

## COLECIONAR NA ATUALIDADE: A COLEÇÃO DE SERRALVES EM CONTEXTO COLLECTING TODAY: SERRALVES'S COLLECTION PUT IN CONTEXT

Adelaide Duarte

### Resumo

A formação da coleção de Serralves é o tema deste artigo, analisado na ótica do contexto colecionístico institucional português e internacional. O *Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves* constitui um dos projetos culturais mais bem sucedidos em Portugal, com reconhecimento internacional. Trata-se da primeira instituição pública no país a reunir uma coleção internacional representativa da arte contemporânea, em diálogo e confronto com a portuguesa. Até então, apenas o *Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian* desenvolveu uma coleção com alguma dimensão internacional, sobretudo através do núcleo de arte inglesa, mas sem sistemática continuidade. O âmbito internacional que hoje a caracteriza tem cerca de vinte anos. É uma coleção jovem no âmbito do colecionismo museológico internacional. Como e por quem foi constituída? Que fases se identificam? Que coleções internacionais são tidas por modelo na sua constituição? são algumas interrogações que norteiam esta análise. Pretende-se dar um contributo para o conhecimento das linhas orientadoras que presidiram ao desenvolvimento desta coleção e suscitar um debate crítico sobre as expectativas do seu futuro.

Palavras-chave: Colecionar, Museu de Arte Contemporânea, Serralves

## Abstract

The formation of the Serralves's collection is the subject of this article, in the perspective of Portuguese and international collecting context. The *Museum of Contemporary Art of the Serralves Foundation* is one of the most successful cultural projects in Portugal, with international recognition. This is the first public space in the country gathering an international collection representative of contemporary art in dialogue with the Portuguese art. Until then, only the *Centre of Modern Art of the Gulbenkian Foundation* has developed a collection with some international dimension, through the core of the English art, but without systematic continuity. The international framework that characterizes today's collection has about twenty years. It is a young collection, in the panorama of international museum collecting. How and by whom it was formed? Phases that are identified? International collections that are taken by model in its constitution? are some questions that guide this analysis. With this article, we intend to contribute to the knowledge of the guidelines that governed the development of the collection and raise a critical debate about the expectations of their future.

Keywords: Collecting, Contemporary Art Museum, Serralves

## INTRODUÇÃO

Em Portugal não se reconhece uma forte tradição colecionista, circunstância que talvez justifique a falta de estudos e de teorização sobre a matéria, identificada por vários estudiosos (Serrão 2001, 73; Silva 2003, 11). No que concerne ao colecionismo de arte contemporânea, a situação é ainda mais notória. Podem apontar-se várias razões para este fato, desde o limitado apoio que o Estado português tem atribuído à formação de coleções desta tipologia, ao reduzido número de colecionadores privados, cujas coleções tenham por enfoque a arte contemporânea, principalmente a de âmbito internacional, ou, ainda, a questões de gosto e de cultura, com os colecionadores mais propensos a um “gosto em português” (Serrão 2014, 24; Coleções particulares 1973, 90) que justificaria as opções pelas artes decorativas, a admiração pelo exótico, decorrente da miscigenação cultural (a porcelana chinesa, o mobiliário, a prataria), ou pela pintura portuguesa consagrada.

A partir do último quartel do século XX e primeira década do século XXI denota-se, porém, uma mudança neste panorama com a formação de coleções de arte contemporânea que resultaram na abertura ao público de algumas instituições museológicas. Esta situação, reveladora de um dinamismo sem precedentes na história portuguesa, terá como motivação o ambiente de crescimento do número de museus e de centros de arte a nível internacional, assentes num programa de colecionismo, favorecido por um mercado da arte enérgico. O *Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves* (Museu de Serralves) exemplifica essa dinâmica e motiva a análise que se segue, no contexto dos modelos internacionais dominantes.

