

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

**COLECCIONISMO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA
EM PORTUGAL – 17+1 PERSPECTIVAS, UMA REFLEXÃO EM
CONSTRUÇÃO**

Manuela Hargreaves

Vol. I

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em História da Arte Portuguesa

Orientador:

Prof. Dra. Maria Leonor Barbosa Soares

Co – Orientador

Dr. Celso Francisco dos Santos

PORTO, 2012

Aos meus filhos Afonso e Diogo

Agradecimentos

A todos os entrevistados a disponibilidade, a simpatia e o empenho com que receberam este projecto.

Aos meus orientadores pelo interesse e entusiasmo demonstrado.

Sumário

Agradecimentos.....	2
Resumo.....	5
INTRODUÇÃO.....	7
Metodologia.....	11
1. Coleccionar e Mercado	
1.1.Do mundo artístico e do mercado de arte. Os agentes. O alargamento do mundo artístico.....	14
1.2 - A validação da obra de arte.....	17
1.3 Questões de mercado: <i>pricing</i>	19
1.4. O que leva as pessoas a coleccionar.....	21
1.5. Da estrutura da colecção.....	22
1.6. Da construção de uma colecção.....	24
2. Abordagem à História do Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – Institucional e Privada	26
2.1. Das colecções institucionais em Portugal.....	26
2.2. Da história de algumas colecções privadas em Portugal - décadas de 60 e 70	
2.2.1. O papel pioneiro da Quadrum	28
2.2.2 Manuel de Brito e a Galeria 111.....	30
2.2.3. Jaime Isidoro e a Galeria Alvarez.....	33
2.2.4. A colecção Jorge de Brito.....	35
3. Colecções Portuguesas: Perspectivas e Práticas.....	37
3.1. A empresa de <i>art advisor</i>	37
3.2. As leiloeiras.....	39
3.3. As galerias.....	44
3.4. Críticos e curadores.....	57
3.5. Coleccionadores.....	67
3.5.1. Joe Berardo.....	68
3.5.2. João Rendeiro.....	71
3.5.3. “Coleccionador A”.....	75
3.5.4. Ivo Martins.....	79
3.5.5. Manuel de Brito e Jaime Isidoro.....	83

3.5.6. João de Almeida.....	86
3.6. Os artistas.....	90
3.6.1. Júlio Pomar.....	90
3.6.2. Júlio Resende.....	92
CONCLUSÃO.....	94
Bibliografia.....	97
Bibliografia Geral.....	97
Publicações Periódicas.....	98
Bibliografia Electrónica.....	99

Resumo

Este trabalho subordinado ao tema *Coleccionismo de arte moderna e contemporânea em Portugal* é baseado em 17 entrevistas a 6 grupos de agentes do mundo artístico (coleccionadores, galeristas, críticos e curadores, leiloeiros e artistas) transcritas no volume II, apêndice documental.

A análise das entrevistas foi realizada confrontando a minha própria visão de agente de mercado arte durante 15 anos e parte da bibliografia existente. Pretendeu-se lançar questões, confrontar realidades e experiências diversas, identificar percursos daqueles que são parte integrante e actuam no mercado da arte em Portugal. Essa análise integra o Capítulo III do Volume I.

A especialização dos agentes culturais é uma característica da contemporaneidade de há um século para cá, principalmente nos últimos 50 anos. O aumento da produção artística, e consequente desenvolvimento do mercado, multiplicou o nº de galerias, *marchands* de arte, leilões, feiras e bienais assim como o surgimento de empresas ligadas à consultoria artística. Os críticos e os curadores completam o triângulo coleccionador – galeria - crítico, que afere da validade da obra artística - embora este esquema possa ter algumas variações. A influência progressiva dos “super coleccionadores” e das “galerias empresa”, trouxe novas variáveis ligadas ao domínio de um capitalismo económico e financeiro, que se tem vindo a afirmar cada vez mais com o poder exercido sobre os museus e a influência dos grandes coleccionadores na validação das obras e dos artistas. O enquadramento destes temas é feito nos Capítulos I e II.

Porque esta reflexão é um trabalho em construção - tal como o título indica – revela dados, circunstâncias e propõe interrogações sobre colecções, coleccionismo, e o mercado de arte contemporânea em Portugal, sobre os quais tenciono continuar a reflectir no sentido de conferir informações e encontrar linhas e quadros de entendimento.

Abstract

This work entitled *Contemporary and Modern Art Collection in Portugal* is based on 17 interviews to 6 groups of agents of the art world (art collectors, gallery

owners, critics and curators, auctioneers and artists) transcribed in volume II, documental appendix.

The interviews' analysis has been attained after confronting my own vision as an experienced art market agent for 15 years and part of the existing bibliography. The objective was to question, compare realities and distinct experiences, identify the courses of those who are an integrant part and have an intervention role in the Portuguese art market. That analysis is in Chapter III, Volume I.

The specialization of the cultural agents has been a contemporary characteristic for a century and mainly in the last 50 years. The increase in the art production and subsequent market development has multiplied the number of galleries, art dealers, auctions, fairs and biennales as well as the rise of companies related to art consultancy. Critics and curators complete the triangle art collector, gallery and critic, which assess the validity of the work of art – although this scheme might undergo some variations. The progressive influence of the “super art collectors” and the “company galleries” has brought new variables connected to the power of an economic and financial capitalism which has been increasingly corroborating with dominance over museums and the influence of the great art collectors when validating the works and the artists. The framework of these themes is in Chapters I and II.

For this reflection is a work still in construction – as specified in its title – it reveals data, circumstances and proposes questions over collections, art collection and the Portuguese contemporary art market over which I intend to continue on observing in such a way to compare information and find comprehensible lines and frames.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema as colecções e o coleccionismo de arte moderna e contemporânea em Portugal entre 1950 e 2010.

O primeiro capítulo - coleccionar e mercado - é uma divagação sobre o estado da arte na época contemporânea. Tentei abordar as questões mais presentes ligadas ao mundo artístico e ao mercado de arte contemporâneo: a especialização dos seus agentes, a validação da obra de arte, o *pricing*, a autoria (marca), os “super coleccionadores”, o coleccionismo empresarial, a virtualização do mundo artístico, entre outras.

