



**MIDAS**

Museus e Estudos Interdisciplinares

21 | 2025

Dossier temático "Museus de arte moderna/  
contemporânea do séc. XXI"

---

## Estar-guardado/estar-exposto: relações entre coleção e exposição no museu de arte contemporânea

*Be-guarded/be-exposed: relations between collection and exhibition at the  
contemporary art museum*

**Aline Dias**

---



### Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/midas/6611>

DOI: 10.4000/155ha

ISSN: 2182-9543

### Editora

CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História Culturas e Sociedades da Universidade de Évora

### Refêrencia eletrónica

Aline Dias, «Estar-guardado/estar-exposto: relações entre coleção e exposição no museu de arte contemporânea», *MIDAS* [Online], 21 | 2025, posto online no dia 24 outubro 2025, consultado o 16 novembro 2025. URL: <http://journals.openedition.org/midas/6611> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/155ha>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 16 de novembro de 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-SA 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

---

# Estar-guardado/estar-exposto: relações entre coleção e exposição no museu de arte contemporânea

*Be-guarded/be-exposed: relations between collection and exhibition at the  
contemporary art museum*

**Aline Dias**

---

## NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 08-04-2025

Aprovado para publicação a 11-09-2025

## O melhor lugar é a memória: a coleção

- 1 A partir da afirmação de Cildo Meireles (2009) de que o melhor lugar para uma obra de arte é a memória, observamos que *o melhor lugar* não é dado no espaço, mas na transmissão intergeracional da obra. O que, nesta reflexão, implica interrogar o papel do museu na articulação de um lugar-memória para (e com) a obra de arte.<sup>1</sup> Discutindo os trabalhos de Tino Sehgal (1976-) e Armanda Duarte (1961-) da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto), em Portugal, a abordagem metodológica se pauta no contato com as obras, na análise documental, em entrevistas e na revisão bibliográfica para analisar as implicações conceituais, processuais e performativas destas obras no embate entre a vocação colecionista e o protagonismo das exposições temporárias no museu.
- 2 Na relação entre coleção e memória, a coleção não equivale à soma dos objetos que a constitui (Pearce 1994) e seu sentido não reside em (tampouco se restringe a) cada elemento. A coleção é uma relação, defende Benjamin (1973; 1987; 2007), atentando

para o sentido dialético que a coleção confere aos objetos, não exclusivamente pautado na posse ou uso. Criada especificamente para a reunião dos elementos colecionados, a coleção constitui um lugar para os objetos (não apenas físico, mas discursivo, contextual) e, ao mesmo tempo, constrói um lugar a partir deles, cujos sentidos tanto impulsiona a coleção como dela resulta: é motor e resultado da coleção.

- 3 Pearce (1995) aponta que embora tradicionalmente baseado em tipologias disciplinares, estilísticas, biográficas e/ou cronológicas, o estudo sobre as coleções comporta uma tripla dimensão: prática, incluindo a relação com o contexto social (e não como seu reflexo passivo); poética, assimilando as implicações simbólicas; e política, enquanto negociação de modelos e valores, considerando assim o próprio estudo da coleção como projeto político. Cada coleção participa na atribuição do que é colecionável, conservando ou transformando o que e como se coleciona.
- 4 Retirando do objeto colecionado/exposto o papel de evidência ou ilustração, Lord (2007) contesta a suposta coesão da coleção e critica os modelos museológicos pautados no sentido de reconhecimento e reiteração de uma narrativa previamente construída que considera o objeto como exemplar e o passado como fixo.
- 5 Retomando a reflexão de Benjamin (1987, 234), a memória é moldura e alicerce da coleção, incluindo a história do ingresso e a relação acionada com os demais objetos colecionados. A transmissibilidade de uma coleção é seu traço distintivo, em oposição à concepção de cultura como inventário ou acumulação de objetos. Benjamin aponta as condições éticas, políticas e históricas da transmissão, num esforço por “dessubstancializar” a cultura e tomá-la como relação dinâmica e interpelativa entre o passado e o presente (Gagnebin 2008, 80-81).

## **A exposição como forma de enunciação do museu e parte constituinte da obra de arte**

- 6 A dimensão pública, através da exposição, mesmo em sua acepção mais literal, é consubstancial à própria concepção de museu (Bolaños 2003). Hooper-Greenhill (1989) ressalta a originária diferenciação do museu moderno de gabinetes e coleções reais justamente pelo papel que assume junto aos públicos em sua vocação educativa e democratizante. Na musealização de diversificadas coleções, persiste em comum, segundo Bennett (1995, 73), a transformação da posse privada e do acesso restrito. Bennett destaca a visibilidade (de objetos e de públicos) e o funcionamento complementar com outras instâncias expositivas: o museu assume um papel central na criação e afirmação de valores estáveis e permanentes enquanto os eventos temporários são atrelados a agendas políticas de curto prazo.
- 7 Parte espetáculo, evento histórico-social e dispositivo estruturante, as exposições são o principal lugar de troca na economia política da arte, onde as significações são construídas, consolidadas e em alguns momentos desconstruídas (Ferguson 1996). Na contemporaneidade, as exposições estão atreladas às dinâmicas da sociedade de consumo e aos questionamentos do campo artístico, configurando meio de investigação e fórum de debate público das narrativas da arte (Putnam 2002; Hegewisch 2006; Enwezor 2008; Obrist 2011).
- 8 O protagonismo das exposições temporárias nos museus de arte contemporânea é também sintomático de uma crise na função mnemônica (Krauss 1996; Foster 2009), em

prol da exposição e da arquitetura, cuja imagem conecta marca e capital, com priorização do valor de exibição e de troca e a mudança do regime temporal para o modelo espacial e visual. A lógica capitalista pauta o deslocamento da forma patrimonial para uma concepção da coleção como capital e da exposição como produto (Krauss 1990), observando-se que as demandas sociais, econômicas e políticas de agendas urbanísticas, turísticas e diplomáticas não constituem esferas apartadas das práticas museológicas e artísticas.