### 1. COLECIONAR NA CONTEMPORANEIDADE: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO INTERNACIONAL

Em termos internacionais, a situação francesa é paradigmática daquele crescimento, com o Estado a desenvolver uma forte política colecionista. Nos anos 1980 criou os *Fonds National d'Art Contemporain* (1981) e os *Fonds Régionaux d'Art Contemporain* (1982) (Porcheron 1990, 459). Trata-se de duas estruturas nas quais o Estado deposita a sua coleção de arte contemporânea. A abertura do *Centre Georges Pompidou* (1977), sustentada por aquela política, influenciou a sucessão de centros de arte surgidos na Europa, que então se fez sentir, como o *Museum für Gegenwartkunst*, na Basileia (Suíça 1980), a *Neue Staatsgalerie*, Estugarda (Alemanha 1984), o *Centre d'Arts Plastiques Contemporains*, de Bordéus

(França 1984) ou o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid (Espanha 1986). O *Centre Pompidou* desempenhou um papel emblemático através do seu conceito pluridisciplinar que cruzava as diversas artes (artes plásticas, literatura, cinema), mas gerou polémica por suscitar, na opinião de alguns autores, um ambiente massificado, desprovido de sentido crítico, onde a reflexão sobre a arte contemporânea se diluía (Baudrillard 1977, 10, 13, 23). Do ponto de vista da coleção, o *Centre* optou por ancorá-la em 1905, o ano da exposição fauvista no Salão de Outono. Com esta opção, não inovou e nem representou um novo paradigma; deu, antes, continuidade ao conceito propagado pelo *Museum of Modern Art* (MoMA, 1929) de Nova Iorque, definindo uma coleção de carácter universalista, com a ambição de representar a sucessão de movimentos estéticos do século XX e XXI, sobretudo europeus e norte-americanos (Lorente 2008, 291).

Este conceito de coleção abrangente, universal, ganhou uma dimensão diferente no final do século XX, com as grandes instituições museológicas a abrirem o seu espectro colecionista a uma escala global, a uma arte proveniente de “novas geografias”, países do continente africano, do Médio Oriente, Oriente ou da América do Sul. Desde 2000 que a *Tate Modern* (Londres), por exemplo, alargou o âmbito da sua coleção, como expresso na *Tate Acquisition and Disposal Policy* (2001). Tradicionalmente vocacionada para a arte europeia e da América do Norte, com grande incidência na arte britânica, por decisão do Board of Trustees abriu a sua representatividade a uma perspectiva global. Esta decisão de colecionar arte de países não europeus insere-se numa nova tendência colecionista que têm vindo a ser desenvolvida, sobretudo a partir das questões levantadas com a exposição *Les Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, La Vilette, Paris 1989), pioneira por colocar em confronto a arte produzida por artistas ocidentais com a de outras latitudes (Austrália, África), tradicionalmente entendidos no domínio da antropologia e da etnografia. O processo de globalização num cenário pós-colonial gerou mudanças a nível da curadoria expositiva e colecionista, questionando, por exemplo, o domínio do centro versus periferia, provocando a reflexão sobre o cânone e sobre a fronteira entre a arte contemporânea e a etnografia, questões ainda em discussão que, certamente, provocarão uma revisão das categorias de museu de arte contemporânea, de arte global e da própria história da arte.

Em alternativa a esta ideia de universalidade, desenvolveu-se, a partir de meados do século XX, uma segunda metodologia colecionista, na qual os museus se especializaram na arte contemporânea, por razões de gosto e, também, de acesso às obras no mercado galerístico e leiloeiro. O *Stedelijk Museum*, Amesterdão (Holanda 1895), o *Moderna Museet*, Estocolmo (Suécia 1958) ou o *Museum*

*Ludwig*, Colónia (Alemanha 1976), distinguiram-se por “colocarem o museu à disposição da arte contemporânea” desde os anos 1960-1970 (Loock 2009, 20), incorporando na coleção a arte mais recente (ocidental), então representada na arte *Pop*, na *minimal* ou na *Povera*.

Persistem, grosso modo, duas estratégias colecionistas: a universal, enciclopédica, difundida pelo MoMA; e a que reduz o âmbito cronológico, situando a coleção a partir dos anos 1960. O *Museu de Serralves* filia-se nesta segunda estratégia.

## 1.1 CARACTERÍSTICAS DO CONTEXTO COLECIONÍSTICO PORTUGUÊS

A situação portuguesa apresenta especificidades face à realidade internacional: por um lado, o Estado exerceu um tímido papel no apoio à formação de coleções de arte contemporânea; por outro, o setor privado revelou um número reduzido de colecionadores particulares, enquanto os institucionais despontaram tardiamente.

A falta de incentivo do Estado traduz-se em raras iniciativas. A primeira aconteceu nos anos 1970, promovendo-se a coleção de arte contemporânea portuguesa da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), hoje da tutela da Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Perfazendo cerca de 1000 obras, foi reunida de modo irregular, sem estratégia colecionista, e fruto de “opiniões heterogéneas, e por vezes, contraditórias, dos vários membros das suas Comissões de Compras” (Fernandes 2009, 13-14). Um núcleo de 552 esteve em depósito no *Museu de Serralves*, desde 1993 (Duarte 2012, 165) mas, por motivos de reorganização das coleções do Estado, a coleção foi “incorporada” no MNAC a partir de 2014 (Diário da República, n.º 25, 2014, 3630-2).

