

## **Artistas-curadores: Novas condições para a exposição da arte**

Sandra Vieira Jürgens

Este artigo decorre da dissertação de doutoramento, *Instalações provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade nas práticas artísticas e expositivas em Portugal no século XX* (2014), investigação sobre o circuito independente de produção, mediação e recepção, que existiu paralelamente ao circuito institucional da arte. Consciente de que o tema da história dos espaços, das iniciativas e de experiências de autogestão desencadeadas por iniciativa de grupos e colectivos de artistas era em geral, mas sobretudo em Portugal, escasso e permanecia na invisibilidade devido a vários factores, o objectivo desse estudo foi aprofundar conhecimentos e cartografar a sua disseminação no meio cultural português e aferir as alterações que estes projectos, impulsionados por artistas, desencadearam na concepção da natureza da prática artística e expositiva moderna e contemporânea.

O estudo decorreu de análises e artigos publicados anteriormente em catálogos e publicações periódicas nomeadamente um estudo desenvolvido em 2005 sobre um espaço expositivo criado na cave do Café Salão Olímpico, no n.º 257 da Rua Miguel Bombarda, no Porto, que foi publicado no catálogo que acompanhou a exposição “Busca Pólos”, mostra sobre as actividades deste espaço organizada pelo Museu de Serralves no Centro Cultural Vila Flor, em 2006<sup>1</sup>. A pesquisa contemplada em *Salão Olímpico* (2006), teve por objectivo realizar um estudo de caso, focado na análise da natureza e características daquele projecto informal e independente, que funcionou de 2003 a 2006, no Porto, por iniciativa e acção de um colectivo de artistas. A investigação foi desenvolvida com a realização a inventariação de espaços, exposições e projectos

---

<sup>1</sup> A exposição “Busca Pólos” apresentou-se no Centro Cultural Vila Flor de 23 de Setembro de 2006 a 16 de Dezembro de 2006 e no Pavilhão Centro de Portugal, em Coimbra, de 21 de Outubro de 2006 a 7 de Janeiro de 2007.

independentes existentes em Portugal, desde a década de noventa, e uma série de reflexões e apontamentos gerais cujo processo de trabalho permitiu constatar o escasso conhecimento sobre o panorama independente em Portugal e encorajou a continuidade da pesquisa e a motivação de aprofundar a investigação nesta área, uma linha de investigação não contemplada em Portugal. Este trabalho revelou ser um contributo para a abordagem deste fenómeno no nosso país, não existindo nessa altura, estudos e um corpo bibliográfico de referência sobre o movimento independente entre nós.

Se o interesse por acompanhar este movimento começou por estar associado ao meu percurso profissional no campo da crítica de arte, circunstância que desencadeou o interesse, o acompanhamento e por vezes a proximidade e a colaboração directa com algumas destas iniciativas emergentes no meio artístico português, a determinação de prosseguir esta via de pesquisa resultou, na continuação, das reflexões que estabelecemos, tendo por base uma experiência de investigação e formação no domínio da história da arte e da sociologia da arte. Era fundamental desenvolver conhecimentos sobre aquilo que caracterizava especificamente a fundamentação das manifestações do pensamento “alternativo” e “independente”, e investigar as experiências artísticas que lhes estavam associadas, até para compreender o seu significado e importância no processo de construção crítica e histórica, de uma ideia de contemporaneidade artística, na passagem do século XX para o século XXI.

Foi nesta perspectiva que verifiquei a necessidade de contextualizar e aprofundar conhecimentos sobre as práticas e estruturas alternativas, de colmatar a ausência de estudos neste âmbito e de contribuir para a presença destas pesquisas no panorama português, algo que me parecia imprescindível dada a pertinência e relevância desta linha de investigação centrada num número muito significativo de espaços, projectos, relacionados com procedimentos artísticos e dispositivos curatoriais definidores de um modo singular, marginal, experimental, de conceber a prática artística.

Importava estudar parte da nossa história recente, deixando em suspenso uma pergunta inevitável: A que se devia essa ausência de estudos, ensaios, artigos que

tecessem abordagens históricas, sociológicas ou teóricas fundamentadas e imparciais sobre este fenómeno?