- 9 Da “impronunciada” relação entre coleção museológica, mercado econômico e consumo, bem como as ressonâncias das atribuições de colecionadores privados nas práticas institucionais, Enzewor (2008, 227-228) chama atenção para a crescente homogeneização das coleções em diversas instituições, o papel da elite que suporta o museu e a mediatização da função do acervo.
- 10 Neste contexto, Buchloh (2009) interroga como são negociadas as esferas de crítica e confronto social das obras ao assumir o museu como lugar de produção da arte. No século XX, as práticas artísticas incluíram questionamentos e desde ataques literais às paredes do museu até sua deliberada recusa em prol de espaços alternativos e uma série de novas relações com os espaços expositivos. As exposições formuladas por artistas envolveram a saturação do espaço expositivo, enchendo-o com terra, lixo, balões, cavalos, pessoas e, inversamente, seu esvaziamento, assim como tentativas de reorientação daquilo que é convencionalmente colocado como contentor/conteúdo, manipulando não apenas os objetos, mas os contextos de apresentação, evidenciando as implicações das molduras institucionais.
- 11 Ao tomar o museu como um campo social e político, e não apenas como um lugar físico de recepção, é impensável que a produção de arte se situe “fora” da instituição. Assumir o enquadramento conceitual e operatório do museu implica tomá-lo como condição internalizada da arte, cujas tentativas de fuga expandem seus limites. O artista se endereça ao museu e também dele participa, contribuindo na manutenção ou reformulação do que é instituído/instituível.
- 12 Os efeitos trazidos pela crítica institucional sinalizam menos uma dicotomia e mais um sentido de corresponsabilidade. O museu afirma-se como o lugar onde a arte se inscreve e ao qual se dirige (Buskirk 2005) tanto como lugar físico quanto pelas convenções institucionais. A partir deste contexto, interrogamos: como as estratégias de apresentação são negociadas quando a exposição é a um só tempo dispositivo de enunciação do museu e parte constituinte do trabalho de arte? Quando as obras prescindem de uma materialidade estável, como são inscritas na coleção?
- 13 Experiências artísticas de instalação, performance e *site-specific*, além de redimensionar a relação entre arquitetura e visitantes, priorizam a noção de escolha, seleção e apresentação. Van Saaze (2013) argumenta que os trabalhos artísticos intervêm nas dinâmicas do museu e que também as práticas de conservação e aquisição do museu alteram o trabalho, numa relação mútua, em que ambos se moldam.
- 14 A refutação da ênfase material/objetal não se resume a um legado de desmaterialização e crítica à mercantilização, mas inclui a ampliação e inserção destas práticas no circuito institucional e colecionista, cujas transformações estão vinculadas ao acelerado ciclo de produção/descarte dos bens e virtualização das relações financeiras e sociais.
- 15 A heterogeneidade de meios, materiais, formas, suportes e procedimentos recorrentemente enumerada para caracterizar a produção de arte contemporânea

inclui desde as linguagens tradicionais como pintura e escultura, até novos *medias* e gestos quotidianos (Archer 2001). Afastando-se da acepção do termo “arte contemporânea” como simples designação da arte produzida recentemente, Duve (2010) leva em conta a reflexividade da própria definição da arte e argumenta que é a exposição que inscreve a obra na história da arte, mesmo depois de integrar uma coleção museológica. Duve defende que a legitimidade ética e política do museu é deslocada do patrimônio para a apresentação e visibilidade, abdicando da teoria humanista atrelada à propriedade coletiva.

- 16 O museu, segundo Groys (2008), tem uma indubitável participação na inscrição da arte no contexto de legitimidade, como marco institucional e agente de inclusões e exclusões. A atribuição (e negociação) da definição de arte implica uma complexa relação, em que as rupturas e inscrições não se restringem a decisões individuais de artistas, mas envolvem uma trama complexa de relações sociais e políticas (Enwezor 2008).
- 17 Observando que muitos museus de arte contemporânea são criados sem coleção<sup>2</sup> e mesmo sem a intenção de formá-la (Lorente 2008), nesta tipologia museológica em específico, a função expositiva assume um ainda maior protagonismo. Bishop (2013) critica a adesão à “imagem” de contemporâneo, como categoria e estilo, periodização e marca no modelo dominante de museus de arte sob essa terminologia.<sup>3</sup> Para esta autora, as coleções podem ser entendidas como lugares privilegiados para a discussão da arte contemporânea – em contraponto ao lugar “óbvio” dos eventos temporários de grande escala, uma vez que envolvem uma dialética temporal, referenciando a concepção de Agamben (2009, 58-9) do contemporâneo como não-coincidência e inadequação ao presente, que permite apreendê-lo criticamente e torná-lo lugar de encontro transformador entre tempos e gerações.

## O museu que faltava

- 18 Especificamente no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, o intervalo cronológico para a coleção de arte contemporânea foi situado na década de 1960 até ao presente. A adoção de 1968 como marco simbólico-histórico na exposição inaugural do museu explicita a aproximação das transformações político-sociais que tiveram lugar em Paris (em detrimento do marco nacional, de 1974 que marca o fim da ditadura (Wandschneider 1999) para sinalizar o projeto internacional que mobiliza sua criação e atuação institucional. O “contemporâneo” em Serralves é tomado como imagem, baliza temporal e estratégia colecionista – a lidar com o partido curatorial, constrangimentos financeiros, lacunas institucionais no contexto cultural português e o papel do museu na construção da imagem internacional do país. A dedicação à produção contemporânea contribui para o protagonismo conferido ao programa expositivo temporário e visibilidade secundária da coleção na grade expositiva.
- 19 Referido como o museu que faltava (Pinho 2009), o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves foi inaugurado oficialmente em 1999<sup>4</sup>, aliando capital particular à ação estatal. A coleção de Serralves possui um caráter internacional e expressivo número de depósitos<sup>5</sup>. Serralves optou por apresentar a coleção de forma episódica no espaço físico do museu até 2024, destacando mostras inaugurais do espaço da casa, em 1987 e do museu, em 1999 e em datas comemorativas.<sup>6</sup>

- 20 A coleção integra a política de expansão do museu não em sua sede, mas mediante programas de itinerâncias em outras cidades portuguesas através de parcerias institucionais e protocolos com municípios. As itinerâncias configuram a instância privilegiada de visibilidade da coleção, revelando que, na lógica do capitalismo global em rede, o museu assume seu caráter fixo e identitário para aglutinar investimentos móveis, através das renovadas atrações de exposições temporárias e eventos. Nas mostras temporárias fora do museu, assume-se a literal mobilidade das peças para ampliar públicos e expandir a imagem institucional.
- 21 Grande (2009) afirma que o projeto Serralves é diretamente filiado ao panorama político marcado pelo investimento estatal na criação/reestruturação de equipamentos culturais e de estratégias de internacionalização da cultura portuguesa. A criação de “museus-marcas” envolve geoestratégias que atraem capital transnacional para inserção das cidades nas redes econômicas e culturais (Grande 2009, 475-8), articulando efeitos de mediatização a partir do valor simbólico e financeiro de seu patrimônio (arquitetura e coleção) e da promoção de exposições e de eventos temporários.

## Obras efêmeras e seu lugar-memória na coleção e na exposição

- 22 A entrada de obras de arte produzidas com materiais perecíveis, gestos efêmeros ou dinâmicas relacionais e instalativas sinaliza algumas das mudanças instauradas pela contemporaneidade no campo artístico que, por sua vez, alteram conceitos e práticas museológicas de coleção e de exposição.
- 23 A exposição inaugural do museu *Circa 1968* assumiu um papel estratégico no programa colecionista, considerada como matriz ou revelação da intenção de uma coleção, visto que cerca de dois terços das obras da exposição foram adquiridas nos anos seguintes – correspondendo a quase 25% da coleção em 2015 (Grande 2009).
- 24 Embora destaque a «abertura do museu ao efêmero e experimental» (Fernandes 2011, 14), a coleção compreende sobretudo obras em linguagens tradicionais, com escassos trabalhos performativos ou de crítica institucional (Loock 2009). São predominantes as obras do núcleo histórico que mobilizam o estatuto documental e o ingresso na coleção via suporte fotográfico ou filmico. Entre as obras constituídas por materiais efêmeros que demandam um cuidadoso processo de conservação, podemos destacar *Caixa de Baratas*, 1967, de Lygia Pape, que compreende um conjunto destes insetos mumificados, em uma caixa de acrílico com base espelhada e *Moskitos in Kopula*, de 1969, instalação de Lothar Baumgarten incluindo objetos formados por um pão e um par de penas. Nestes dois exemplos, as obras incluem estratégias de conservação realizadas por cada artista: as baratas foram mumificadas e os pães embalsamados previamente.
- 25 Envolvendo materiais igualmente orgânicos e efêmeros, a produção artística de Dieter Roth sinaliza, de outro modo, a intenção de evitar intervenções ou restauros, buscando não apenas introduzir materiais banais e de curta duração no museu mas assimilar sua transformação e decadência em peças como *Überm Meer*, 1969, uma forma piramidal escalonada de queijo, *Small Sunset*, 1970, uma edição numerada de salsicha sobre papel, inserida em uma caixa em acrílico e *P.O.T.A.A. VFB*, 1969, um busto de alpiste e chocolate.