Apenas em 1997, o Estado voltaria a promover a formação de uma coleção de arte contemporânea, a do Instituto de Arte Contemporânea/Instituto das Artes, um organismo então da tutela do Ministério da Cultura, hoje da DGPC. A coleção foi proposta por uma comissão de compras, constituída pelo artista Fernando Calhau e pelos curadores Isabel Carlos, Vicente Todolí, Margarida Veiga e João Pinharanda. A estratégia foi adquirir artistas portugueses e internacionais (entre estes, os que haviam exposto no país) com obras de 1990, cujas obras se afigurassem complementares às existentes em coleções públicas. Projeto de apenas três anos, resultou na aquisição de 156 obras (Carlos 2000, 5-6), hoje em depósito na reserva do *Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea*, em Lisboa.

Entre os museus tutelados pela DGPC há, porém, uma instituição pública vocacionada para a exibição dos valores artísticos da contemporaneidade e para o colecionismo da arte portuguesa, em Lisboa. A coleção do *Museu de Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado* (MNAC), inaugurado em 1911, é representativa da arte portuguesa a partir de 1850, esteticamente focada no romantismo, no naturalismo e pós-naturalismo, na pintura histórica, no simbolismo, no modernismo e nas gerações de 1930-1950, com linguagens neorrealistas, surrealistas e abstratas. A escassez de incorporações posteriores àquela data, e àquelas linguagens estéticas, levou a uma mudança na designação para a de *Museu do Chiado*, na altura da sua reabertura em 1994 (Museu do Chiado 1994). Atualmente, regista-se um esforço contrário, manifesto na recuperação da primitiva nomenclatura, MNAC.

No mesmo período, o setor privado revelou-se mais ativo. A instituição que, neste domínio, se destacou no contexto artístico português foi o *Centro de Arte Moderna* (CAM), da tutela da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). Fundação privada de direito público, esta exerceu um papel determinante na dinamização da cultura ao longo da segunda metade do século XX. Inaugurado em 1983, o CAM foi pioneiro a exhibir, de modo permanente, a arte moderna e contemporânea, sobretudo portuguesa, e a colecionar de acordo com esse objetivo. Reúne uma numerosa coleção, de cerca de 9000 peças, de arte portuguesa do século XX, com um núcleo de arte britânica adquirido nos anos 1960, que não teve continuidade aquisitiva (Nazaré 2004, 8-9). A sua constituição resultou de doações de artistas, legados e depósitos, para além das aquisições. Entre as mais significativas, destaca-se a compra de parte da coleção do banqueiro Jorge de Brito, o maior colecionador de arte em Portugal nos anos 1960, fazendo da coleção do CAM, a mais representativa da arte portuguesa da primeira metade do século XX (Nazaré 2004, 8-9; Pomar, 2007).

Certamente por sua influência e pelo contexto internacional favorável – a par de motivos como a imagem e o exercício do mecenato com benefícios fiscais –, surgiram coleções de arte contemporânea corporativas, muitas sob o modelo fundacional (Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 1986; a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 1993; a Fundação PLMJ, 2001). Nelas predomina a arte portuguesa, sendo pontual a representação de autores internacionais.

Seria pela mão de um colecionador privado, o investidor José Berardo, que Portugal passaria a dispor de um museu de arte moderna e contemporânea de

âmbito internacional, o *Sintra Museu de Arte Moderna*, já nos anos 1990. Este projeto teve por intuito reunir uma ambiciosa coleção para ser exibida no espaço público. Francisco Capelo, colecionador e economista, foi o mentor do conceito e da estratégia da coleção, realizando as aquisições em galerias e leiloeiras internacionais de acordo com uma metodologia pré-determinada. Foi também o responsável pela montagem das exposições – desde a primeira, na Galeria Valentim de Carvalho (1993), à exposição inaugural do Museu, em 1997 (Um novo museu, s.d.) –, e da programação regular até ao seu afastamento da coleção em 1999. O objetivo foi o de reunir uma coleção de arte internacional que se configurasse como uma sucessão dos movimentos artísticos do século XX, com uma grande representatividade de artistas (Duarte 2012, 151, 165, 353-357, 363). De características enciclopédicas, universais, e com um enfoque na arte ocidental, a ideia de panorama foi assumida como a sua singularidade, num país onde escasseavam os espaços propícios ao diálogo entre a arte internacional e a portuguesa. Esta coleção, a mais importante em exibição no país, neste domínio, encontra-se instalada nas galerias expositivas do *Centro Cultural de Belém* (Lisboa), constituindo o *Museu Coleção Berardo*, desde 2007 até 2016, ano em que termina o protocolo acordado entre o Estado e o colecionador.