Uma das hipóteses levantadas é que estas acções tenham produzido alterações no sistema e exercido a crítica às estruturas e funcionamento do meio institucional português, estabelecendo por princípio uma acção oposicional às regras, às estruturas de poder e aos agentes do campo artístico, que poderiam não favorecer a empatia e um consenso mais geral necessários à sua legitimação, visibilidade e representatividade no panorama artístico. Estudar e compreender a natureza da expressão alternativa impunha-se, sendo da maior importância para o meio, sobretudo em nome da diversidade de perspectivas e do potencial democrático, a sua inclusão na história da arte e do panorama cultural contemporâneo português. Reproduzimos aqui um trecho desse estudo, de 2006, sobre o Salão Olímpico que, em parte, justificou tal opção:

“Se há alguns anos era mais fácil ignorar a importância do movimento alternativo, no momento actual é impossível não reconhecer o seu protagonismo. É que uma das mudanças mais significativas a que assistimos no panorama artístico dos últimos anos foi provocada pela consolidação do movimento alternativo. Actualmente, existem múltiplos espaços e iniciativas no contexto do meio artístico, tornando-se essa realidade um factor incontornável e decisivo na definição de uma nova esfera de espaços, os quais exercem uma função paralela e alternativa na divulgação da arte contemporânea. A influência e o papel que este fenómeno adquiriu – que inclui não apenas os espaços independentes, mas também associações, colectivos de artistas, as exposições e a actividade de artistas-comissários – tornam a sua referência essencial.” (Jürgens, 2006a: 68).

Ao longo destes anos muitos espaços e projectos alternativos fecharam, poucos permaneceram. Face a esta condição temporária e efémera, que é característica destas iniciativas, o objectivo destes estudos foi documentar e analisar o seu legado, e tornar este tema um objecto de investigação académica. Para isso, procurei indagar e entender as concepções e os domínios da prática artística e do pensamento teórico e crítico que os definem, procedendo ao levantamento exaustivo e à análise interpretativa deste fenómeno com o contributo fundamentado do seu legado e da sua expressão histórica.

Com vista a fundamentar uma perspectiva da história da arte e da cultura atenta ao papel de artistas-curadores, de associações, de grupos de artistas, na emergência de novos modos de conceber e expor arte, entendi significativo recuar ao contexto do século XIX para equacionar um *modus operandi* que nas suas linhas gerais é comum, mesmo que os seus fundamentos sejam diversos ao longo de várias gerações. O objectivo, através da apresentação da genealogia destas iniciativas, foi elucidar e servir de suporte às pesquisas de campo, pois foi na emergência da condição moderna do artista oitocentista que encontramos as razões plausíveis, os germes do sistema independente e alternativo que se consolidou no século XX.

Podemos referir a organização de exposições independentes no século XIX e a defesa do princípio de independência artística e de autonomia de acção dos artistas em relação à jurisdição académica, estatal e do mercado e a importância das acções colectivas e de iniciativas individuais de artistas como Courbet e Manet que encetaram um processo de emancipação em relação à autoridade académica e ao poder estatal; a posição crítica dos artistas na primeira metade do século XX e as correntes modernas e vanguardistas que emergem no panorama internacional em defesa da independência, da autonomia e da constituição de alternativas em relação às convenções artísticas, ao ensino oficial de arte, ao sistema mercantil e aos museus.

Devido sobretudo ao cariz conservador do meio cultural, a emergência de iniciativas artísticas independentes que questionem a autoridade centralizada do ensino oficial e a visão naturalista em matéria de arte, o que ocorre na década de oitenta do século XIX em França, tarda a surgir em Portugal. O peso da tradição, que tolhe as instituições da cena cultural portuguesa, é a marca de uma época que se estende aos anos sessenta. Todavia existiram as iniciativas ocasionais que tentaram alterar esse cenário, através de exposições e salões independentes, organizados por artistas ou por outras figuras que, próximas deles, procuravam assumir uma independência do domínio académico em Portugal e defender a autonomia do meio artístico ou desenvolver uma oposição

cultural em relação à influência política e ao programa do modernismo oficial, sustentado durante o longo período do Estado Novo.

Na Europa e nos Estados Unidos, alguns núcleos e esferas de actuação artística emergentes no final dos anos sessenta e princípio dos anos setenta, foram resultado de um processo radical e generalizado de interrogação do instituído e do normativo, com repercussões na constituição de uma rede ampla de organizações e estruturas a partir das quais se alteram práticas, teorias, modos de produção e formas de fazer inscritas nas definições existentes de produção criativa e de circulação e instalação dos trabalhos artísticos.

Nestes anos sessenta e setenta, os espaços e as práticas alternativas decorrem inicialmente de um discurso reformista que acompanhou os protestos e manifestações simbólicas contra a autoridade e a supremacia do sistema institucional e do mercado de arte, evidenciando uma efectiva vontade de subverter e transformar a estrutura estabelecida do mundo da arte, sobretudo nos Estados Unidos, onde se desencadearam novas possibilidades de actuação em estruturas que reflectiam valores e atitudes associados a modelos de democracia participativa nas esferas de mediação cultural. Em causa estavam o poder e o papel desempenhado pelos principais agentes intermediários do sistema artístico, que constrangiam os direitos dos artistas na definição e controlo do regime de produção, exposição e distribuição das suas obras. As críticas incidiam sobre inúmeras questões: dirigiam-se à concentração de poder, aos mecanismos de inclusão e de exclusão de artistas e de sectores do público, aos episódios de censura, aos parâmetros de valor do mercado, ao individualismo, à separação da arte da prática social e ao paradigma da autonomia artística que regia a concepção de arte e o sistema de representação institucional. E se o processo de constituição destas esferas decorre de muitas formulações críticas, sobretudo dirigidas aos museus e às galerias, com premissas comuns aos discursos revolucionários e contra-institucionais anteriores aos anos sessenta, observamos que neste período a especificidade do contexto artístico, cultural, social e político promove conexões muito acentuadas entre as práticas políticas e estéticas, que motivaram o desejo de intervir e

de radicalizar posições para a criação de alternativas aos espaços de legitimação artística.