- 26 Estas diferentes intenções e implicações conceituais na estabilização ou desgaste de materiais não-artísticos geram intensas discussões no campo da conservação *vide* as questões éticas e paradigmáticas envolvidas<sup>7</sup>, o que ressalta a repercussão das rupturas artísticas nos conceitos e práticas institucionais.
- 27 As instalações requisitam condições expositivas singulares, demandando relações espaciais/contextuais específicas. O compromisso com a presença das pessoas, a adesão ao lugar e a própria operação de seleção/ordenação ressignificam os objetos e implicam desafios aos modos correntes com que o museu formula suas diretrizes de conservação e apresentação. Se a caixa de baratas de Lygia Pape pode ser percebida fora da situação de uma exposição, o mesmo não se aplica aos mosquitos de Lothar Baumgarten, uma vez que o trabalho envolve uma disposição espacial específica na exposição, divergente de sua condição de guarda na coleção.

## A obra *Transporte aos quadradinhos*

- 28 O trabalho de Armanda Duarte, em especial – *Transporte aos quadradinhos* (2002) –, convoca e articula a passagem entre estar-guardado e estar-exposto, destacando que a situação de apresentação integra o trabalho material, espacial e processualmente, pois os procedimentos envolvidos na montagem, através do alinhamento e disposição de seus componentes, não apenas viabilizam a exposição do trabalho, mas integram-no conceitualmente.
- 29 Serralves possui em depósito cinco obras de Armanda Duarte, pertencentes à coleção privada de Ivo Martins, iniciada no final da década de 1980 com foco na produção contemporânea portuguesa.<sup>8</sup> A coleção pauta-se no acompanhamento da produção de um núcleo reduzido de artistas, menos ligados ao circuito comercial, dos quais procura reunir um grupo significativo de peças (chegando a 30 peças de um único artista) no decorrer do tempo (alguns, há mais de 20 anos), objetivando conferir uma lógica e um sentido a longo prazo para a coleção (Martins 2013; 2014). Destaca-se a presença de trabalhos, como os de Armanda Duarte, com materiais efêmeros, perecíveis e projetos especificamente endereçados ao contexto de exposição.
- 30 As obras de Armanda Duarte possuem uma matriz conceitual patente no caráter geométrico, matemático, ordenador, atreladas a um lastro sensível apontado pela presença material efêmera e frágil, referenciando experiências do espaço cotidiano, cuja reflexividade e contingência são conduzidas a partir de operações complexas e, ao mesmo tempo, desconcertantemente simples. A condição projetual da obra quando em reserva técnica e o papel do enunciado contribuem para a relação entre coleção e exposição, utilizando o chão como espaço de apresentação e um endereçamento específico à situação expositiva. Contando com rarefeita visibilidade desde ingressos em Serralves, apenas dois trabalhos foram exibidos e, notadamente, fora do espaço físico do museu.<sup>9</sup>
- 31 *Transporte aos quadradinhos*, de 2002 (fig. 1-3,) consiste em 968 pequenos quadrados recortados em igual e reduzida dimensão (28 mm de lado) de uma alcatifa utilizada para cobrir e proteger o chão de ateliê da artista – o que é sinalizado por marcas e respingos de tinta.
- 32 Em exposição,<sup>10</sup> a obra é apresentada da seguinte forma: os quadradinhos são dispostos no chão, formando uma área de fragmentos justapostos, alinhados paralelamente à

parede de fundo da sala, variável conforme a escala do ambiente. Se a parede for pequena, resulta em várias linhas; se for muito comprida, resulta em uma única linha e mesmo na incompletude de sua extensão. A presença de uma pequena caixa no espaço da mostra, também posicionada no chão, assim como o título, sinalizam o processo de deslocamento (o transporte) e a operação que antecede o transporte (em quadradinhos).<sup>11</sup> Sem representar ou reconstruir seu ateliê, mas fazendo com que este subsista indicialmente (Fernandes 2008), o trabalho envolve tanto o deslocamento do ateliê para o espaço expositivo, quanto de medição em cada situação de exposição em contraposição a operações de empilhamento e concentração na caixa (onde o trabalho é guardado).<sup>12</sup> A operação de montar e colocar em exposição confere a medida tanto do espaço expositivo quanto da obra, tendo a quantidade fixa de quadrados como dado constante. Cria-se uma correspondência entre instalar e medir e entre o que mede e o que é medido na relação dos quadradinhos com a sala de exposição.

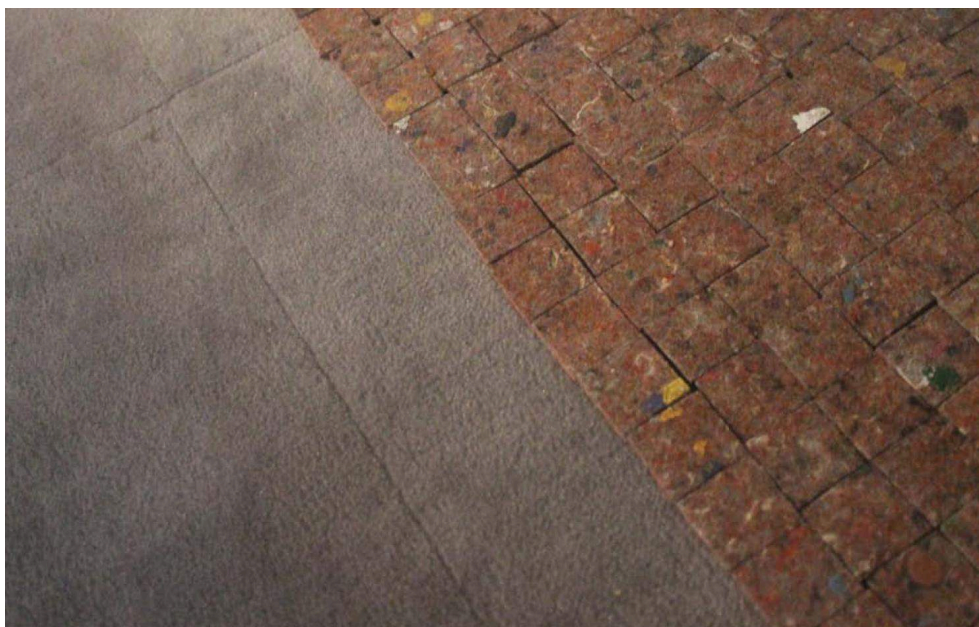


Fig. 1 – Detalhe da obra *Transporte aos quadradinhos* (2002) de Amanda Duarte – Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves – na exposição *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*, 2012-2013. Fotografia de Aline Dias



Fig. 2 – Detalhe da obra *Transporte aos quadradinhos* (2002) de Amanda Duarte – Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves – na exposição *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*, 2012-2013. Fotografia de Aline Dias



Fig. 3 – Detalhe da obra *Transporte aos quadradinhos* (2002) de Amanda Duarte – Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves – na exposição *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*, 2012-2013. Fotografia de Aline Dias

- 33 A passagem e vinculação entre os estados de guarda, deslocamento e exibição é parte da montagem protagonizada pela equipe da instituição e, simultaneamente, uma ação constituinte do trabalho. As operações envolvidas na exposição (tirar da caixa, alinhar, medir) não são independentes do trabalho, tampouco resumem-se a condições de sua instalação, mas o integram, como operação conceitual. A flagrante diferença entre o trabalho guardado e exposto é, ao mesmo tempo, uma intensa conexão, considerando a

insistência em explorar a passagem entre ambos: guardado na caixa, os quadrados também a medem e expõem; mantendo a caixa em exposição, o trabalho expõe seu estado de guardado.