## 2. A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO DE SERRALVES

O *Museu de Serralves* abriu as portas ao público em 1999, no Porto (Fig. 1). O arquiteto Álvaro Siza desenhou o novo edifício, considerado uma peça maior na arquitetura de museus, harmoniosamente implantado no Parque de Serralves. O Museu é tutelado pela Fundação de Serralves, instituída por decreto-lei, em 1989. Esta decorreu de uma inédita parceria entre o Estado e a sociedade civil: o Estado contou com a participação de capitais privados na criação da Fundação, defendendo um modelo de gestão autónomo e flexível (Decreto-lei n.º 240-A/89).

Este Museu foi a primeira instituição pública a reunir e a exibir uma coleção de arte internacional em confronto e diálogo com a arte portuguesa, adotando o modelo das exposições temporárias. Apenas em 2009, comemorando dez anos de abertura ao público, foi possível ver a totalidade do espaço museológico com obras da coleção, na exposição *Serralves 2009: a coleção* (Fig. 2, 3). Seria também na primeira década do século XXI que a instituição consolidaria a sua imagem de instância de legitimação artística a nível nacional e que alcançaria projeção internacional. A sua génese é, porém, anterior e remonta ao *Centro de Arte Contemporânea* (CAC), instituído nos anos 1970, no Porto.

## 2.1 UMA COLEÇÃO EM CONSTRUÇÃO: DO PROGRAMA À PROVENIÊNCIA

O CAC resultou dos perseverantes apelos que a comunidade artística e acadêmica desenvolveu em prol de um museu de arte moderna para a cidade do Porto (Oliveira 2013, 93). Constitui o principal antecedente do *Museu de Serralves*. Dirigido pelo crítico de arte Fernando Pernes, responsável pela programação e pelas atividades ali desenvolvidas, o Centro funcionou no *Museu Nacional de Soares dos Reis* (MNSR), entre 1975 e 1980. A sua criação tinha por desígnio fundar um museu nacional de arte moderna na cidade invicta, objetivo expresso no seu programa. Marcado por uma dinâmica atividade, por vezes, geradora de polémica devido ao ambiente ainda de características conservadoras que se vivia, a programação foi iniciada com a exposição *Levantamento da arte do século XX no Porto* (Oliveira 2013, 114). Este título simbólico alude ao desejo de identificar a arte desta região para a musealizar, no âmbito deste projeto. A estratégia expositiva desenvolveu-se em duas linhas principais, uma com mostras de âmbito internacional (George Grosz, Hans Hoffman, R. B. Kitaj, Wolf Vostel, The Stijl) e, uma segunda, apresentando obras de artistas portugueses (Eduardo Nery, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Emília Nadal).

Esta programação, que convidava ao diálogo entre a arte portuguesa e a internacional, não se veio a refletir no conceito da coleção proposto nesta primeira fase, destinada ao futuro Museu. O objetivo expresso no programa foi o de reunir um núcleo de obras demonstrativas da evolução da arte do século XX no país, com destaque para a zona do Porto (Oliveira 2013, 126). José-Augusto França, crítico e historiador da arte ligado a este projeto, defendia que o MNAC deveria vocacionar-se na arte portuguesa oitocentista, reservando a arte do século XX para o novo museu de arte moderna no Porto, “numa louvável distribuição de atividades culturais no domínio museológico” (Programa e elenco das obras 1980). Entendia-se esta coleção como complementar à do MNAC, reconhecidamente carente na representação da arte portuguesa do século XX, apesar da sua nomenclatura.