Paralelamente à emergência do sistema galerístico nos anos de sessenta, esteve activo nestes anos em Portugal um conjunto de estruturas, associações culturais e espaços alternativos às instituições oficiais do regime e com práticas e iniciativas independentes de fins comerciais, impulsionado por artistas que tiveram um papel central para uma nova redefinição do espaço artístico português, caso de Ernesto de Sousa.

Em relação à arte e à situação do meio artístico em Portugal nos anos oitenta podemos reconhecer a imagem mais institucionalizada, forte e emblemática desta década, que assinala a abertura de um novo ciclo no qual se repõe a hegemonia da pintura e fundamentalmente o vínculo entre a prática artística e o mercado, ganhando este uma centralidade marcante através do crescimento económico e da abertura de novas galerias, e uma dinamização cultural e a presença mediática das artes plásticas na sociedade. Todavia se a ampliação da rede galerística e do mercado é o ponto-chave do contexto artístico desta década pela sua dimensão e alcance, com tendência para que a actividade das galerias polarize todos os acontecimentos que têm lugar nesse período, como elementos para o seu desenvolvimento e emergência (leitura que é justificável), não podemos desqualificar outras formas de funcionamento do meio, como por exemplo as práticas de cunho mais contra-institucional e a existência de um circuito alternativo de espaços e projectos que constituem núcleos de produção não orientados para o domínio hegemónico da pintura, género que nesses anos foi obviamente o foco da revitalização do mercado de arte, ocorrido sobretudo entre 1984 e 1987. A pluralidade é também assim uma marca do contexto artístico destes anos e nela coexistem diferentes realidades.

Em Portugal é nos anos noventa que o sector alternativo adquire estatuto de circuito, coexistindo o seu espaço com o sector institucional e de mercado. Fundamental foi a criação de uma identidade forte para a qual muito contribuiu a capacidade dinamizadora dos artistas-curadores, que desenvolveram uma actividade complementar no circuito das artes, lançando propostas colectivas de forte sentido comunitário. Os

artistas-curadores vieram assegurar visibilidade ao trabalho das novas gerações de artistas, e ao assinalar os percursos dos mais jovens, permitiram por vezes a sua rápida inserção no circuito mais convencional.

Estes projectos ficaram igualmente associados à afirmação de intervenções norteadas por princípios de informalidade e por uma cultura expositiva forte que terminaria sendo conhecida como um modelo próprio de curadoria. Para os artistas esta dinâmica significou a manifestação de um interesse cultural pelas suas pesquisas, que lhes facultou o prosseguimento da sua produção artística e a criação de oportunidades de promoção e reconhecimento de um certo tipo de obras mais experimentais que, pelas suas características, não poderiam ser facilmente canalizadas no circuito galerístico nem contempladas nos programas institucionais. Estas iniciativas tiveram um impacto descentralizador e através da sua dinamização abriram-se novos caminhos à difusão da arte. Elas despertaram o interesse das galerias e das instituições e constituíram modelos, formatos e soluções de projectos, quer para novos artistas quer para outros espaços criados por agentes culturais.

Se é certo que sempre existiram iniciativas de oposição dos artistas ao sistema galerístico e museológico, e que nesse aspecto este movimento se filia em experiências anteriores, a verdade é que nem sempre tiveram uma expressão tão forte nem uma intensidade tão significativa. Todavia, a marca emblemática destas manifestações e o impacto destas iniciativas no sistema artístico português transcende o aparecimento, a pluralidade e o aumento de exposições organizadas fora do circuito institucional. Sendo esse um aspecto importante, relacionado com a dimensão quantitativa e com repercussões no alargamento do território expositivo nacional, cabe assinalar que este subcampo proclama mudanças qualitativas no sistema, sendo possível reconhecer uma cultura própria e diferenciada que se expressa num conjunto de aspectos e especificidades, de valores éticos e princípios estéticos que orientam os seus modos de organização e até a concepção e materialização dos seus projectos expositivos e curatoriais.