Os capítulos dois e três são uma abordagem das perspectivas e práticas do coleccionismo de arte moderna e contemporânea nos últimos 50 anos em Portugal e a forma como este é encarado por diversos agentes ligados ao mundo artístico. Assim, optei por fazer uma parte deste estudo baseado em entrevistas, adaptando o formato da entrevista ao seu interlocutor.

São analisados seis grupos: o galerista, o crítico/curador, a leiloeira, o coleccionador, a empresa de *art advisor* e o artista. Estes grupos representativos são os agentes fundamentais do acto de coleccionar, da organização e tratamento das colecções e do mercado de arte. As questões incidem em aspectos que considero importantes para uma melhor compreensão do nosso mundo artístico. Nas entrevistas trataram-se fundamentalmente os assuntos seguintes: o papel que as galerias, as feiras de arte, bienais e os críticos de arte/curadores desempenham como agentes intermediários entre artistas e coleccionadores; o problema do armazenamento e conservação das colecções; o papel fundamental que o coleccionismo desempenha em termos de divulgação de cultura; a forma como o coleccionismo afecta a sociedade; a responsabilidade social do coleccionador; as várias abordagens de uma colecção de arte moderna e contemporânea; a situação actual do mercado de arte e as suas oscilações nos últimos 50 anos; as motivações do coleccionador - sociais, psicológicas, económicas, etc.; a situação do coleccionismo de arte em Portugal visto sob as perspectivas dos entrevistados.

As entrevistas foram transcritas e a informação recolhida, analisada e sistematizada. As hipóteses levantadas a partir deste trabalho foram sendo confrontadas com a bibliografia existente. A transcrição das entrevistas consta dos anexos, sendo cada uma devidamente identificada. Ao longo do corpo do texto remeto para o texto integral, inserindo excertos fundamentais para a compreensão e validação da reflexão.

Estas entrevistas decorreram em duas fases. Na primeira fase, que decorreu entre Dezembro de 2004 e Maio de 2006, foram entrevistadas oito pessoas: quatro no Porto (Júlio Resende, Jaime Isidoro, Manuel de Brito e João Fernandes) e três em Lisboa (Júlio Pomar, João Rendeiro e Alexandre Melo). A entrevista a Joe Berardo foi realizada via correio electrónico.

Numa segunda fase, entre Janeiro e Julho de 2012 - realizada com um intervalo de seis anos - foram entrevistadas oito pessoas: dois leiloeiros (Luís Castelo Lopes, o responsável pelos leilões de arte do Palácio do Correio Velho e Pedro Cunha, o responsável da Sala Branca, em Lisboa¹), uma *art advisor*, Maura Marvão, do Porto; três coleccionadores (Ivo Martins, João Almeida e um coleccionador anónimo do Porto); os galeristas (Fernando Santos e Pedro Oliveira, do Porto) e Bernardo Pinto de Almeida, crítico e historiador de arte, do Porto.

No segundo momento de entrevistas – 2012 – refere-se constantemente a grave crise económica, política e social que à escala mundial hoje se vive. Este segundo período de entrevistas é marcado por uma forte crise económica à escala mundial, que condiciona toda a sociedade e que tem grande expressão no mundo artístico em geral e no mercado de arte em particular.

Este hiato temporal, que capta dois momentos com contextos económicos, sociais, políticos e de mercado distintos, deveu-se a questões de ordem pessoal e profissional, nomeadamente ao encerramento da galeria de que era proprietária e a uma reestruturação da minha vida profissional segundo novos moldes. A pertinência deste trabalho no entanto impôs-se como um objectivo a concluir.

As entrevistas realizadas com coleccionadores portugueses - Joe Berardo, João Rendeiro, Jaime Isidoro, Manuel de Brito, Ivo Martins, João Almeida e o coleccionador que se quis manter anónimo (que passo a referir como “coleccionador A”) - revelam perfis de coleccionador diversos. Foram condicionadas pela disponibilidade e visibilidade, dependentes de oportunidades que surgiram e de caminhos que se foram trilhando. O levantamento realizado não quer ser exaustivo. Contudo, contribui para um melhor entendimento do que tem sido organizar, tratar e divulgar colecções de arte em Portugal no período em estudo.

A Jaime Isidoro e a Manuel de Brito fiz perguntas relativas ao coleccionismo de arte em Portugal nos anos 50 e seguintes, época em que surge a primeira galeria de arte

¹ De referir que a Sala Branca não tem actividade leiloeira regular nos últimos quatro anos

no país, situada no Porto na rua da Alegria - Galeria Academia Dominguez Alvarez - dirigida por Jaime Isidoro, secundada pela Galeria 111 de Manuel de Brito em Lisboa, também ele coleccionador e fundador da primeira galeria de arte em Portugal com actividade ininterrupta desde os anos 50.

Nestas entrevistas orientei simultaneamente as questões para a importância fulcral das galerias na construção do mercado de arte em Portugal assim como na constituição de uma prática coleccionista.

Nas entrevistas a Fernando Santos e Pedro Oliveira, tive como um dos objectivos dar uma visão do mercado galerístico a partir dos anos 80, diferente da época anterior, fornecendo assim uma perspectiva mais actual.

A colecção Berardo é a maior colecção de arte internacional existente no país, embora em termos de arte portuguesa não seja a mais abrangente. Pretendi com a entrevista tentar perceber as linhas de força que orientaram esta colecção, ou pelo menos as questões orientavam-se nesse sentido, o que em termos de resposta ficou um pouco aquém daquilo que pretendia.

As perguntas aos entrevistados são em parte comuns, com vista a estabelecer alguns termos de comparação e formulando a mesma intenção de esclarecer a questão «como se faz(em) uma colecção(ões) de arte», analisando critérios, oportunidades. Não deixando de lado as motivações pessoais, motor fulcral de qualquer colecção.