Ao longo do funcionamento do Centro, uma das principais preocupações, a par da procura de um espaço condigno para a sua instalação, foi angariar obras para o futuro Museu. Procedeu-se a aquisições e realizaram-se transferências de espólio de várias entidades, depósitos e também doações de artistas, colecionadores e galeristas. As aquisições não foram numerosas, compraram-se 76 peças enquanto o CAC esteve alojado no MNSR, sob proposta de Fernando Pernes e de Etheline Rosas, uma figura ligada ao projeto, com experiência em museologia e arte moderna adquirida no Brasil (Oliveira 2013, 127). Por sua

vez, o MNSR, tal como a SEC, transferiram obras da sua coleção para o futuro Museu. O Banco Pinto de Magalhães, mais tarde designado por União de Bancos Portugueses, depositou a sua coleção de arte moderna no futuro Museu, tendo sido apresentada no CAC em 1976.

Estas contribuições para a formação do acervo, que perfazem 275 obras, são referidas no *Programa e elenco das obras do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis* (1980), redigido pela Comissão organizadora do futuro Museu (Programa e elenco das obras 1980). As aquisições são predominantemente de obras de artistas com forte produção nos anos 1960-1970 (António Areal, Fernando Calhau, Carlos Calvet, Eurico Gonçalves, Álvaro Lapa, Jorge Martins, António Palolo, Paula Rego, Ângelo de Sousa) mas, destaca-se a coleção da União de Bancos Portugueses, com 54 peças, porque introduz uma nuance internacional no acervo através da inclusão de autores como Karel Appel, Emiliano di Cavalcanti, Serge Poliakoff, Cândido Portinari ou Arpad Szenes.

Neste programa, Pernes manifestou o desejo de implementar um projeto cultural de grande ambição: “o Museu Nacional de Arte Moderna reagrupará formas de expressão complementares mas até hoje separadas: artes plásticas, o cinema, a fotografia, realizações «vídeo», criações do desenho industrial e arquitectura, música e manifestações «balléticas» ou de expressão corporal” (Programa e elenco das obras 1980).

Estas características apontam para uma filiação do programa ao modelo do *Centre Georges Pompidou*, não se registando o mesmo perante o conceito universal desta coleção. Predominava a ideia de uma coleção representativa da evolução da arte portuguesa do século XX, opção talvez decorrente da inexistência de obras internacionais disponíveis nos acervos públicos e da escassez orçamental que permitisse adquiri-las no mercado internacional. Mas, em 1987, a SEC solicitou um parecer a Knud W. Jensen, fundador e diretor do *Louisiana Museum of Modern Art* (Dinamarca), sobre o programa do futuro museu de arte moderna, um pedido que pode sugerir dúvidas sobre o âmbito da coleção a implementar.

Na perspectiva daquele especialista, um museu de arte moderna não conhece fronteiras nacionais, pelo que a coleção deveria ser de âmbito internacional. Para contornar a contingência dos valores elevados que as obras atingiam no mercado da arte, sugeria que a coleção se iniciasse em 1950, contemplando na programação temporária os pioneiros da arte moderna. Propôs recorrer a empréstimos de longo prazo com colecionadores ou artistas

e apostar na arte portuguesa em igual número que a internacional. Também sugeriu aproveitar-se o parque envolvente, criando um “jardim de esculturas”, à semelhança do existente no museu que dirigia (Programme for a Museum 1988).

A aquisição da Quinta de Serralves (1986) e a formalização da Fundação com o mesmo nome, veio dar o impulso definitivo ao projeto. Pernes, o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves que teve por incumbência dinamizar a Casa à semelhança do que fizera no CAC, manifestou, na programação expositiva inicial, uma evidente estratégia de aproximação aos colecionadores particulares (Obras de uma coleção particular 1987; Obras da coleção particular de Jaime Isidoro 1988). Na organização do acervo, Pernes teve o apoio de uma Comissão de Compras nomeada para esse efeito, embora a sua ação não seja expressiva porque as incorporações se cingem a 1992 (Duarte 2012, 163-164).

A exposição inaugural da *Casa de Serralves*, intitulada *Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna* (1987), revela as doações e os depósitos destinados ao Museu (Manuel Baptista, Eduardo Nery, Zulmiro de Carvalho, Gerardo Burmester, Joaquim Rodrigo), da parte de colecionadores particulares e institucionais (Obras doadas 1987). A política aquisitiva permanecia deficitária devido ao limitado orçamento atribuído.

Nesta primeira fase de implementação do *Museu Nacional de Arte Moderna*, projeto que derivou no *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, a formação da coleção é indicadora de alguma hesitação no seu conceito, centrado numa perspectiva local e nacional, e o seu crescimento manifesta dependência de depósitos e das doações de particulares. Por outro lado, a indefinição política em criar as condições para a sua implementação e as contingências orçamentais que afetaram o setor, prolongaram o projeto para além do desejável, criando incerteza e angústia nos seus defensores, apenas ultrapassada com a constituição da Fundação de Serralves, em 1989.