Convém até sublinhar que nos anos noventa estes grupos prolongam estas actividades

muito para além do que é comum, transformando tais iniciativas, que em anteriores situações tiveram carácter pontual ou esporádico, em novas dinâmicas que perduram no tempo. Com efeito, em relação à década de oitenta, a nova geração representa a força do colectivo em detrimento das autorias individuais. Estabelecendo ligações entre si, participando nas várias actividades que propunham, geraram nestes anos um fenómeno em rede que se adensou e fortaleceu por empenho de cada um dos envolvidos. Também fulcral para a continuidade destes projectos e para a maior definição de um sector independente de espaços e iniciativas, que ainda hoje perdura segundo um novo paradigma, foi a participação assumida dos criadores envolvidos nestas acções colectivas e o horizonte de expectativas que se abriu sobre um modo de existência alternativo e independente, a que não foi certamente alheio o apoio mútuo e o sentido de pertença a uma comunidade. Apesar das diferenças e de diferentes sensibilidades, que também existiram, houve um investimento na dimensão colectiva da sua acção, dos seus propósitos e da viabilidade de um modo de ser e de agir independente, que se caracterizou pela informalidade. Essa informalidade é patente nas relações e nas formas de organização e produção, mediante as quais os criadores, com maior independência e liberdade, vêem aumentar o seu poder de decisão e de controlo sobre a direcção, execução e distribuição da sua produção artística. Garantindo oportunidades de visibilidade sem concessões a orientações comerciais ou outras, os autores podem apresentar e experimentar novos tipos de trabalho sem restrições ou pressões de intermediários. Nesse sentido, o quadro de iniciativas proposto poderá até ser idealmente encarado enquanto uma zona protegida de criatividade e de liberdade para o artista. Estas exposições difundem propostas que naquele momento não tinham aceitação nos circuitos existentes, uma arte experimental e emergente que não se enquadrava nas opções estéticas mais legitimadas e valorizadas na programação dos espaços institucionais e comerciais.

De resto este não é um fenómeno especificamente português: no Reino Unido, em Londres e em Glasgow, estas práticas tiveram ampla adesão, constituindo uma comunidade artística e um circuito próprio e paralelo ao das instituições e galerias

tradicionais. Com respeito à cena artística de Glasgow, Hans-Ulrich Obrist referiu-se mesmo a um milagre – “The Glasgow Miracle”, para descrever como aí se constituiu uma forte cena alternativa na cidade, que resultou da existência de poucas galerias e da resposta dos artistas a essa situação. A dinâmica de Glasgow cresceu associada à criação de projectos geridos por artistas desde os anos setenta e a um novo departamento da Glasgow School of Art dedicado à Environmental Art, em finais dos anos oitenta, da responsabilidade de David Harding e onde estudaram Douglas Gordon, Martin Boyce, Christine Borland, e no qual se defendia uma prática artística que prescindia da escultura e da pintura e que estava orientada para o contexto e para uma actividade não restrita ao atelier. Curiosamente o curso não ocorreu na escola mas num edifício junto a ela, parcialmente abandonado, que fora uma escola pública feminina, e esse facto é significativo dado que a iniciativa foi acompanhada e impulsionada precisamente pela criação de vários locais geridos por artistas, numa cidade que possuía um vasto património imobiliário degradado que podia ser ocupado pelos artistas a troco de rendas baratas. Espaços como o Third Eye Center, a Transmission Gallery, ou a Street Level Photoworks fizeram parte dessa dinâmica de transformação da cidade, determinando que deixasse de ser um meio urbano sem infra-estruturas associadas à arte contemporânea, para se tornar um pólo activo neste domínio.

Em Portugal, criou-se igualmente uma rede natural e um intercâmbio de grupos de trabalho interconectados, que proporcionaram, na base de uma intervenção informal, a criação de condições de trabalho para muitos artistas. Assim, de uma forma generalizada, a informalidade expressa-se no conjunto de práticas e procedimentos, nos modos de fazer e programar, de realizar e pensar a sua actividade, e reflecte-se na estrutura da rede, nos modos de associação e na acção plural dos artistas-curadores. É transversal, e sendo transversal é possível distinguir diferentes perspectivas em relação a ela.

(i) Em contraponto a um sistema formalizado e institucionalizado composto por instituições culturais estabelecidas, entidades, organizações e empresas privadas que

compõem o sistema de mediação das artes, as iniciativas e as exposições independentes estão associadas a uma rede informal de pessoas identificadas com objectivos comuns e empenhadas na realização de acções conjuntas, caracterizadas por uma informalidade e ocupação temporária e provisória de espaços pouco usuais. Assistimos à informalização da actividade expositiva, deslocando-se esta para o exterior das estruturas formais, por um processo resultante da esfera económica e da acção dos artistas-curadores. Com efeito, a dinamização destas iniciativas está muito associada ao empenho e impulso de artistas-curadores e a colectivos e agrupamentos informais de criadores sem espaços artísticos, e a ocupar provisoriamente outros espaços. De uma forma geral, as suas acções resultam de processos espontâneos e pontuais de auto-organização com vista à realização de projectos concretos com uma duração restrita.