- 34 O posicionamento no chão em *Transporte aos quadradinhos* reafirma a proveniência do material utilizado e coloca em tensão a fragilidade dos elementos que compõem o trabalho, uma vez que estar no chão implica redirecionar o olhar para baixo e sublinhar a presença do corpo que observa. A visibilidade muito discreta e a possibilidade de o trabalho ser danificado na deliberada e calculada opção pelo chão choca-se com as retóricas museológicas tradicionais de valorização e proteção dos objetos.

## Obras performativas e seu lugar-memória na coleção e na exposição

- 35 A reapresentação de instalações mobiliza planos de montagem desenvolvidos por artistas e imagens de montagens anteriores que integram a documentação das obras da coleção, incluindo ainda a memória dos profissionais que integram a equipe do museu. Estes são especialmente importantes no caso das performances e ações que ingressam na coleção, ainda que pouco representadas em Serralves.
- 36 Entre os trabalhos que envolvem uma componente de instalação e de performance, a obra *Crash Music*, 1991, de João Paulo Feliciano, envolve os estilhaços resultantes do gesto de atirar 50 LPs, um a um, contra a parede. Neste caso, a relação com o objeto efêmero não demanda sua conservação, mas prevê a aquisição dos discos, atirá-los, a exposição e o descarte a cada apresentação da obra. O trabalho *Black and White*, 1993, de Lucia Nogueira incorpora também um elemento substituível e uma performatividade prévia, desempenhada pela equipe de montagem. Trata-se de um conjunto de estalinhos (artefato pirotécnico também chamado de bombinha ou chumbinho) adquirido pelo museu para cada exposição e disposto sobre a mesa que integra a peça e o chão, incluindo estalos previamente explodidos e outros intactos (fig. 4-6).



Fig. 4 – Obra *Black and White* (1993), de Lucia Nogueira, na exposição *Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais* (2013).

Fotografia de Aline Dias



Fig. 5 – Detalhe da obra *Black and White* (1993), de Lucia Nogueira, na exposição *Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais* (2013).

Fotografia de Aline Dias



Fig. 6 – Detalhe da obra *Black and White* (1993), de Lucia Nogueira, na exposição *Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais* (2013).

Fotografia de Aline Dias

- 37 Já a relação da peça escultórica de *Box Sized Die Featuring (band to be announced)*, 2007-... de João Onofre envolve uma componente performativa que não se restringe à montagem nem à sua equipe, mas demanda a contratação de uma banda de Death Metal que realiza a performance. No interior de uma grande caixa de ferro fechada e isolada acusticamente, tem lugar a ruidosa performance sonora, percebida apenas pela reverberação tátil no exterior com a interdição visual do interior para os visitantes.
- 38 *A ∩ B ∩ C (line)*, 2013, de Amalia Pica também insere uma performatividade ocasional de manipulação das formas geométricas planas, coloridas e semitransparentes de acrílico instaladas na exposição. Embora sem estipular previamente as composições, um protocolo indica a sobreposição das formas, os intervalos, a duração da *pose*, a não-interação de *performers* entre si e com as pessoas presentes. A relação entre as formas abstratas e as composições imprevistas e de brevíssima duração, atentam para a permanência das formas (e do próprio trabalho na coleção) e as condições de apresentação, aspetos irrepitíveis da performance (fig. 7 e 8).



Fig. 7 – Obra *A n B n C (line)* (2013), de Amalia Pica – Col. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea – na exposição *Histórias: Obras da Coleção de Serralves* (2014).  
Fotografia de Aline Dias



Fig. 8 – Visitantes observando a obra *A n B n C (line)* (2013), de Amalia Pica – Col. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea – na exposição *Histórias: Obras da Coleção de Serralves* (2014).  
Fotografia de Aline Dias

## A obra *This is new*

- 39 Martha Buskirk (2012) aponta que o museu de arte contemporânea não apenas preserva a arte do passado como também produz ativamente a do presente. Neste caso, a exposição não se afirma como um discurso coeso de obras prontas, mas assume a dimensão laboratorial de produção e potenciais desdobramentos da obra. Cada exposição envolve não só a disposição das peças no espaço expositivo, pois também reitera a contingência de cada contexto de apresentação. As exposições compreendem situações da coleção com vetores multidirecionais entre coleção-obra-exposição, conferindo um estatuto relacional. O projeto a longo prazo que as obras protagonizam na coleção são articulados à circunstância de cada exposição, envolvendo memória, compromisso e potência das exposições passadas e futuras.
- 40 *This is new* (2003) é uma obra emblemática destas transformações na relação coleção/exposição. O trabalho consiste na leitura de uma notícia publicada em periódico diário por uma pessoa da equipe do museu. Na recepção, enquanto vende, emite ou entrega o bilhete de ingresso à exposição, esta pessoa lê uma frase de uma notícia do dia em um jornal, acrescentando a seguir o nome do artista, título, ano e proveniência da obra: «*This is new*, Tino Sehgal, 2003, Museu de Serralves».
- 41 A leitura é endereçada direta e individualmente a cada visitante. Não se trata de uma pessoa especificamente contratada para executar o trabalho, cuja atividade, posição e/ou indumentária mimetizam a de profissionais da instituição<sup>13</sup>, mas de uma pessoa que trabalha na equipe, e que sobrepõe à função habitual para a qual é contratada (receptionar, fornecer informações, cobrar o valor do bilhete, controlar o fluxo de entrada) o papel de “suporte” do trabalho de Sehgal. A participação de cada intérprete do trabalho é preparada, seguindo as orientações do artista e inserida na dinâmica social do museu. Esta pessoa trabalhadora recebe uma percentagem extra de sua remuneração regular por hora de trabalho previamente acordada (Almeida 2014) e é encarregada de escolher e ler uma notícia do jornal, seguida das informações da obra, assumindo a oralidade também na sua etiqueta.
- 42 O trabalho articula os dados contingenciais das frases escolhidas em cada dia a partir do texto do jornal que situa, de modo inesperado, cada visitante num espaço-tempo cotidiano e fragmentado, mediante o encontro presencial e a forma oral. O corpo do funcionário passa a ser suporte provisório da obra na relação com cada pessoa que escuta. Noção cara ao artista, a obra é materializada temporariamente na voz, embora não se restrinja ao corpo que fala (“substituível” por outros corpos que protagonizam o trabalho em outras situações expositivas). Repetida diariamente durante o horário de funcionamento do museu, de acordo com a visitação e duração da exposição, *This is new* demanda este contexto específico da recepção e a presença de uma pessoa ouvinte.
- 43 Reagindo às terminologias correntes e recusando as formas documentais de ações, Sehgal conceitua sua proposta como “situação construída”<sup>14</sup>. Sua obra não reside em um evento singular, irrepetível e executado pelo artista, mas pauta-se na repetição de uma ação por intérpretes, mediante instrução e estendendo-se na duração integral da exposição. Ancorando e problematizando as matrizes da arte conceitual e suas instruções (Sehgal 2003), o trabalho pode ser compreendido na noção de “performance delegada” (Bishop 2012c), que articula e diverge de certas características da arte

conceitual, performance e formas participativas, no momento em que os museus ingressam na cultura do evento.