Os outros coleccionadores foram abordados nas suas especificidades, tendo em conta que cada colecção - e cada coleccionador - é único e singular. Pareceu-me importante captar a perspectiva daqueles que são com frequência os responsáveis pela elaboração das colecções de arte contemporânea. Assim, apresento três entrevistas: com Alexandre Melo, um dos responsáveis pelas colecções do Banco Privado e da fundação Ellipse (entretanto extintas); com João Fernandes, então director do Museu de Serralves e responsável pela colecção do Museu, e com Bernardo Pinto de Almeida que para além de crítico e curador, é historiador de arte e esteve ligado à formação das colecções da Fundação de Serralves, do MEIAC e da colecção de surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda.

Nas entrevistas com artistas – Júlio Resende e Júlio Pomar – pretendi captar uma perspectiva de quem está no cerne da actividade criativa, mas não directamente envolvido no mercado. O artista, com frequência (re)colector de objectos, nalguns casos exercendo alguma actividade coleccionista fruto de relações de amizade com outros

artistas, é o protagonista do mundo artístico e o seu testemunho revelador da sua singularidade.

O universo de análise são 17 entrevistas e as características da análise nos seus aspectos positivos e negativos. O material utilizado - a entrevista - é uma fonte de informação rica e imediata mas subjectiva, porque assente em memória mesmo recente, altera, sublima e ficciona factos. Consciente da singularidade deste objecto de trabalho, consciente também que a minha visão se situa neste universo - porque fui agente de mercado de arte durante 15 anos - considero que, não obstante a falibilidade factual e o carácter de opinião de algumas afirmações, o resultado é contudo um contributo importante para: o conhecimento de alguns dos agentes mais importantes do coleccionismo de arte em Portugal; o discurso directo sobre particularismos do mercado de arte, do funcionamento das galerias, do cruzamento entre agentes.

Os testemunhos são diversos. A idade dos entrevistados, a função de cada um e mesmo a geografia de acção dá ao resultado um carácter de “mosaico” sobre particularidades da cultura artística em Portugal.

Porque esta reflexão é um trabalho em construção - tal como o título indica – revela dados, circunstâncias e propõe interrogações sobre colecções, coleccionismo, mercado de arte contemporâneo em Portugal, sobre os quais tenciono continuar a reflectir no sentido de conferir informações e encontrar linhas e quadros de entendimento.

Metodologia

A tipologia de entrevista adoptada resulta da combinação de modelos de entrevista semi-estruturada e entrevista livre.

Considerou-se que era pertinente a **informação accidental** – a ausência de constrangimentos, a liberdade de relacionamento de factos, a possibilidade do entrevistado seguir o seu próprio raciocínio, organizando (ou não) o seu discurso de acordo com a sua particular valoração dos dados. Considerou-se a importância dos diversos níveis de informação – que oscilam entre o factual e o afectivo – e que conferem a este apanhado de memórias, por vezes muito livres, uma grande riqueza documental.

O facto de se ter feito a selecção dos entrevistados, pensado a estrutura das entrevistas e feito a análise das mesmas, resulta numa coerência do conjunto do processo e do *corpus* documental o que se contrapõe a outro tipo de trabalhos, em que a responsabilidade deste processo é partilhada por mais do que um autor².

A organização e a sequência do questionário foram pensadas em função do perfil de cada entrevistado (grau de conhecimento e intimidade, idade, idiossincrasias, etc.). Há a consciência que da parte da entrevistadora há um olhar particular, necessariamente subjectivo (que configura o “agente + 1” indicado no título) mas considerado integrável e enriquecedor, porque permitiu esboçar a estrutura de cada entrevista a partir de um conhecimento baseado na experiência profissional. Não obstante as particularidades de cada entrevistado, há um núcleo de questões comuns a que se procura, sempre, dar resposta.

O ponto de partida desta reflexão é uma PLATAFORMA DE ENTENDIMENTO construída através de experiência empírica, não sistematizada num primeiro momento mas interiorizada nos diversos registos de compreensão da teia de motivações – integração na realidade vivida, enquanto investigadora desse conhecimento. Estou consciente deste olhar, (experiência como galerista, realização de feiras de arte, realização de exposições, contacto com os agentes) e do seu reflexo na

²McANDREW, Clare - *Cuadernos Arte y Mecenazgo El Mercado Espanhol del Arte en 2012*. Barcelona: Fundacion Arte y Mecenazgo, 2012.

LINDERMANN, Adam – *Collecting Contemporary*. Colónia: Taschen, 2006

compreensão e na leitura dos factos e dos discursos, seleccionando inevitavelmente focos de interesse, pressentindo e completando informação³. O envolvimento pessoal no objecto de estudo, se em alguns casos poderia ser considerado um obstáculo a um melhor resultado compreensivo, dada a natureza particular deste estudo, verificou-se ser um contributo estruturante e também um “instrumento” de comunicação. A proximidade profissional com os agentes transformou as entrevistas em “conversas” muito abertas que, se por um lado, se afastam do objecto estrito do trabalho e colocam dificuldades na análise, por outro lado, fornecem informação adicional, por vezes inesperada, sobre os entrevistados e sobre a sua participação no panorama artístico em Portugal nos últimos 60 anos.

Torna-se importante referir que as respostas dadas pelos entrevistados foram direccionadas para outro agente que partilha do mesmo mundo artístico, conferindo ao discurso plena liberdade de expressão.

Esta experiência começou por ser objecto de estudo e análise mais distanciada na Pós-graduação realizada na FLUP em 2005, tornando-se um exercício de reflexão desde aí; este espaço temporal é integrado como momento de maturação (experiência + reflexão) que possibilita uma visão mais globalizante no momento actual.

A análise das entrevistas a coleccionadores, por tipo de coleccionador, responde à singularidade de cada coleccionador em relação aos outros agentes; todas as outras foram tratadas por tipo de agente e analisadas segundo as diferentes tipologias.

Não se exploram totalmente os conteúdos dos excertos transcritos porque a análise se direccionou para questões chave do ponto de vista da entrevistadora. Preexiste à elaboração do trabalho a consciência da possibilidade de outras leituras das entrevistas e dos excertos poderem ser eles próprios “interrogados” de outros modos, abrindo possibilidades de desdobramento em futuras análises – quer da autora quer de outros investigadores. Este corpus documental constitui deste modo uma fonte para futuros trabalhos de investigação.