(ii) Em alternativa à formalidade que envolve as relações estabelecidas no circuito institucional, a maioria dos artistas directamente envolvidos neste circuito desenvolvem processos informais de cooperação e dinâmicas de trabalho colectivo baseadas em elos de solidariedade funcional, de aspirações e modos de afirmação de interesses e gostos comuns, sem que exista a tendência de estabelecimento de estruturas organizacionais de carácter formal, de tipo associativista ou cooperativo.

(iii) Nas exposições auto-organizadas pelos artistas é possível reconhecer métodos de actuação e formas de funcionamento e condições de produção muito diferentes das instituições do sistema artístico. Um dos traços distintivos desta rede remete para os processos de autogestão ou co-gestão em que se apoiam os artistas e que se caracterizam pela referida dimensão informal. Todavia esta informalidade não deve ser entendida enquanto forma irracional e desorganizada de agir, mas por uma maior flexibilidade e criatividade na organização das iniciativas. Na sua acção demonstram uma agilidade, espontaneidade e dinamismo muito fortes e dificilmente possíveis de alcançar no quadro das estruturas relacionadas com o mercado ou o meio institucional. Com poucos recursos disponíveis, trabalham num regime de produção em que a economia de meios é regra. Asseguram a produção das obras com poucos ou nenhuns apoios. No seu contexto, ser criativo, ter iniciativa e ser polivalente são condições

indispensáveis. Em detrimento das regras e rotinas favorecem-se a espontaneidade e a improvisação perante situações inesperadas; no cumprimento de tarefas e na resolução de problemas prevalecem as soluções pragmáticas; é necessária uma grande adaptabilidade a condições deficitárias e precárias de produção, à gestão de orçamentos deficitários ou inexistentes. Do mesmo modo, em contraste com os níveis de formalismo e de burocracia ou de profissionalização e especialização das formas de organização institucional, a informalidade caracteriza os processos decisórios, a gestão e a organização do trabalho implícitos à produção destas exposições, que ocorrem com um grande nível de inventividade associada a um regime de produção *Do It Yourself*. Por exemplo, neste circuito, em vez de actores e profissionais vinculados a estruturas organizacionais onde imperam a divisão do trabalho e os papéis fixos, encontramos um conjunto de indivíduos que trabalha cooperativamente no lançamento destes projectos. Estas iniciativas decorrem de colaborações não remuneradas, do empenho e do investimento voluntário dos participantes, que disponibilizam contactos, meios e contributos vários.

De entre as motivações e razões para os artistas seguirem a actividade de curadoria, paralelamente à sua actividade artística, destacaríamos a vontade de fazer acontecer, materializar novos projectos expositivos e intervir mais activamente na democratização e dinamização dos canais da produção e recepção artística, encetar um esforço auto-promocional através da divulgação e exibição de criadores da mesma geração ou de produções artísticas de outros criadores, cujo percurso lhes interesse especialmente, ou também a necessidade de legitimar o seu próprio trabalho. O que explica desde logo a sua dupla participação, enquanto curadores e artistas nas mostras que organizam, sendo esse um factor que naturalmente distingue a sua actividade da dos curadores propriamente ditos. Um factor também associado à sua prática é claramente a resistência à ideia romântica do artista solitário. Quando organizam projectos, a sua acção abarca diversas competências e implica a conjugação e articulação de uma série de actividades de tipo diferente relacionadas com a criação e organização de

exposições: (i) concepção do projecto; (ii) curadoria (conceito curatorial, selecção dos artistas, produção escrita); (iii) design (cartazes, folhetos, folhas de sala, catálogo); (iv) produção (orçamentos, negociação, angariação de apoios, seguros, transporte); (v) montagem (e desmontagem) das obras em exposição; (vi) edição e documentação (registo fotográfico e catálogo); (vii) comunicação e divulgação (notas de imprensa, contactos com os órgãos de comunicação); actividades que noutras situações seriam desempenhadas por curadores, conservadores de museus, galeristas, críticos de arte, historiadores, teóricos. Se estas são na generalidade as características gerais do seu trabalho, é claro que existem sempre especificidades aliadas a diferentes métodos de trabalho, dependendo de cada artista-comissário a organização do projecto.