## 2.2 A INTERNACIONALIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE SERRALVES: CIRCA 68

O conceito da coleção iria, porém, ampliar-se. A alteração significativa que ocorreu, e que corresponde a uma segunda fase na sua história, está associada à mudança da direção artística. Em 1996, Vicente Todolí, antigo diretor do *Instituto Valenciano de Arte Moderna* (IVAM, Espanha), foi convidado para dirigir a *Casa de Serralves* e o projeto do Museu, ainda em fase de implementação, uma função coadjuvada por João Fernandes, curador que organizara as edições das *Jornadas de Arte Contemporânea do Porto* (1992-1996).

A nova equipa tomou a cargo a programação expositiva da *Casa de Serralves*, tendo Pernes transitado para o lugar de assessor cultural da Fundação. A opção, expectável num profissional com experiência internacional, foi a de apresentar autores internacionais, como Franz West, James Lee Byars, Gary Hill, Thomas Schütte, Lygia Clark, Pipilotti Rist, Mário Merz, a par de artistas portugueses, como Francisco Tropa e Gerardo Burmester, muitos dos quais ingressaram na coleção.

Para além da programação expositiva, outra linha de trabalho foi a definição de uma nova narrativa da coleção e o seu reforço. Para Todolí, a coleção reunida ao longo de vinte anos, através das aquisições de Fernando Pernes, dos depósitos, doações de artistas, era um “aglomerado” a partir do qual seria necessário construir um “discurso” (Sardo 1999, 15).

O discurso assentou no conceito *Circa 68*, o título da exposição-manifesto inaugural do Museu. Na sua justificação, Todolí defendeu que: “1968 seria a altura mais interessante. Queria localizar a coleção num contexto internacional. Por um lado, era necessário arrancar com uma ligação forte ao local e à comunidade onde o museu está implantado, por outro, era necessário arrancar com um momento importante da arte internacional. Acredito que esse período, entre 1965 e 1975, é fundamental. A partir daqui, trata-se de apresentar e analisar indivíduos e obras concretas muito mais do que movimentos. [...] Em Portugal, muitos dos problemas desta época só surgiram após a revolução, em 1975 [sic] que é um ponto de ruptura” (Sardo 1999, 15).

A ideia foi a de identificar um período relevante na história recente, os anos 1960-1970, e explorar a mudança de paradigma que ocorreu nessa década. Período de grande questionamento e de “redefinição da condição da obra de arte” (Todolí e Fernandes 1999, 17), foi uma época de efervescência social e de dinamismo cultural. Os artistas introduziram nas suas produções novos media (o uso do filme, da fotografia) e novos materiais (pobres e reaproveitados), exploraram o primado da ideia (uso do texto como suporte de projetos concetuais) e a desmaterialização da obra, alargando os seus limites. Mas apesar da rutura que manifestações mais radicais pressupuseram, como a arte efémera, a concetual, a *Land Art*, contrariando as suas idiossincrasias porque na sua essência não se destinavam ao espaço do Museu, acabaram a enriquecer a coleção.

Este contexto enformou um acervo de arte internacional, sem limites geográficos, mas com um enfoque na arte ocidental, no âmbito do qual a arte portuguesa participava. Estamos perante uma filosofia colecionística de carácter

especializado, de enfoque, distante da ambição enciclopedista desenvolvida por instituições como o MoMA ou o *Centre Pompidou*.

Tal como afirmam Todolí e Fernandes (1999), de características mais “sincrónicas” que “diacrónicas”, os “conceitos de pureza ou de enciclopédia estão por enquanto ausentes desta coleção” (Todolí e Fernandes 1999, 17). Ora, optando-se por inscrever a coleção num período histórico, a sincronia é o traço que melhor responde a um conceito a constituir-se e, pela mesma razão, se desadequa a ideia de enciclopédia. “A par de artistas já muito conceituados”, entre os quais se optou por “obras menos conhecidas”, mas consideradas “mais íntimas dos seus processos criativos”, a coleção também apresenta “obras de artistas menos reconhecidos” (Todolí e Fernandes 1999, 17). Esta escolha de artistas menos conhecidos e, entre os já conceituados, por obras que não são de “marca” – estratégia que Todolí já tinha explorado na direção do IVAM (Fernandes 2009, 14) –, para além de razões concetuais, terá certamente motivações orçamentais devido aos valores inflacionados que as obras atingem no mercado da arte internacional.