Apesar do desenho “subjectivo” e individualizado das questões tendo em conta o perfil e história do entrevistado, (que pode subverter pressupostos científicos), o

³Diretora da galeria de arte contemporânea Minimal (Porto) entre 1995 e 2008, casada com o artista plástico Jorge Curval, do seu percurso como galerista salienta-se a aposta em artistas emergentes, a par da representação de artistas consagrados. Destaca-se a participação no Porto Capital Cultural da Europa em 2001, em feiras nacionais (ARTE LISBOA) e internacionais (ARCO), o desenvolvimento de parcerias com galerias nacionais e estrangeiras, promovendo o intercâmbio entre artistas (Espanha, Itália, Estados Unidos), a representação na APGA (Associação Portuguesa de Galerias de Arte), a formação e integração do núcleo original de galerias de Miguel Bombarda (1998), etc.

resultado constitui um todo coerente e enriquecedor, uma narrativa contemporânea de carácter historicista.

1. Coleccionar e Mercado

1.1. Do mundo artístico e do mercado de arte. Os agentes. O alargamento do mundo artístico

Sara Thornton cita, no seu livro *Seven days in the art world*⁴ o depoimento satírico de um *staffer* da Christie's em Londres: «We don't deal with artists just the work, and it's a good thing too. I've spent a lot of time with artists, and they're a bloody pain in the arse.»⁵ Na maior parte dos casos as leiloeiras não lidam com os artistas mas só com o trabalho artístico e para o mercado, o artista em vida pode constituir um factor de imprevisibilidade e inconveniência. É um facto que a morte de um artista pode ser oportuna na forma como efectua um corte na produção, cria uma obra finita e abre caminho para um mercado bem definido.

Em contrapartida as galerias lidam directamente com o artista (excepto aquelas que operam em segundo mercado⁶) e com a obra. Porque o seu trabalho, para além da venda, passa pela realização de exposições, promoção, divulgação nas feiras, bienais, etc., e esse empenhamento obriga a um contacto mais estreito e a uma interacção com os artistas.

Existe de facto uma distinção entre o mundo da arte e o mercado de arte, sendo que o primeiro é muito mais alargado que o segundo. No mercado de arte estão compreendidos os galeristas e os *dealers*, os coleccionadores e as leiloeiras, enquanto no mundo da arte estão também incluídos os críticos, os curadores e os artistas, que não estão directamente envolvidos no mercado e que debatem mais o valor cultural da obra de arte do que o seu valor monetário⁷.

A função dos museus pode ser a de tornar a arte sem preço, tirar o trabalho do mercado e pô-lo num lugar em que se torna parte da riqueza comum. No entanto, pode também ter o efeito contrário. Ou seja, quando uma obra de arte vai para um museu, o seu valor de mercado pode aumentar.

Para os que estão dentro do mundo artístico, o conceito de arte é uma espécie de canal existencial através do qual eles trazem sentido para as suas vidas. Tal como o

⁴ THORNTON, Sarah- *Seven Days in the Art world*. Londres: GrantaBooks, 2009, p. 7.

⁵ «Nós não lidamos com artistas, apenas com o trabalho e isso é uma coisa boa. Eu passei muito tempo com artistas, e eles são uma boa dor de cabeça.»

⁶ Galerias que não trabalham directamente com o artista, apenas comercializam a obra

⁷ THORNTON, Sarah - *op cit*, p. xii.

culto religioso tem uma função social, também os eventos artísticos geram um sentido de comunidade com interesse partilhados. Exposições, feiras de arte, conferências, debates e eventos sociais associados, criam um *link* comum, onde se partilham interesses, se conhecem pessoas e se interage.

A arte atravessa fronteiras num mundo globalizado. Pode ser uma língua franca e um interesse partilhado em qualquer lugar do mundo. Esta situação é ainda mais evidente com os avanços da tecnologia virtual. Este ano – 2012 - por exemplo, a feira de Basel tem uma ferramenta nova, a Outer Spaces⁸, uma aplicação que permite apresentar arte contemporânea num espaço virtual. Utilizando as últimas tecnologias em Augmented Reality (AR), Outer Spaces é um novo computador de exposição de arte interactiva, ligado em diversos locais do mundo. Esta nova tecnologia, disponível gratuitamente em iTunes, representa um tempo real e põe-nos a ver em directo - para além da Scope Basel - a Documenta de Kassel, o Palais de Tokio em Paris, o Museum Square em Berlim, a Tate Modern de Londres, The New Museum em Nova Iorque, o LACMA em Los Angeles, a Scope Miami, The Istanbul Modern e o Guggenheim de Bilbao.

Outra das razões que motivam o crescimento do mundo da arte é por esta ser tão cara. Está nas *headlines* dos jornais, tornou-se um bem de luxo e um símbolo de status social. Quase todos os leilões de arte Impressionista, Moderna ou Contemporânea têm as salas cheias até ao limite da sua capacidade; em Londres ou Nova York estes leilões são locais para se ser visto, um indicador de prestígio social- quer se tenha ou não intenção de comprar. As operações de 10 ou 20 milhões não se vêm todos os dias, mas chamam a atenção mediática. Objectos de arte únicos são comparados a bens imobiliários; estão associados a investimentos sólidos que não se evaporam. As leiloeiras funcionam como vendedores e revendedores, criando esta ideia nova de que a arte contemporânea é um bom investimento.

Nesta conjuntura, a arte surge como uma alternativa estabilizadora perante um mercado financeiro imprevisível. Segundo as estatísticas, 70 a 80% das personalidades da lista Forbes⁹ mostram grande interesse na aquisição de obras artísticas, sobretudo de arte moderna.

⁸SCOPE BASEL 2012, VIP Newsletter N°8, June 14, 2012.

⁹ Famosa revista de finanças dos Estados Unidos.