- 44 A lógica não-objetual encontra ressonância na lógica de serviço e informação, em consonância com a demanda de atração espetacular do museu, que identifica notável eficácia no apelo presencial e ocasional da performance (Bishop 2012a; 2012b). Embora não tenham uma existência material estável, as peças são passíveis de posse e participam do mercado, embora proponham formas específicas de produzir, apresentar e circular, expressivamente dependentes da presença do outro (Llano s/d).
- 45 É importante observar que *This is new* ingressa na coleção de Serralves também recusando a forma estável de um roteiro textual ou registo documental. O artista reivindica que a aquisição, permanência e instruções para exposição da obra se deem como uma ação interpessoal. O trabalho de Sehgal estende sua condição não-objetual e contingente para a própria documentação, visto que as instruções também são conservadas e transmitidas no corpo dos profissionais do contexto de museu/mercado (Saaze 2013), sem mediação fotográfica ou textual, sem publicação em catálogos ou mesmo contratos escritos (Sehgal 2003).
- 46 Não é desprovido de complexidades que o trabalho se afirma: intangível, mas comercializável; efêmero mas repetível (portanto passível de integrar uma coleção); não documentável, mas amplamente difundido, *vide* o interesse dos *media face* à determinação de impedir sua reprodução (Bishop 2005).
- 47 A ausência de um documento escrito e original reafirma que a instrução não se desvincula da interpretação, de acordo com o artista. As inevitáveis variações e lapsos tomados com evidente desconfiança na transmissão oral, permitem estender esta condição para o documento, rompendo sua ilusão tautológica e percebendo-o igualmente como linguagem.
- 48 Além de *This is new*, também a peça *This is About* integra a coleção de Serralves, ambas datadas de 2003 e adquiridas em 2008, em cartório, através de transmissão oral. Assumindo a interdição do registo escrito/imagético, Serralves comunica apenas verbalmente as instruções do artista aos novos recepcionistas.<sup>15</sup> Uma vez que a obra não existe materialmente na coleção, tampouco na forma de uma instrução ou roteiro, a interpretação não se baseia no documento escrito, mas na memória de seus profissionais. As rerepresentações do trabalho de Sehgal em Serralves<sup>16</sup> reivindicam o museu como lugar de produção e não como espaço físico de guarda material. Diferentemente do trabalho de artistas como Lucia Nogueira, João Onofre e Amalia Pica, em que os objetos são guardados e/ou substituídos, os trabalhos de Sehgal prescindem de quaisquer aparatos materiais, tanto na apresentação como na documentação/transmissão, afirmando o museu como um espaço de sua transmissão oral na coleção e na exposição.
- 49 O pronome *this* que intitula o trabalho e outras obras desta série mantém indefinido se a novidade que o ambíguo pronome demonstrativo aponta se refere à própria notícia ou ao trabalho (Maidment 2002).
- 50 Na repetição reside a condição comercializável e colecionável do trabalho e a sua especificidade, sublinhando a indiscernibilidade entre o que constitui o trabalho e o que constitui seu lugar/contexto. Considerando a transmissão oral a longo prazo, o museu é o endereçamento privilegiado do trabalho de Sehgal, enquanto lugar de confluência temporal e possibilidade de intervenção nas práticas futuras (Bishop 2005).

- 51 Ao repetir e diferir quando apresentado em diferentes lugares, no espaço do museu ou em itinerâncias, as exposições revelam que a temporalidade e a duração são mobilizadas tanto como meio do trabalho (a oralidade) quanto meio do museu (a função intergeracional da coleção). Por sua vez, é na situação da exposição e no encontro com visitantes que o trabalho toma sua forma efêmera.
- 52 Assumindo o compromisso de guardar no corpo das pessoas que integram o seu quadro de funcionários, o museu articula uma temporalidade complexa e heterogênea, cuja estabilidade e conservação não reside na matéria, mas na função mnemônica da instituição. Como o artista declara, seu interesse é no museu como lugar de políticas de longo termo.

## Passagens e relações entre coleção e exposição

- 53 Desafiando a ênfase objetual com que o museu tradicionalmente pratica e concebe sua coleção, os trabalhos de Armanda Duarte e Tino Sehgal aqui abordados intervêm nas práticas de coleção, conservação e exposição, através da adesão a uma materialidade efêmera e dimensão performativa.
- 54 A exposição e a coleção se relacionam em uma via de sentido duplo, em que a coleção tanto é memória do que foi mostrado, quanto propulsiona e define o que vai ser mostrado. Podendo ser estratégia ou pretexto para o crescimento da coleção, a exposição não é posterior à coleção nem dela decorre como consequência, mas é propósito da coleção, enquanto instância de endereçamento. A exposição implica a responsabilidade de um sentido (Vinçon 1999) desmontando a retórica de neutralidade do museu quanto à apresentação das obras, que não se apresentam por si, mas são apresentadas, o que envolve determinadas concepções e modelos expográficos. Vinçon aponta que a ativação, implementação ou apresentação do trabalho de arte (*presentation*) é parte da produção artística e da relação que esta pressupõe com o outro – não necessariamente condicionada ao modelo instituído da exposição (*exposition*), como forma institucionalizada histórica e socialmente.
- 55 Daniel Buren (2001, 61, 78-79.) destaca que o objeto de arte é “transformador e transformado” pelas condições nas quais é mostrado, acrescentando que o lugar onde cada obra é exposta a “impregna” e “marca”, impedindo considerá-la como um campo fechado, imune à contingência ou questionamento. Hegewisch (2006) frisa a multiplicidade dissidente de usos e expectativas da exposição para seus diferentes agentes, incluindo o embate entre a pulsão de artistas para apresentar a obra, sair do ateliê e encontrar seu “campo de ressonância” e a pulsão de representação de outros grupos sociais (o estado, monarquia, burguesia, corporações), cuja demonstração de poder e afirmação nacional, diplomática, de cooperação ou aliança internacionais, envolvem diferentes motivações políticas, sociais e econômicas que norteiam a prática expositiva.
- 56 Da apresentação como parte do trabalho de arte e da exposição como lugar privilegiado de enunciação do museu, estrategicamente assumida como dispositivo de condicionamento do público e da interpretação das obras, podemos pensar a exposição como lugar de disjunção. Para tanto, uma dimensão topológica (enquanto lugar e discurso, a partir de Barthes (1981) é atribuída à coleção e à produção contemporânea

(Groys 2008), destacando a contingência e porosidade das relações entre coleção, exposição e obra de arte.