Esta exposição sintetizou a ideia de coleção e constituiu-se como a matriz da política aquisitiva que lhe sucedeu. Foram exibidas obras da nova coleção, outras que enquadraram o conceito e, entre estas, adquiriram-se cerca de dois terços nos anos subsequentes (Todolí e Fernandes 1999, 19). Robert Rauschenberg, Cildo Meireles, Reiner Ruthenbeck, Gilberto Zorio, Barry Le Va, Joel Shapiro, Michelangelo Pistoletto são alguns dos artistas que figuram na exposição e ingressaram no acervo.

Após a consolidação do núcleo histórico, materializada naquela aquisição, o objetivo foi o de representar as décadas seguintes, a partir dos anos 1980. Esta estratégia foi delineada por João Fernandes que ocupou a direção artística a partir de 2003, na mesma altura em que foi nomeado um Conselho Consultivo para aferir as suas propostas aquisitivas. A política aquisitiva passou a incidir na ideia de “constelações”, uma metáfora referente a uma “época sem paradigma”, onde se destaca a individualidade da produção artística num contexto de acelerada globalização (Fernandes 2009, 16). Este conceito reflete-se na programação temporária, que incide mais sobre a arte internacional que a portuguesa. Mas enquanto a incorporação da arte internacional depende da programação, a arte portuguesa não tem essa contingência (Lima 2002, 5). Neste período, Joel Shapiro, Luc Tuymans, Thomas Hirschhorn, Ignasi Aballí, Tacita Dean foram alguns autores internacionais cujas obras ingressaram na coleção, a par de artistas portugueses, como Francisco Queirós, Vasco Araújo, Rui Aguiar.

Com a coleção em crescimento, hoje perfazendo 1650 obras da Fundação e 2572 em depósitos, esta tem servido marcos comemorativos na instituição. Em 2009, Fernandes assinalou a primeira década de atividade do Museu e duas da Fundação, exibindo a “coleção em construção” na totalidade do seu espaço. Foi o primeiro balanço do projeto e da filosofia da coleção que começava a ganhar identidade. O mesmo procedimento aconteceu em 2014, quando Suzanne Cotter, a diretora artística desde 2013, reuniu um conjunto de obras da coleção e das aquisições recentes, construindo Histórias: obras da coleção de Serralves (Fig. 4, 5). Comemora-se 15 anos da abertura do Museu e 25 da Fundação de Serralves. Foram oportunidades para fruir no espaço do Museu a memória artística do presente através do acervo reunido, considerando que este se configura como um centro de arte pela permanência da política expositiva desde a sua abertura.

## CONCLUSÃO

No historial da coleção de Serralves identificam-se dois momentos predominantes. O primeiro remonta aos antecedentes da instituição da Fundação de Serralves (1989), período durante o qual se destaca a ação de Fernando Pernes na luta e na dinamização de um museu de arte moderna. Na perspectiva da coleção que sustentaria tal projeto, Pernes defendeu a criação de um acervo representativo da evolução de arte portuguesa do século XX. Neste período, o seu crescimento ficou a dever-se mais aos depósitos e doações do que à estratégia aquisitiva, em virtude do limitado orçamento. Diversas vicissitudes conduziram à abertura do novo Museu, construído de raiz no Parque de Serralves, apenas em 1999. Nesta altura, Vicente Todolí ocupava a direção artística, sendo da sua autoria a programação e a definição do novo conceito da coleção. *Circa 68*, a exposição-manifesto inaugural, sintetizou aquele conceito que radica na mudança de paradigma ocorrida na década de 1960, e funcionou como matriz da política aquisitiva. O âmbito da coleção internacionalizou-se, beneficiando da experiência de Todolí. João Fernandes, o seu sucessor na direção artística, continuou esta política aquisitiva, reforçando autores com obra a partir dos anos 1980.

A singularidade desta jovem coleção assenta na dimensão internacional e no período cronológico escolhido que constitui o seu núcleo histórico, permitindo construir diálogos entre a arte portuguesa e a internacional. Recordando o contexto colecionístico internacional, quando instituições como a *Tate Modern* começam a alargar o seu espectro na viragem do século, em Serralves ainda se opta pelo cânone ocidental e pelo enfoque.



