ofereceu para a criação do CAC, o embrião do museu da Fundação de Serralves: o «ensino mais aberto e estimulante» (p. 68) da Escola Superior de Belas-Artes dirigida por Carlos Ramos nos anos 1950; a emergência de galerias e a dinamização do incipiente mercado da arte (p. 71); e o Museu Nacional de Soares dos Reis, museu com uma coleção histórica, herdeira do Museu Portuense e do Museu Municipal. Recorda ter sido neste espaço, classificado

de inerte e desatualizado (p. 76) que, em pleno contexto revolucionário de 1974 e na senda das reivindicações do maio de 68 (p. 85), artistas, críticos e intelectuais promoveram um simbólico, encenado e performativo «Enterro» (p. 77) do museu. Exigiam uma instituição nova e dinâmica (p. 87). Oliveira entra na segunda parte deste capítulo, o CAC, o cerne desta investigação, e inscreve a sua origem nestas reivindicações. Lutava-se por um «museu português dedicado à arte do século XX» (p. 93). Destaca Fernando Pernes, o mentor desta iniciativa e um dos comissários da mostra *Levantamento da Arte do Século XX no Porto* (1975) no Museu Nacional de Soares dos Reis, exposição a partir da qual o CAC ali se instalou. Percorre desde a conceção ao programa do CAC da autoria de Pernes (p. 104), o «primeiro Museu de Arte Moderna» inaugurado em 1976, no âmbito do qual divulgou artistas locais e internacionais (p. 111, 120), e promoveu atividades educativas desenhadas sob influência do Centre Pompidou na «promoção do contacto entre a arte contemporânea e o público» (p. 158). Confronta as impressões que a programação causou, ora como a «única iniciativa cultural do domínio das artes plásticas» (p. 109), ora como um constrangimento do espaço do museu, já de si exíguo, e uma sobrevalorização da arte contemporânea, menorizando a coleção histórica (p. 114-115). Por fim, refere a procura de espaços alternativos para instalar o CAC e o seu contributo para a coleção do futuro museu através das aquisições, de depósitos (coleção Banco Pinto de Magalhães) e de doações.

- 8 Neste capítulo impera a ideia dual entre materializar o CAC no contexto pós-revolucionário, com uma programação dinâmica, ousada e experimental, e o não se conseguir consolidar o projeto pela falta de espaço adequado e pelas duras críticas às exposições, reacendendo um pessimismo latente nos seus defensores.
- 9 No terceiro capítulo, «Do Museu Nacional de Arte Moderna para o Museu de Arte Contemporânea de Serralves – o Nascimento da Ideia e a sua (longa) Concretização», Oliveira analisa a evolução do projeto, não obstante o receio da sua inviabilização (p. 146) pela instabilidade política vivida no pós 25 de Abril de 1974 (p. 172) e pela demora na atribuição um espaço adequado. Descreve o programa do museu delineado pela Comissão Organizadora do futuro museu (1980) – a proposta de instalações, a gestão, os serviços do museu, as funções e competências do diretor –, e confronta-o com as suas lacunas (espaços e funções museológicas por definir, política aquisitiva por esclarecer) (p. 152). Sublinha, neste programa, a proposta de instituir uma Fundação Pró-Museu Nacional de Arte Moderna, uma «marca identificadora do Museu de Serralves» (p. 153) que integraria a «sociedade civil na constituição do acervo» (p. 154), ideias efetivadas em 1989 com a criação da Fundação de Serralves que tutela o museu. Esta medida representa um «modelo de gestão novo» (p. 185), inédito em Portugal, flexível e com autonomia (p. 216), assente na parceria entre o Estado e a sociedade civil (promoção da Lei do Mecenato) (p. 178).
- 10 Atribui destaque ao decisivo impulso no projeto a partir de 1985, com Teresa Patrício Gouveia, secretária de Estado da Cultura, a optar pela aquisição da Quinta de Serralves (1986), resolvendo o espaço da instalação do museu (p. 175). Esta solução representa o ponto de chegada nesta investigação: a reivindicação em favor de um Museu de Arte Moderna estava oficialmente alcançada, com um espaço adjudicado para as suas atividades regulares. O novo museu inauguraria apenas em 1999, mas a programação expositiva iniciou-se logo em 1987, com a primeira mostra na Casa de Serralves, intitulada *Obras Doadas e Cedidas para o Futuro Museu Nacional de Arte Moderna* (p. 197), reveladora da preocupação em angariar acervo. Também menciona o início do

programa expositivo na Casa de Serralves, que funcionou como centro de atividades até à construção do museu de raiz (p. 184).

- 11 Neste terceiro capítulo demonstra-se que a criação do Museu de Serralves foi fruto da perseverança dos seus promotores, em particular a de Fernando Pernes que soube alimentar o projeto, sobretudo através da ação do CAC, durante duas décadas até à sua concretização.
 - 12 Este percurso pelos antecedentes do Museu de Serralves revela-se uma meritória sistematização das vicissitudes que envolveram a sua criação, bem como as concretizações e inflexões vividas no domínio dos museus de arte em Portugal. Teria sido, porém, importante atribuir um maior destaque à coleção reunida cuja história se dilui na narrativa geral.
-

NOTAS

1. Adelaide Duarte tem bolsa de pós-doutoramento apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.
-

AUTORES

ADELAIDE DUARTE

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, duarte.adelaide@gmail.com