Esta globalização do mundo artístico - e mais especificamente do mercado - é traduzida pela revista americana Artnews,¹⁰ que destaca da lista de coleccionadores em 2010, o russo Roman Abramovich, magnata do petróleo e conhecido pela aquisição do clube de futebol inglês Chelsea. Também coleccionadores chineses de Hong Kong e Taiwan entram na lista da Artnews. Liu Luanxiong, de Hong Kong, comprou a obra *Mao* do artista e mestre da arte pop Andy Warhol por um preço recorde, explicando que como chinês, a compra do retrato de Mao Tse-tung tem um significado especial. O rápido aumento das fortunas dos coleccionadores chineses e o seu entusiasmo por obras de arte, assim como o aumento crescente da actividade artística na China, explica esta situação. De referir que os organizadores da feira ART Basel notaram nesta edição de 2012 «um aumento considerável da presença de coleccionadores vindos da Ásia, nomeadamente de Hong Kong e da China.»¹¹

Embora a maioria dos coleccionadores eleitos sejam dos EUA e Europa, nomes de novos países surgiram recentemente, como o gigante das telecomunicações mexicano, Carlos SlimHelú, o magnata de aço ucraniano, Victor Pinchukou o primo do rei do Qatar, al-Thani. Recentemente, o governo do Qatar comprou por 190 milhões de euros a obra de Cézanne, *Os jogadores de cartas*,¹² a qual irá estar exposta no futuro Museu Nacional de Qatar. Ou seja, a tendência da transferência do mercado coleccionador da Europa e dos EUA para a Rússia e o Médio Oriente já é notável.

O mundo da arte é fascinante por várias razões. Entre elas, porque esbate as fronteiras entre trabalho e diversão, o local e o internacional, o cultural e o económico. A este fenómeno acrescenta-se o facto de cada vez mais pessoas se intitulem de artistas e o facto da arte contemporânea se tornar num entretenimento de massas.

Esta proliferação de artistas deve-se também ao facto de cada vez mais mulheres se destacarem nesta área. Sendo uma raridade no século XIX e início do século XX e ainda mais para trás - excepções honrosas de Artemisia Gentileschi, aluna de Caravaggio, Georgia O'Keefe, Frida Kahlo ou Tamara de Lempicka¹³ e poucas mais - a História da Arte conta-se actualmente também no feminino, sendo o caso mais representativo o da fotógrafa Cindy Sherman, considerada a artista mais popular do século XX.

¹⁰ “Great world collectors, 20th edition” (www.artnews.com) (20-09-2012)

¹¹ DELUBAC, Lucie – “ART BASEL 2012 Fade mais lucrative” in *Beaux Arts Magazine*, Août 2012

¹² “Qatar pagou 190 milhões de euros por quadro de Cézanne”

in http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2287849&seccao=Artes%20Pl%E1sticas (20-09-2012)

¹³ É a artista mais cotada do século XX, com preço recorde de uma obra sua 4, 6 milhões de dólares.

A fronteira com que a arte lida actualmente é cada vez mais alargada. Toca em áreas tão diversas como a medicina, a química, a biologia, a literatura, a psicologia, a política, a economia, o cinema, etc., diversificando assim o leque de interesses e abrangendo um público cada vez maior. No fundo, a arte contemporânea tem ao seu dispor todas as ferramentas que fazem parte do mundo actual, interagindo e espelhando a realidade, criando ficções e utopias, numa liberdade que nunca até agora tinha usufruído.

Podemos avaliar as suas consequências? Até que ponto a arte se tornará efémera, já que cada vez mais utiliza materiais que exigem uma conservação muito mais cuidada? Marc Quinn e o seu auto-retrato *Self*, com sangue do próprio artista ou Damien Hirst e a instalação *A Thousand Years* - em exposição na Tate Modern de Londres de Abril a Setembro de 2012 - lidam com matéria orgânica que entra em decomposição. Qual o valor destas obras, se tivermos em conta a sua perenidade? No entanto, o trabalho de Quinn foi vendido a um coleccionador americano por 1,5 milhão de libras.¹⁴ Pode-se avaliar estes trabalhos apenas pelo facto de terem sido executados enquanto ideia/conceito, sendo o seu valor marcado pela genialidade e efemeridade? Estas são questões com que os museus se debatem, a par do seu armazenamento e conservação, mas que não parecem preocupar muitos dos artistas em causa.

Conforme já referido, dada a escassez de obras de arte moderna em circulação - depositada em museus ou colecções privadas - a arte contemporânea¹⁵ assume o papel de convidado de honra nos leilões que marcam as grandes vendas de obras de arte.

1.2 - A validação da obra de arte

O factor criativo e uma qualidade intrínseca, não são suficientes para criar a obra de arte. Este trabalho não é feito só pelos artistas e pelos assistentes, mas também por um grupo de curadores, galerias e museus. Ou seja, pelas «*right connections*».¹⁶ Eles decidem o que é, e o que não é arte.

¹⁴ THOMPSON, Don - *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of contemporary art*. Nova Iorque: PalgraveMacmillan, 2008, p 89.

¹⁵ Embora por vezes se designe por “early contemporary” o período entre 1945 e 70, assume-se como contemporâneo o período pós 1970.

¹⁶ SARMENTO, Julião - Ciclo de Conferências na Casa da Música, Porto - “*O que é a América hoje?*”, em 7 de Outubro 2011

Luís Serpa, em conferência promovida pelo Observatório de Actividades Culturais em 2002¹⁷, e tomando como referência o sistema triangular do mercado de arte -*coleccionadores*, *galerias* e *críticos*, os elementos responsáveis respectivamente pelas funções de adquirir, dar visibilidade e legitimar o trabalho dos artistas- aponta para as transformações na rigidez deste paradigma, cruzando-o com um segundo, igualmente tripartido, em que as mesmas funções são desempenhadas por coleccionadores públicos (os *marchands* que institucionalizam as suas colecções, sobrepondo a sua imagem à dos museus), *espaços alternativos* (as galerias de trabalho eminentemente divulgativo, com a vertente comercial em segundo plano) e *comissários de exposições* (o crítico ou jornalista cultural com um envolvimento pessoal na programação da galeria).