Figura 1. Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2008 © Adelaide Duarte



Figura 2. Serralves 2009: a coleção, 2009 © Adelaide Duarte



Figura 3. *Serralves 2009: a coleção*, 2009 © Adelaide Duarte



Figura 4. *Histórias: obras da coleção de Serralves*, 2014 © Adelaide Duarte



Figura 5. *Histórias*: obras da coleção de Serralves, 2014 © Adelaide Duarte

## BIBLIOGRAFIA

Arquivo Sintra Museu de Arte Moderna, “Um novo museu”. In Sintra Museu de Arte Moderna Coleção Berardo, *Press-Real*, s. d.

Baudrillard, Jean. 1977. *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*. Paris: Éditions Galilée.

Carlos, Isabel. 2000. “Initiare”. In *Initiare. Coleção de arte contemporânea IAC/CCB. Aquisições 1997-1999*, Lisboa, MC/IAC/CCB (5-11).

“Coleções particulares”. 1973. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (Org.), *Dicionário da pintura portuguesa*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor (88-90).

Decreto-Lei n.º 240-A/89 de 27 de julho, *Diário da República*, I.ª série, n.º 171, 2950-2-5 (<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/dl240-a.89.pdf>, 5.09. 2014). Versão atual: Decreto-Lei n.º 129/2003 de 27 de junho, *Diário da República*, I série A, n.º 146, 3678-3684.

*Diário da República*, 2.ª série, n.º 25, 5 de fevereiro de 2014, 3630-(2).

Duarte, Adelaide. 2012. Da coleção ao museu. *O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*, Tese doutoramento em História, especialidade em Museologia e Património Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Policopiado).

Fernandes, João. 2009. “Uma colecção em construção”. In *Serralves 2009. A colecção, imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque*. Porto: Fundação de Serralves (13-18).

Hargreaves, Manuela. 2013. *Coleccionismo e mercado de arte em Portugal. O território e o mapa*. Porto: Edições Afrontamento.

Lima, Cristina. 2002. “A arte não tem passaporte”. In *Expresso*, n.º 1556 (5).

Loock, Ulrich. 2009. “Armazém de história”. In *Serralves 2009. A colecção, imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque*. Porto: Fundação de Serralves (19-25).

*Museu do Chiado. Art portugues 1850-1950*. 1994. Lisboa: Instituto Português dos Museus/Museu do Chiado.

Nazaré, Leonor. 2004. (Coord.), *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Roteiro da colecção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Obras da colecção particular de Jaime Isidoro*. 1988. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

*Obras de uma colecção particular*. 1987. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

*Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna*. 1987. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Oliveira, Leonor de Oliveira. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os antecedentes 1974-1989*. Lisboa: INCM.

Pedro Lorente, J. (2008), *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea.

Pomar, Alexandre, *Jorge de Brito, a colecção e a Gulbenkian*. 2007. [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/06/jorge\\_de\\_brito\\_.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/jorge_de_brito_.html), (2014.08.16).

Porcheron, Marie-Domitille. 1990. “Les collections d’art contemporain”. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France SA Éditeur à Paris (455-464).

*Programa e elenco das obras do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis*. 1980. (Ciclo de exposições no Museu Nacional de Soares dos Reis, Junho a Outubro de 1980). Porto: Centro de Arte Contemporânea.

*Programme for a Museum of Modern Art at Casa de Serralves in Oporto*, by Knud W. Jensen and Vilhelm Wohlert, Humlebaek, 4 de May, 1988; *A Report on Casa de Serralves. The National Museum of Modern Art*, Oporto, by Knud W. Jensen.

Sardo, Delfim, “Um pé na terra e outro no universo. Entrevista com Vicente Todolí”. 1999. *Arte Ibérica*, n.º 24, ano 3.º, Lisboa (12-16).

Serrão, Vítor. 2001. “As colecções artísticas Sousa e Holstein/Palmela. Notas sobre um recheio colecionístico de excepção”. In *Uma família de colecionadores. Poder e cultura. Antiga colecção Palmela*. Lisboa: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Serrão, Vítor. 2014. “Mecenas e colecções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco”. In Maria João Neto, Marize Malta (eds.), *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX, perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio (23-47).

Silva, Raquel Henriques da. 2003. “Colecionismo de arte no Portugal de Oitocentos”. In *Henri Burnay. De banqueiro a colecionador*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Lisboa: IPM/CMAG (11-21).

*Tate Acquisition and Disposal Policy*, Approved by the Board of Trustees on 16 November 2011 (Date of the next review, November 2014), <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/111111> (14.08.2014).

Todoí, Vicente; Fernandes, João. 1999. “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção”. In *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves (15-21).