O papel do artista-curador não se esgota na dimensão de produtor e impulsionador de projectos expositivos. Ele foi também um delineador de uma cultura expositiva própria, de forte sentido experimental, que derivou de um semelhante exercício de aplicação das competências criativas e de valores informais da criação artística tanto à gestão organizativa como ao pensamento e às práticas curatoriais. De resto, tal como acontece quando assume a organização de exposições e retira a iniciativa da actividade expositiva da alçada da esfera da mediação, também aqui os artistas-curadores se apropriam da iniciativa curatorial normalmente assumida por outros intermediários, aproximando os modelos e os formatos de apresentação das obras da esfera da criação artística. A exposição é convertida num espaço de produção artística. Efectivamente, na maioria das exposições que organizaram, verifica-se que os artistas-curadores não as concebem como representações do trabalho de um conjunto de autores ou simples apresentações de obras artísticas, categorizadas por disciplinas.

Na sua selecção e na construção de todo o projecto expositivo, tiveram progressivamente em consideração uma visão unificada, passível de se reflectir em todos os aspectos susceptíveis de serem considerados parte da actividade curatorial, nas características do conjunto dos trabalhos, na qualidade das associações estabelecidas entre eles, no modelo expositivo, no design dos materiais gráficos e do

catálogo, ou na escolha dos espaços. De resto, não diferenciando o trabalho curatorial da sua prática artística, muitos artistas-curadores projectam commumente as suas concepções estéticas e o seu vocabulário criativo nas exposições colectivas que organizam.

Como assinala Paul O' Neill:

“O artista-curador tornou-se largamente sinónimo dos praticantes de arte que usam o design de exposições, estruturas arquitectónicas e estratégias de curadoria como uma maneira de utilizar o seu próprio trabalho e o de outros artistas para criar uma instalação compósita. As exposições realizadas pelos artistas-curadores, que outrora significavam simplesmente exposições com curadoria de artistas, são agora também um modelo diferenciado de curadoria.” (O'Neill, 2004: 8)<sup>2</sup>.

Um outro aspecto que consideramos determinante no contributo destes artistas para a reformulação da prática curatorial, a progressiva conversão da exposição num espaço de produção e de experiência artística, dimensões em muito devedoras da progressiva informalidade que acompanha a nova configuração das práticas artísticas e da natureza dos espaços que acolhem estes projectos. Se a exposição dos artistas-curadores detém um estatuto de obra, verifica-se igualmente que as suas práticas artísticas integram dispositivos da cultura expositiva, advindo uma disposição orgânica, informal, performativa, cenográfica de objectos, ambientes e imagens no espaço. Estes dispositivos de instalação apresentam características de maior informalidade, que rejeitam a estabilidade e a ordem expositiva considerada clássica, que fazem eco de concepções estéticas e das condições espaciais em que se integram, espaços abandonados que tornam possível a experimentação de condições de instalação espacial e a criação de obras e instalações específicas. Para a visão dos artistas-curadores, a importância do contexto é tão importante como o trabalho em si. Eles tendem a desvalorizar mais propriamente o domínio expositivo, a sucessão ordenada de

---

<sup>2</sup> “The artist-curator has become loosely synonymous with those art practioners who use exhibition design, architectural structures and curatorial strategies as a way of using the work of themselves and other artists to create a composite installation. Exhibitions by artist-curators, which once simply meant exhibitions curated by artists, are now also a distinctive model of curating”.

objectos singulares e isolados no espaço e a privilegiar a ordem da performatividade e da processualidade nas intervenções propostas.

Em Portugal, nos anos noventa, esta prática envolveu vários artistas, dos quais destacaríamos Paulo Mendes e Alexandre Estrela, entre muitos outros, como Miguel Soares e João Fonte Santa, e ainda o grupo informal *Autores em Movimento*, coordenado por Pedro Cabral Santo, José Guerra, Paulo Carmona e Tiago Batista, que assumem maiores responsabilidades administrativas e de curadoria e mantêm esta actividade em simultâneo com o desenvolvimento do seu trabalho artístico. Cabe destacar que na década de noventa os artistas-curadores desenvolvem uma prática mais ancorada na actividade expositiva do que na formação de espaços com uma acção programática e duradoura. São de facto poucos os espaços, as experiências associativas e os colectivos com espaços artísticos auto-organizados. A excepção é a Galeria Zero que abre em 1992 em Algés e que funcionou durante seis meses; a ZDB – Galeria Zé dos Bois, em Lisboa que surge em 1994 e ainda hoje mantém a sua actividade; o Boqueirão da Galé em Lisboa, que reuniu um grupo informal associado à Galeria Monumental, em Lisboa; o Art Attack, que surge em 1996 nas Caldas da Rainha, plataforma sem espaço fixo de apresentação de jovens artistas portugueses em locais tão diferentes como apartamentos, cafés e museus locais; o W.C. Container, que existiu entre 1999 e 2001 no Porto; e por fim a associação Caldeira 213, cujo espaço esteve também aberto entre 1999 e 2001 na mesma cidade.