Segundo Galley¹⁸, professor suíço especialista em mercados internacionais, em todo mundo existem umas 200 galerias que “fabricam” artistas, e entre essas 200 galerias há 30 que decidem o mercado de arte globalizado. Para exemplificar, refere que mais de 30% dos artistas representados na Art Unlimited- feira de Art Basel¹⁹ - vêm das mesmas 8 galerias – Hauser & Wirth, White Cube, Gagosian, Paula Cooper, Lisson, entre outras - o que dá uma ideia do seu poder. Refere ainda que «um artista é considerado um peso pesado se a sua obra chega a superar os 100.000 euros e não tem ainda 35 anos.» No caso português, estes valores não são válidos, pois os valores mais altos atingidos em artistas de topo e já em final de carreira, rondam os 200/250.000 euros, conforme referido em entrevista por Luís Castelo Lopes do Palácio do Correio Velho.²⁰ A excepção parece ser Joana Vasconcelos que, ainda jovem, já atingiu os 600.000 euros na Christie’s, com a obra *Marilyn*²¹. Este recorde está também ligado ao facto da artista ter penetrado na colecção internacional do milionário François Pinault, cujo peso no mercado é significativo. Este coleccionador, dono da casa leiloeira Christie’s, está no top dos 25 coleccionadores mais activos do mundo, a par de Hélène e Bernard Arnault, Charles Saatchi da galeria Saatchi, Larry Gagosian, da galeria com o mesmo nome, Jay Jopling, da White Cube, Steve Cohen, Joseph Lewis, entre outros.

¹⁷ *O Estado das Artes/As Artes e o Estado- Ciclo de Conferências no Centro Cultural de Belém*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002

¹⁸ COUTO, Rodrigo Carrizo – Entrevista a Nicolas Galley, suplemento *Babelia*, *Jornal El Pais*, 11 de Fevereiro de 2012

¹⁹ De salientar a presença da galeria portuguesa Cristina Guerra na ART/43/BASEL/14-17/6/12

²⁰ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.11

²¹ “Portuguese Artist Joana Vasconcelos /Euromaxx”, 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=RNOS9qMyHsw> (20-09-2012)

Pode ser igualmente importante uma obra de arte estar numa colecção de prestígio. A reputação da colecção traz valor acrescido ao trabalho artístico. E para os artistas, a inclusão de uma obra numa boa colecção é sem dúvida uma mais-valia.

Claro que a par da proliferação de artistas, existe uma expansão paralela de colecções privadas. A nível mundial, nos últimos 50 anos o número de coleccionadores privados com poder financeiro multiplicou-se 20 vezes e muitas destas colecções acabarão em museus, mais do que no mercado.

1.3 Questões de mercado: *pricing*

Pode ser determinante para um artista estar presente numa boa colecção de arte. A proveniência de colecções famosas ou de um museu com prestígio pode elevar o valor da obra de arte. Claro que para além destes factores, entra em linha de conta a série/fase a que pertence a obra e se marcou ou não uma ruptura. Exemplificando: a série dos *drip paintings* de Pollock é distinta de todos os outros quadros do mesmo artista e consequentemente muito mais valiosa, porque marca uma ruptura na pintura figurativa e um modo totalmente original de expressão plástica na história da pintura até à data. Foi alegadamente vendido na Sotheby's de Nova Iorque em 2006 ao financeiro mexicano David Martinez, um *drip painting* de 1948, por 140 milhões de dólares²². Pollock, que morreu com 44 anos, não foi um artista com uma grande produção de obras e os seus melhores trabalhos raramente aparecem para venda, sendo que neste caso a raridade contribui também para que a cotação suba.

O tipo de suporte é igualmente factor de diferenciação, sendo as obras de óleo sobre tela ou acrílico mais valiosas do que as obras sobre papel, desenho, aguarela, pastel ou tinta-da-china, cuja duração é mais limitada. Se a raridade de uma obra eleva a sua cotação, uma quantidade excessiva de obras em circulação baixa-a. Também as dimensões são essenciais: face a uma paridade de técnica e de autor, quanto maior for o quadro, mais alto é o preço. Excepto em casos de dimensões muito grandes (acima dos 200x200 cm), pode haver uma redução de valor de mercado devido às dificuldades de transporte e armazenamento.²³

²²Cf. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jackson_Pollock (20-09-2012)

²³GIAMMATTEO, Claudia in "Checosafailprezzo", *Focus Extra*, n.55, 2012, p. 86

Actualmente, o mercado da arte contemporânea tem novas condicionantes: os materiais utilizados pelos artistas em algumas obras não são feitos para durar. Esta nova condicionante que existe já desde inícios do século XX - quando a arte se libertou da tradicional tela e passou a utilizar colagens como *objets-trouvés*, dando os primeiros passos para o que iria ser a maior revolução artística da humanidade - levanta vários problemas aos conservadores dos museus e ao próprio mercado e menos aos artistas. Aliás, este processo de desmaterialização da obra de arte, que pode ser ainda chocante para uma vasta audiência, tem já quase um século de existência. Desde que Marcel Duchamp elegeu um urinol como um *ready made* e lhe chamou *Fountain R.Mutt*, inúmeras obras de arte que se encontram em museus pouco ou nada têm em comum com o objecto de arte tradicional. A *Merda d'artista*, do italiano Piero Manzoni, datado de 1961, as instalações com feltro, gordura e outros materiais do alemão Joseph Beuys também dos anos 60, são apenas dois exemplos de uma imensidade de criações realizadas à margem do convencional, em que a arte contemporânea põe em discussão também o conceito de duração e resistência do material.

De facto, conforme irei referir mais à frente, são comercializadas obras cuja durabilidade é reduzida, o que não parece impedir alguns coleccionadores de as comprar.

A acrescentar a este contexto, existe todo um *merchandising* envolvido que passa pelos *media* e pela própria actuação dos artistas em eventos que chamem a atenção do público. Thompson, no seu livro *The \$12 million Stuffed Shark*²⁴, refere esse aspecto que nos parece ser relevante no mundo da arte contemporânea: a questão da marca, da autoria que funciona como uma marca de qualidade. Esta associação, que vale mais pela cotação monetária do que pelo valor intrínseco da obra, está em parte associada a fenómenos que têm a ver com a publicidade e o efeito dos *media*. Os artistas sabem disso e tentam realçar o seu trabalho criando situações inéditas que captem a atenção de um público massacrado com a multiplicidade de imagens. Não é por acaso que Hirst fez carreira com um tubarão, um animal que habitualmente nos inspira temor e simultaneamente atracção. Ou lembremos Marina Abramovic, com a sua frase «Quero que o meu nome seja uma marca da performance como a Coca-Cola.»