- 57 Uma vez que os trabalhos assimilam o lugar (em sua acepção estendida) a que se endereçam e a exposição é assumida como parte constituinte também da obra de arte (e não um enunciado a ela posterior ou extrínseco), a coleção não pode ser tomada como recipiente de objetos situáveis de modo estático, mas coloca em reiterada negociação as condições de visibilidade e legibilidade da obra.
- 58 A performatividade da palavra falada em Tino Sehgal e a fragilidade material e visibilidade tênue em Armanda Duarte demandam outro modo de atenção, avessos à vocação publicitária do museu contemporâneo. O ingresso de obras processuais e/ou duracionais na coleção permite estender a temporalidade de longo prazo que pauta a instituição para a obra e as instâncias expositivas e, paradoxalmente, assimilar a contingência do acontecimento da obra (condicionada à situação efêmera da exposição) na suposta estabilidade da coleção. A temporalidade complexa que se pauta na noção de memória inclui colaboração e embate, uma vez que a transmissão é atravessada por interpretações na construção de sentido e inteligibilidade.
- 59 A documentação construída pelo museu no histórico de exposições e por artistas nas instruções de apresentação informam as futuras montagens. O compromisso demandado pelos trabalhos que envolvem uma contínua interpretação visando a sua produção (enquanto situação, instalação, performance) reitera a importância da relação reflexiva da coleção com o presente, mediante as exposições, uma vez que requisita sua atualização e interfere nas dinâmicas instituídas e a (des)instituir, na construção histórica e projeções futuras.
- 60 A reivindicação do sentido temporal dos trabalhos no *topos*-coleção é central nesta reflexão, tomando a coleção como mobilização de um processo de memória, desatrelada da vocação monumental ou de reminiscência (Benjamin 1987; Didi-Huberman 2013). Atribuir a memória como o melhor lugar para um trabalho artístico, como apontado na introdução do presente artigo,<sup>17</sup> requer desestabilizar o passado e o objeto como exatos e estáveis, reivindicando a coleção como montagem, espaço de negociação e configuração provisória, suscetível a questionamentos e da qual proliferam os sentidos de outras possíveis montagens na sua continuidade.
- 61 Nas materializações provisórias, o trabalho conserva-se na memória não como preservação de um objeto intocado, mas na impureza das retomadas e no confronto da sua presença com os tempos passados e futuros. Por serem frágeis e efêmeras, as obras apostam num projeto de longa duração, endereçados ao museu no risco de desaparecer e na resistência ao desaparecimento.

## Financiamento

A pesquisa de doutoramento foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES Ministério da Educação, Brasil, sob processo n.º 1107-127.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2009. *O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Almeida, Marta. 2014. Entrevista conduzida pela autora em junho, no Museu de Serralves, Porto.
- Archer, Michael. 2001. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland. 1981. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Benjamin, Walter. 1973 "Historia y Coleccionismo: Edward Fuchs." In *Discursos Interrumpidos*, 89-135. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1987. *Rua de Mão Única, Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2007. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bishop, Claire. 2005. "No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal." *Artforum* vol. 43 (9): 215-17. <https://www.artforum.com/features/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-171414/>
- Bishop, Claire. 2012a. "In the Age of Cultural Olympiad, we're all Public Performers." *The Guardian*, 23 julho. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/23/cultural-olympiad-public-performers>
- Bishop, Claire. 2012b. "Intelligent Discomfort", Entrevista a Julia Bryan-Wilson. *Mousse magazine* 35. <https://www.moussemagazine.it/magazine/claire-bishop-julia-bryan-wilson-2012/>
- Bishop, Claire. 2012c. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig.
- Bolaños, Maria. 2003. "La Exposición como Utopía: Algunas Experiencias Ejemplares". In *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, editado por Jesús-Pedro Lorente, e Vicente David Almazán Tomás, 203-216. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Buchloh, Benjamin. 2009. "The Fraudulent Promise." In *10,000 Francs Reward: The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*, editado por Manuel Borja-Villel, 18-32. Sevilha: Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana Santa Maria de la Rabida.
- Buren, Daniel. 2001. *Textos e Entrevistas Escolhidos 1967 - 2000*, organizado por Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Buskirk, Martha. 2005. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, London: MIT Press.
- Buskirk, Martha. 2012. *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*. London: Continuum.
- Dean, Tacita. 2006. Entrevista a Marina Warner. In *Tacita Dean*. Jean-Christophe Royoux, Marina Warner, Tacita Dean, Germaine Greer, 6-47. Nova Iorque: Phaidon.

- Dias, Aline. 2015. “O Melhor Lugar é a Memória. Um Estudo Sobre o Papel da Coleção nos Museus de Arte Contemporânea: MAC Serralves e MAM SP.” Tese de Doutorado em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Duarte, Adelaide. 2012. “Da Coleção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea, em Portugal, na Segunda Metade do Século XX. Contributos para a História da Museologia.” Tese de Doutorado, Universidade de Coimbra.
- Duarte, Armanda. 2014a. “Transportes”; “Transporte aos quadradinhos”. Arquivo da artista. Enviado em mensagem de email a autora, 15 julho.
- Duarte, Armanda. 2014b. Entrevista conduzida pela autora a 13 junho, em Lisboa.
- Duarte, Armanda. s/d. Mensagem de email a Helena Abreu. Arquivo da Fundação de Serralves.
- Duarte, Armanda. s/t. Arquivo da Fundação de Serralves.
- Duve, Thierry de. 2007. “Petite Théorie du Musée (après Duchamp d’après Broodthaers).” In *L’Art Contemporain et son Exposition (2)*, editado por Elisabeth Caillet, e Catherine Perret, 87-99. Paris: L’Harmattan.
- Duve, Thierry de. 2010. “O que Fazer da Vanguarda? Ou o que Resta do Século 19 na Arte do Século 20?” *Arte & Ensaios* 20: 181-193.
- Enwezor, Okwui. 2008. “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”. In *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor, e Nancy Condee, 207-234. Durham, London: Duke University Press.
- Feliciano, João Paulo. s/d. “FS 1559 dados e instruções”. Arquivo da Fundação de Serralves.
- Ferguson, Bruce W. 1996. “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense.” In *Thinking about Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, e Sandy Nairne, 175-190. London: Routledge.
- Fernandes, Francisco Vaz. 2008. “Armanda Duarte: Combinações e Jogos”, *Pure Magazine* 001.
- Fernandes, João. 2009. “Uma Coleção em Construção.” In *Serralves 2009: A Coleção*, 13-18. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, João. 2011. Apresentação de *Off the Wall*. Porto: Fundação de Serralves.
- Foster, Hal. 2009. “Arquivos da Arte Moderna.” *Arte e Ensaios* 19: 182-193.
- Fundação de Serralves. 2003. *Relatório e Contas 2002*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fundação de Serralves. 2023. *Plano de Atividades 2024*. Porto: Fundação de Serralves. <https://www.serralves.com/FLIPBOOK/PA2024/>
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2008 “Documentos da Cultura / Documentos da Barbárie.” *Ide Psicanálise e Cultura* 31 (146): 80-82.
- Grande, Nuno. 2009. “Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa.” Tese Doutorado, Universidade de Coimbra.
- Groys, Boris. 2001. “Sobre o Coleccionismo na Época Moderna.” In *Onnasch: Aspects of Contemporary Art / Aspectos da Arte Contemporânea*, editado por Mela Dávila, 15-22. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Porto: Fundação de Serralves.