Fundamental foi igualmente o surgimento no Porto de uma nova geração de projectos na primeira década do século XXI. Curiosamente, esta emergência decorre na sequência da maior dinamização cultural da cidade, com a abertura do Museu de Serralves em Junho de 1999, a programação de Miguel von Hafe Pérez no Teatro do Campo Alegre e o impulso da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Neste período aumenta o número de propostas fora do quadro institucional na cidade e crescem as iniciativas e a constituição de projectos e espaços geridos por jovens criadores, ainda não associados a galerias, que desenvolvem projectos colectivos em ateliers, arrecadações e salas de

apartamentos ou espaços comerciais. Numa indicação abrangente podemos referir a actividade de espaços culturais como o Artemosferas (2001/03) que esteve situado na Avenida Rodrigues de Freitas, n.º 387, no Porto; o In.Transit que teve actividades regulares de 2002 a 2008 numa sala do edifício Artes em Partes na mesma cidade; o Apêndice, projecto temporário, foi gerido por Carla Filipe e Isabel Ribeiro na loja n.º 100 do Centro Comercial da Cedofeita, na Rua de Cedofeita, no Porto. A programação estendeu-se por módulos de três meses, com a colaboração de artistas que asseguravam equitativamente a mensalidade do espaço. O Pêssego Prá Semana (2002-2007), foi um espaço independente gerido por Mafalda Santos, André Sousa e Miguel Carneiro, situado numa antiga casa no centro do Porto, na Rua Antero de Quental n.º 133, e que funcionou como uma plataforma de experimentação e apresentação do trabalho de jovens artistas, cuja programação incluiu exposições de artes plásticas, performance e vídeo, conversas, performances, residências artísticas e lançamentos de fanzines. O Salão Olímpico (2003-2006) partiu da ideia de Carla Filipe, Eduardo Matos, Isabel Ribeiro, Renato Ferrão e Rui Ribeiro, e situou-se no salão de bilhares da cave do Café Salão Olímpico, na Rua Miguel Bombarda, n.º 257, com programação periódica de exposições, mostras de vídeo e performance. Mad Women In The Attic (2005-2008), com gestão e programação de André Sousa, funcionou num pequeno espaço de arrecadação com dez metros quadrados no último andar de um prédio de habitação, na Rua Alves Redol, n.º 407, 5.º D. Os projectos podiam ser visitados no dia da inauguração ou, por marcação, nas três semanas seguintes. A Sala (2006-2011) foi um projecto doméstico de Susana Chiocca e António Lago, de apresentação, uma vez por mês, de performances na sala de estar do apartamento que ambos partilhavam no Porto, na Rua do Bonjardim, n.º 253, 2.º andar. Uma Certa Falta de Coerência, formado em 2007 por Mauro Cerqueira e André Sousa na Rua dos Caldeireiros, n.º 77, no Porto, existe ainda hoje, definindo-se como um espaço gerido por artistas para apresentação e discussão de projectos artísticos. Podemos ainda referir, o Espaço Campanhã, situado na zona da Campanhã, no Porto, que teve programação de Manuel Santos Maia, em 2008 e 2009, artista que teve um papel decisivo e fundamental para a dinâmica do movimento

independente na cidade. No Porto surge ainda em 2009 a Fundação, situada na cave da residência do designer de moda Miguel Flor, na Rua do Bonjardim, n.º 951. Na sequência da criação em 2007 da editora independente Braço de Ferro – arte & design, Isabel Carvalho e o designer gráfico Pedro Nora criaram em 2010 a Navio Vazio, um espaço de ocupação temporária situado na Rua da Alegria n.º 134 A, dedicado à “experimentação editorial a três dimensões”. No Porto, o circuito inclui ainda livrarias como a Matéria Prima e a Inc. livros e edições de autor, fundada em 2008 por seis amigos, que constitui uma referência neste domínio por ser o primeiro projecto em Portugal dedicado à comercialização de livros de artista e livros autoeditados.

Em Lisboa, pode referir-se a formação do Espaço Avenida em 2007 e mais recentemente o Parkour. Significativo, sobretudo a partir do final da primeira década deste século, foi o surgimento de projectos e espaços geridos por agentes culturais que têm por modelo as iniciativas autopropostas e geridas por artistas. Entre eles, estão Slow Motion, Empty Cube, Carpe Diem – Arte e Pesquisa, Kunsthalle Lissabon, The Barber Shop, Old School e Lumiar Cité. Não sendo esta uma indicação exaustiva dos espaços e projectos existentes, estes podem funcionar ainda assim como nomeações exemplares.