Em Portugal, Miguel Palma anunciava na revista de arte *L+Arte* em Janeiro de 2010,²⁵ uma *Private View*, um serviço do artista a coleccionadores contemporâneos,

²⁴THORNTON, Sarah - *op cit*, p.13.

²⁵*L+Arte*, nº 67, 2010, pg 45.

promovendo uma ligação mais directa entre artista e coleccionador. A visita incluía: serviço de transporte do coleccionador num Jaguar MK X de 1963 com *chauffeur*, em local a definir, para o atelier de Miguel Palma e regresso, abrangendo a área da Grande Lisboa; uma visita guiada pelo artista ao seu atelier; almoço confeccionado por um *chef*, com menu sob consulta; um desenho da série limitada *Private View* assinada pelo artista (dimensões 100x70 cm).O preço desta visita, com IVA incluído, era de 1.500 €, sendo limitada a doze *private views*. Todo este processo seria para documentação posterior, juntamente com os desenhos – agora pertencentes a colecções privadas - na Mead Galllery/Warwick ArtCenter– no Reino Unido - em Maio de 2010.O título desta publicidade, que ocupava uma página da revista, era: «private view, uma relação fácil com a arte».

E, da mesma forma que em termos internacionais se diz: «Eu comprei um Jeff Koons», em Portugal o termo é utilizado para os artistas que estão no topo. É habitual falar-se «Eu comprei um Sarmento», ou «um Pomar», «uma Paula Rego», etc.

1.4. O que leva as pessoas a coleccionar?

A dimensão pública também existe no próprio coleccionismo, com muitos coleccionadores a sentirem um imperativo moral para partilharem as suas obras de arte com o público, sobretudo quando a colecção está para além da escala doméstica. Este facto é referido por Stourton no seu livro *Great Collectors of our time since 1945*²⁶, salientando que antes de 1939 coleccionar era um prazer privado, às vezes intelectual e académico, que frequentemente tinha como objectivo dar um colorido à vida.

Esta pergunta foi por mim formulada em várias entrevistas, sendo que as respostas diferem conforme os tipos de coleccionadores. Existem aqueles que preferem o anonimato e que encaram o coleccionismo como um prazer privado, mas existem também os que associam ao prazer de coleccionar o prestígio social, de possuírem algo que é uma extensão da sua própria personalidade.

Para além do factor investimento e do prestígio social, existem motivos existencialistas intrínsecos que levam ao coleccionismo. Citando Bernardo Pinto de

²⁶STOURTON, James – *Great Collectors of our time: Art Collecting since 1945*, Londres: Scala Publisher Ltd, 2007.

Almeida,²⁷ todo aquele que coleciona sonha, no fundo de si mesmo, em partilhar com os outros o tesouro da sua colecção. Sendo um fim, a colecção é também o princípio de uma nova ordem. A colecção é, de alguma forma, um meio que os homens encontraram para fazer face à morte, ou para adiá-la. Ou ainda para perpetuar no tempo aquele que a elaborou. Para dar um sentido ao tempo, para evitar pensar na sua curta duração. A colecção revela e esconde ao mesmo tempo. Revela o homem que a faz, diz do seu gosto, da sua medida, da sua astúcia, da sua vontade e do seu desejo, da sua obsessão.

Há quem diga que a colecção é sempre a marca de uma solidão, porque aquele que coleciona e se revê num dado conjunto de objectos, fá-lo porque de alguma maneira encontrou no mundo a raiz da imperfeição, que através do gesto quis corrigir, restituindo a esse mesmo mundo uma outra ordem, que julgou faltar-lhe. Uma ordem mais perfeita, ou mais ousada, ou simplesmente diversa daquela que ele encontrou, uma falta que acusa, antes de tudo, o seu próprio desajustamento. O acto de coleccionar torna-se assim um propósito, um objectivo, uma razão de vida, um motivo maior que serve também para aperfeiçoar aquele que a iniciou. O carácter apaixonante do processo criativo que está ligado ao coleccionismo é relatado por vários coleccionadores que associam ao acto de investigação e pesquisa esse carácter poético e até romântico, contribuindo para o seu prazer e felicidade.

1.5. Da estrutura da colecção

Relativamente à estrutura, segundo Delfim Sardo, uma colecção define-se a partir de eixos de desenvolvimento, balizas de aquisição. Que podem ser temporais, estilísticas, de tendência – geracionais ou históricas - mas sempre a partir de uma opção fundamental: a de saber se a história da arte se documenta melhor através do acompanhamento do percurso dos artistas ou se, pelo contrario, os artistas são tomados por um trabalho que, exemplarmente os represente²⁸. Refere o mesmo autor que se trata de decidir se os artistas devem estar representados com uma obra paradigmática, uma obra-prima que resuma o seu percurso, ou se o caminho criativo de um artista é tomado como um desenvolvimento de escolhas e opções estéticas, tornando-se por isso

²⁷ Texto de apresentação do catálogo da Fundação AntónioPrates, obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz (Espanha), 2001.