- Groys, Boris. 2008. "The Topology of Contemporary Art." In *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor, e Nancy Condee, 71-80. Durham: Duke University Press.
- Groys, Boris. 2010. "Comrades of Time." In *e-flux Journal What is Contemporary Art!*, editado por Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, e Anton Vidole, 22-39. New York: Stenberg.
- Grunenberg, Christoph. 1999. "The Museum of Modern Art." In *Contemporary Cultures of Display*, editado por Emma Barker, 26-49. New Haven, London: Yale University Press, The Open University.
- Hantelmann, Dorothea von. 2010. *How to do Things with Art*. Zurich: JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel.
- Hegewisch, Katharina. 2006 "Um Meio à Procura de sua Forma – as Exposições e suas Determinações." *Arte e Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ* 13: 184-197.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1989. "The Museum in the Disciplinary Society." In *Museum Studies in Material Culture*, ed. Susan Pearce, 61-72. London: Leicester University Press.
- Hummelen, Ijsbrand, e Dionne Sillé, eds. 1999. *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Huyssen, Andrea. 2009. "Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massa." In *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, editado por Nuno Grande, 162-174. Porto: Fundação de Serralves.
- Krauss, Rosalind. 1990. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum." *October* 54: 3-17.
- Krauss, Rosalind. 1996. "Postmodernism's Museum without Walls." In *Thinking about Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, e Sandy Nairne, 341-348. London, New York: Routledge.
- Llano, Pedro de. s/d. "Tino Sehgal A Arte Enquanto Acontece." *Fundação de Serralves*, acesso 30 jan. 2015. <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-sehgal-a-arte-enquanto-acontece/>
- Loock, Ulrich. 2009. "Armazém de História." In *Serralves 2009: A Coleção*, 19-25. Fundação de Serralves. Porto: Fundação de Serralves.
- Lord, Beth. 2007. "From the Document to the Monument. Museums and the Philosophy of History." In *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*, editado por Simon J. Knell, Suzanne MacLeod, e Sheila Watson, 355-366. London: Routledge.
- Lorente, José Pedro. 2008. *Los Museos de Arte Contemporáneo. Noción y Desarrollo Histórico*. Gijón: Trea.
- Maidment, Isabella. "Tino Sehgal, This is propaganda, 2002 – Summary." Tate, acesso 16 mar. 2015, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sehgal-this-is-propaganda-t12057/text-summary>
- Martins, Ivo. "Lista de Obras." 21 nov. 2013. Arquivo do colecionador.
- Martins, Ivo. 2014. Entrevista conduzida pela autora a 27 de maio, no Porto.
- Meireles, Cildo. 2013. Entrevista conduzida pela autora a 17 e 24 de outubro, no Porto.
- Obrist Hans Ulrich, Tino Sehgal, Sophia Krzys Acord, Jean-Max Colard, Robert Fleck, Jefferson Hack, Nav Haq, Noah Horowitz, Brendan McGetrick, Markus Miessen, Ingo Niermann, Paul O'Neill, Philippe Parreno & Alex Poots, Juri Steiner, Gavin Wade, Enrique Walker. 2011. *Everything you Always Wanted to Know About Curating \*But Were Afraid to Ask*. New York: Sternberg.

- Oliveira, Leonor de. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Instituto de História da Arte.
- Onofre, João. “Box sized DIE featuring (...)”, João Onofre objects, performance, acesso 19 mar. 2015, <http://www.joaonofre.com/Work.aspx?WRK=23>
- Onofre, João. “Plano de montagem.” Arquivo da Fundação de Serralves.
- Orozco, Gabriel. 2003. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, *Interviews vol. I*. Milão: Fondazione Pitti.
- Pearce, Susan. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.
- Pearce, Susan. 1995. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the Europe Tradition*. London: Routledge.
- Pica, Amalia. “FS 1855\_AP Notes for Installation”; “FS 1855\_AP ABC Construction Guide”. Arquivo da Fundação de Serralves.
- Pica, Amalia. “Words Don’t Come Easy”, conversa com João Mourão e Luís Silva. Kunsthalle Lissabon, acesso 19 março 2015, <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?/ongoing/amalia-pica/>
- Pinho, António Gomes de. 2009. “Introdução.” In *Serralves 2009: A Coleção*, 9-11. Porto: Fundação de Serralves.
- Putnam, James. 2001. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. London: Thames and Hudson.
- Saaze, Vivian van. 2013. “In the Absence of Documentation: Reflections on the Practice of Remembrance.” Palestra no *Seminário Internacional Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*, NeCCAR, Lisboa, 26 novembro 2013.
- Saaze, Vivian van. 2013. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Santos, David. 2002. “Coleção Desejante.” In *Serralves*, Fundação de Serralves. Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa.
- Scholte, Tatja, e Glenn Wharton, eds. 2011. *Inside Installation: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: University Press.
- Scovino, Felipe, org. 2009. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Sehgal, Tino. 2003. “Hans Ulrich Obrist interviews Tino Sehgal”, Johnen Galerie, acesso 15 março 2015, [http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal\\_Interview\\_mit\\_Obrist\\_2003.pdf](http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf)
- Todolí, Vicente. 1999. “Circa 1968: em Torno de uma Ideia de Museu e de Coleção.” In *Circa 1968*, editado por Vicente Todolí, e João Fernandes, 15-21. Porto: Fundação de Serralves.
- Vinçon, René. 1999. *Artifices d’Exposition*. Paris: L’Harmattan.
- Wandschneider, Miguel. 1999. “A Lenta e Difícil Afirmação da Vanguarda num Contexto de Mudança.” In *Circa 1968*, editado por Vicente Todolí, e João Fernandes, 29-47. Porto: Fundação de Serralves.

## NOTAS

1. O artigo se constitui a partir da pesquisa realizada em âmbito de doutorado em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, intitulada “O Melhor Lugar é a

Memória. Um Estudo sobre o Papel da Coleção nos Museus de Arte Contemporânea: MAC Serralves e MAM SP” (Dias 2015).

2. Aqui refiro-me a coleção, de acordo com Lorente (2008), que aborda a gênese e histórico dos museus de arte contemporânea, de início criados sem acervo e igualmente sem exposição permanente.

3. A teoria do contemporâneo mapeada por Bishop (2013) aponta como categoria discursiva, ficção operatória (Osborne), reorientação temporal para o presente (Groys); disjunção temporal (Agamben); antinomia (Smith); anacronismo (Didi-Huberman). Destaca a simultânea e incompatível coexistência de diferenças sociais, múltiplas e desiguais modernidades e invalidez da noção de universal.

4. A Fundação de Serralves foi criada em 1989, pelo Decreto-Lei 240-A/89 de 27 jul., a partir da aquisição da propriedade (casa e parque) em 1986, pela Secretaria de Estado da Cultura. O Estado Português é um dos fundadores de Serralves, desde 1989 e cofinanciador da Fundação e de seu programa, além de fornecer recursos especificamente destinados para a coleção. Através do estatuto de utilidade pública, os mecenas privados da Fundação possuem benefícios fiscais. Este tema foi abordado por Santos (2002) e Oliveira (2013).

5. Superior a 50% das obras sob a guarda de Serralves, os depósitos provêm de coleções privadas, da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal (que compreende mais de 500 obras) e de artistas (cerca de 300), de acordo com Duarte (2012). Também se destacam os protocolos com o Banco Privado e a Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento para depósito de suas coleções (Fundação de Serralves 2003). A informação atualizada no website do museu indica cerca de 4.300 obras, das quais mais de 1.700 são propriedade da Fundação de Serralves e as restantes 2.600 são depósitos: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/colecao-apresentacao/> (consultado a 29 de março de 2025).