Não obstante muitos destes espaços e projectos independentes fazerem parte do passado, a sua história não chegou ao fim. A sua realidade decretou desaparecimentos mas promoveu transformações, foi frágil mas resistiu, evidenciando uma dinâmica feita de oposições, mas também de integrações. Apesar da duração breve, é assinalável ainda assim a sua cíclica renovação, constituindo cada uma destas iniciativas um contributo fundamental para o aparecimento de outros espaços. No Porto, Paulo Mendes deu continuidade ao projecto W.C Container (1999-2001) com o projecto In.Transit (2002-2009) alojado numa outra sala do mesmo Edifício Artes em Partes, e tanto a sua acção como a da Caldeira 213 influenciaram o aparecimento de projectos semelhantes. Essa continuidade e renovação periódica de espaços é testemunhada pelos seus intervenientes, demonstrando que há um sentido de pertença a uma história que se vai fazendo. O legado e a extrema importância da Caldeira 213 para o meio artístico da

cidade do Porto e para a constituição de um circuito de espaços independentes naquela cidade são reivindicados, por exemplo, pelos responsáveis do projecto Uma Certa Falta de Coerência. Aqui fica o seu testemunho, expresso no texto de apresentação que André Sousa e Mauro Cerqueira assinam em 2008:

“‘Uma Certa Falta de Coerência’ ocupa o número 77 da Rua dos Caldeireiros. No mesmo espaço já existiu uma casa de pasto, uma loja de indianos e um coleccionador de esferográficas tentou montar um estabelecimento comercial. No fundo desta rua estreita da malha histórica do Porto, o sol mal entra e os elevados níveis de humidade são uma constante durante o ano. As condições para a preservação da Arte e de obras de arte são as mais adversas. Sabemos também que ambientes adversos à arte são estimulantes. No número 213 da mesma rua, existiu entre 1999 e 2001 a Caldeira 213 – um projecto fundamental para a constituição de um circuito de espaços independentes no Porto. O objectivo deste projecto não é celebrar ou evocar a história recente da cidade, mas o regresso das actividades artísticas à rua dos Caldeireiros faz-nos pensar num sentido cíclico e na necessidade de lhe dar continuidade. Passaram quase dez anos. Os espaços independentes têm períodos de vida curtos e intermitentes, adaptando-se às possibilidades de quem os gere e dos lugares que ocupam. O recente enfraquecimento ou fim da actividade de alguns destes espaços trouxe um afastamento involuntário dos seus frequentadores. Somos levados a questionar a ideia de comunidade. Um perigoso descuido colectivo poderá deitar a perder todo o empenho na construção de uma comunidade com existência real e sentido. O contínuo não pode ser substituído pelo esporádico. Este projecto surge na urgência de dar continuidade à formalização de uma comunidade, e o seu principal objectivo é estimular o encontro e o confronto entre os interessados em torno de propostas artísticas e com vontade de questionar e experimentar-se.” (Sousa & Cerqueira, 2008: n.p.).

Uma das marcas emblemáticas das últimas décadas, sobretudo desde os anos noventa até à actualidade, foi assim o carácter contínuo e excepcional das iniciativas organizadas por artistas. As próprias instituições também adoptam comportamentos e modelos de actuação antes associados ao espaço independente e alternativo. Existe maior atenção a criadores desconhecidos e menos conhecidos, surgem projectos temporários, mais flexíveis, que podem desenvolver-se tanto no interior como no exterior das instituições e que funcionam como programas alternativos aos seus programas oficiais. Confirmam-

no também a sua categorização e a frequência com que passámos a ouvir referências a espaços e exposições independentes e alternativos, e de como a própria menção à categoria independente consolida a presença no meio artístico e nos órgãos de comunicação. Esses são por si só factores de reconhecimento da existência e importância do circuito independente, com uma história e lógica de funcionamento próprios em relação ao circuito institucional e ao circuito comercial da arte.

#### Bibliografia citada:

Jürgens, Sandra Vieira. (2001). "(Um) texto para os anos noventa". In *Arte Português Contemporâneo/Argumentos de Futuro. Colección MEIAC* (pp. 154-163). Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.

Jürgens, Sandra Vieira. (2006a). "Salão Olímpico". In: A.A.V.V. (2006), *Salão Olímpico 2003/2006* (pp. 63-79). Porto: Museu de Serralves e Centro Cultural Vila Flor.

Jürgens, Sandra Vieira. (2006b). "A Acção do Artista-Comissário". *Marte*, n.º 2, pp. 90-92.

Jürgens, Sandra Vieira (2014). *Instalações provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade nas práticas artísticas e expositivas em Portugal no século XX*. Dissertação de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

O'Neill, Paul. (2004, Abril). "I am a curator". *Art Monthly*, n.º 275, pp. 7-10.

Sousa, André & Cerqueira, Mauro. (2008). "Apresentação". *Uma Certa Falta de Coerência* (Blog). Consultado a 25 de Novembro de 2012, em <http://umacertafaltadecoerencia.blogspot.pt/>

Texto publicado no catálogo da exposição *Sub 40\_Arte e artistas no Porto. Geração pós-25 de Abril - para lá da memória conhecida* (pp. 42-57). Porto: Câmara Municipal do Porto, 2014. ISBN: 978-972-634-123.9