6. Em 2024, com a inauguração da Ala Álvaro Siza para acolher exposições dedicadas à coleção «que estará, assim, exposta em permanência» (Fundação Serralves 2024, 27).

7. Cf. os simpósios “Modern Art: Who Cares?” (1997) e “Contemporary Art: Who Cares?” (2012), e as publicações de Hummelen (1999) e Scholte (2012).

8. O depósito foi iniciado nos anos 1990, com cerca de 50 obras, constando 167 peças em 2009 (Duarte 2012), 248 peças em 2015 (Martins 2013). Em 2013, Serralves interrompeu o recebimento de novas peças da coleção no museu (Ivo Martins em entrevista a autora, 27 mai. 2014).

9. A obra *Transporte aos quadrinhos* foi exibida em mostra da coleção de Serralves, no centro da cidade do Porto em curadoria de Ana Anacleto, *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*, entre 2012 e 2013. O depósito das obras de Armanda Duarte foi realizado em duas etapas (datando o ingresso da obra *Grande coração de canela* em 2003 e das demais em 2010).

10. Antes de ingressar na coleção/depósito, o trabalho foi apresentado em galerias portuguesas, em Braga e Lisboa.

11. O trabalho integra uma série de trabalhos de 2002 que envolvem transportes do ateliê, incluindo mais três peças com pequenos objetos deslocados do ateliê e indicação de remontagem (Duarte 2012a).

12. A peça, conforme indicação da artista, possui «duas possibilidades de instalação: como medida do espaço onde é instalada ou como medida da caixa que a guarda e transporta (nos dois casos a obra encontrar-se-á no exterior da embalagem)» (Duarte 2014b, s/p).

13. Diferentemente de outros trabalhos do artista, como em *This is propaganda*, em que intérpretes mimetizam os vigilantes. A contratação de performers nas práticas artísticas atuais pauta-se em enquadramento social, atributos, especialidades ou amadores, segundo Bishop (2012c). Os trabalhos de Sehgal, especificamente, convocam intérpretes de determinadas faixas etárias (*This is progress*), cantores (*This is propaganda*) ou enquadramento funcional (mediadores ou recepcionistas nas peças integradas na coleção de Serralves).

14. Serralves enquadra o trabalho como “conceito e interpretação”. Bishop (2005) observa os termos referenciados pelo artista que evita, notadamente tomar as obras como performance.

15. A aquisição da peça, realizada oralmente, foi protagonizada pelo então diretor do museu. João Fernandes, em entrevista a Elisa Noronha Nascimento, Porto, 9 mai. 2012. O compromisso pela apresentação da peça, através da transmissão oral foi atribuído a ele e na ocasião de sua saída da instituição, foi repassado à coordenadora de Artes Plásticas (Marta Almeida em entrevista a autora, set. 2013).

16. O ingresso da peça está ligado ao programa expositivo do museu, através da mostra individual do artista, em 2005, que prescindiu de abertura formal e não contou com um espaço específico, tendo ocupado espaços do museu, incluindo de outras mostras. *This is New* foi apresentada em *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*, entre 2012 e 2013 e *Histórias: Obras da Coleção de Serralves*, em 2014.

17. Além de Cildo Meireles, a artista Tacita Dean menciona a importância de abertura do trabalho à subjetividade dos espectadores, considerando que o trabalho existe nesta experiência de observação: «I have always thought that art works best when it is open to this subjectivity, when it is not bound by too much direction and intent. After all, it can only ever exist in the subjectivity experience and biography of the perceiver. There is no other place» (Dean 2006, 44). Também o artista Gabriel Orozco (2003, 656) afirma que a imaginação é o primeiro, último e mais importante lugar para o trabalho de arte.

---

## RESUMOS

O presente artigo se constitui a partir de indagações acerca do lugar que a coleção ocupa no museu de arte contemporânea, sobretudo em relação às instâncias de exposição. Mais especificamente, a reflexão se detém na coleção portuguesa do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto) e de duas de suas obras: *This is new* (2003), de Tino Sehgal (1976-) e *Transporte aos quadradinhos* (2002), de Armanda Duarte (1961-). A inscrição institucional destes dois trabalhos artísticos de matriz conceitual, processual e performativa tensionam a materialidade estável que se supõe de um objeto de arte a integrar uma coleção. A abordagem metodológica se pauta no contato com as obras, na análise documental, em entrevistas e na revisão bibliográfica para analisar as implicações conceituais, processuais e performativas destas obras no embate entre a vocação colecionista e o protagonismo das exposições temporárias no museu. Consideram-se os conceitos de coleção de Walter Benjamin, as rupturas que a arte contemporânea provoca no contexto museal a partir da segunda metade do século XX. Argumenta-se que as obras de arte, ao incorporarem as condições de apresentação à sua própria constituição conceitual e material, intervêm nas práticas do museu, reivindicando a coleção e a exposição como instâncias da produção artística e constituindo um campo relacional complexo.

This article emerges from inquiries concerning the place that the collection occupies in the contemporary art museum, particularly in relation to exhibition instances. More specifically, the reflection focuses on the Portuguese collection of the Museum of Contemporary Art of the Serralves Foundation (Porto) and two of its works: *This is new* (2003) by Tino Sehgal (1976-) and *Transporte aos quadradinhos* (2002) by Armanda Duarte (1961-). The institutional inscription of these two artistic works of conceptual, processual, and performative nature challenges the stable materiality presumed of an art object to be integrated into a collection. The methodological

approach is based on contact with the works, documentary analysis, interviews, and literature review to analyse the conceptual, processual, and performative implications of these works in the confrontation between the collecting vocation and the prominence of temporary exhibitions in the museum. Walter Benjamin's concepts of collection are considered, as well as the ruptures that contemporary art provokes in the museum context from the second half of the twentieth century onwards. We argue that artworks, by incorporating the conditions of presentation into their own conceptual and material constitution, intervene in museum practices, claiming both collection and exhibition as instances of artistic production and constituting a complex relational field.

## ÍNDICE

**Financiamento** <https://doi.org/10.13039/501100002322>

**Keywords:** Museum of Contemporary Art – Serralves Foundation, Tino Sehgal, Armanda Duarte, contemporary art museum, conservation – contemporary art

**Palavras-chave:** Museu de Arte Contemporânea – Fundação de Serralves, Tino Sehgal, Armanda Duarte, museu de arte contemporânea, conservação – arte contemporânea

## AUTOR

### ALINE DIAS

É artista e professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. É bacharel em Artes Plásticas (Universidade do Estado de Santa Catarina), mestre em Poéticas Visuais (Universidade Federal Rio Grande do Sul) e doutora em Arte Contemporânea (Universidade de Coimbra, com Bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior Proc. n. 1107/12-7). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado entre 2022 e 2023 na Universidade do Estado de Santa Catarina (Brasil). Investiga e desenvolve projetos expositivos e editoriais, com ênfase em arte contemporânea, intervenções em espaços institucionais e diálogos com cinema e vídeo, escrita e publicações de artista.

Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Av. Fernando Ferrari, 514 Goiabeiras, 29075910 - Vitória, ES, Brasil, [aline.m.dias\[at\]ufes.br](mailto:aline.m.dias@ufes.br), <https://orcid.org/0000-0002-0087-4934>