²⁸ SARDO, Delfim – “Uma colecção é uma teia de emoções e memórias”, in Colecção Berardo, 1917-1999. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2000.

necessário adquirir obras de diferentes momentos, tarefa que requer um maior conhecimento de cenário artístico e do mercado. Em cada uma destas opções está contida uma decisão que pressupõe uma visão própria sobre a arte e os artistas. Se o percurso dos artistas é acompanhado em cada momento significativo com a aquisição de obras que em momentos diversos são demonstrativos do desenvolvimento do seu percurso, valoriza-se a individualidade criativa, o carácter idiossincrático de cada autor. Se os autores estão representados por uma única obra, fica valorizada a transformação da própria história da arte, tomando cada artista como um ponto da constelação que desenha um cenário nacional, epocal ou outro. Segundo Delfim Sardo, cada um destes modelos existe combinado na estratégia móvel e dinâmica de cada colecção, formatando o posicionamento cultural das instituições que coleccionam.²⁹

Uma colecção não é só o que dela consta, mas também o que dela é excluído, formando uma rede de referências e remissões internas que constrói um ponto de vista sobre a realidade artística, destacando artistas e percursos, fazendo reviver tendências e correntes. Por outro lado, uma colecção não é nunca um puro exercício voluntarista de quem a decide constituir, ou de quem a desenvolve tecnicamente ou faz a sua curadoria. É o resultado do que está disponível no mercado num determinado momento, do orçamento que lhe é destinado, dos objectivos para si definidos e da relação que vai estabelecendo com os criadores e com o mercado de arte. Uma colecção é também um destino desejado por artistas e galeristas, porque fornece um aval cultural ou de investimento, na medida em que a solidez da cotação das obras de arte é também auferível pelas instituições que possuem obras do mesmo artista, do mesmo período ou de comum tendência. A colecção funciona assim como processo legitimador, se definir para si mesma um estatuto de referência, o que é conseguido não só pela qualidade intrínseca do que inclui, mas também pela tipologia genérica do mapa de inclusões e, necessariamente, do que exclui. Não é só um mero repositório de obras mais ou menos importantes, mas uma visão sobre os acontecimentos que constituem a matéria de arte em cada momento, em cada contexto histórico, social, geopolítico e também conforme já referido acima, emocional.

Sobre esta questão, cito João Fernandes, director do Museu de Serralves, que em entrevista por mim realizada em 2005 refere: «Uma colecção não pode ser um puzzle de obras indiferenciadas, um conjunto de obras sem nenhum nexo entre elas, uma colecção

²⁹ SARDO, Delfim – *op. Cit.*

vive de confrontos que as obras estabelecem umas com as outras, vive de leituras que serão plurais a partir desse mesmo confronto, vive de toda uma criação de situações que a partir delas se possam suscitar. E nessa medida, uma colecção não poderá ser feita apenas pela legitimidade que os artistas já tenham, que determinadas obras já tenham. Muitas vezes uma colecção deve ser também um risco assumido, no sentido de encontrar aquilo que outros não encontraram, ou de encontrar em relação a um artista muito conhecido uma obra que interessa, mas que até não é uma obra emblemática. Saber arriscar neste sentido é muito importante, para além de muitas outras questões. Uma colecção para mim implica sempre um gosto, uma obsessão e um risco.»³⁰

1.6. Da construção de uma colecção

«Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade». Esta afirmação é de Francisco Capelo – citando Greenberg - pai da colecção Berardo³¹ em entrevista realizada por Delfim Sardo para a revista Arte Ibérica em Maio de 1997.³²

Depois do *boom* dos anos 80, anos de enorme especulação na arte e no imobiliário, seguiu-se uma quebra na década de 90. E as galerias, com stocks muitas vezes a preços elevadíssimos, tiveram de vender por vezes com grandes descontos para sobreviverem. De facto, conforme explica Capelo, no período entre 1992 e 1995, a conjuntura económica levou a que peças de grande qualidade ficassem disponíveis no mercado a preços feitos pela necessidade das galerias de vender. Isso permitiu acelerar o processo de aquisições a um ritmo que noutras conjunturas seria impossível. Capelo afirma que em diferentes circunstâncias teria sido impossível fazer a colecção. Não por motivos de dinheiro, mas por motivos de *disponibilidade de mercado*. Assim, o *contexto económico* acima referido é, para além da disponibilidade monetária, um factor importante na construção de uma colecção. As *balizas de estrutura da colecção* são referidas também como um ponto importante para quem inicia uma colecção. Para além da existência de um *modelo*, no caso da colecção Berardo trata-se de uma colecção historicista e didáctica, para se poder *ler* o que aconteceu. Neste caso, o período do pós-guerra.

³⁰ Cf.. Entrevista a João Fernandes, p.102

³¹ No sentido em que foi o responsável directo pelo seu início e pelas aquisições na globalidade.

³² SARDO, Delfim - “Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade / Francisco Capelo” in *Arte Ibérica*, nº. 5, Maio 1997, p.p. 8-13.

As longas relações de sedução com as obras que se pretende adquirir, são determinantes na construção de uma colecção, pois conforme refere, há peças que são muito difíceis de conseguir.³³ Isto é relatado por vários coleccionadores. E sendo por vezes obtido o resultado final, este torna-se equivalente a uma conquista sexual. Ségalot, um consultor de arte que dirige uma conhecida firma do mesmo ramo, referido por Thornton³⁴ afirma que «comprar é fácil. É muito mais difícil resistir à tentação de comprar. Ser selectivo e exigente, porque comprar é uma acção extremamente satisfatória, um acto de virilidade.» E refere ainda que as compras mais difíceis, aquelas em que se sofre mais, são as que acabam por ser as melhores. Seja pela competição ou pelo desafio financeiro, há algo de irresistível acerca da arte que é difícil de obter. Tal como no amor, o desejo é intensificado.

³³SARDO, Delfim - *“Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade / Francisco Capelo”* in *Arte Ibérica*, nº. 5, Maio 1997, p.p. 8-13.

³⁴THORNTON, Sarah - *op cit*, p.11.

2. Abordagem à História do Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – Institucional e Privada

2.1. Das colecções institucionais em Portugal

Quase todas as colecções institucionais públicas portuguesas eram, antes de 1974, colecções de arte portuguesa. Assim era com a colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado, com a colecção do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian – embora esta tivesse já alguma dimensão internacional, com um núcleo relevante de arte inglesa, representativo sobretudo das linguagens pop - bem como da Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. As excepções surgiram muito depois da revolução com colecções privadas como a Colecção Berardo, a Colecção Ellipse - agora extinta - e a colecção da Fundação de Serralves.

«O facto de ao longo do século XX as poucas colecções de arte do país, institucionais ou privadas, serem centradas sobretudo na arte feita em Portugal, contribuiu indubitavelmente para a marginalização dos artistas portugueses». Esta afirmação feita por João Fernandes, director do Museu de Serralves em artigo publicado na revista *L+Arte*³⁵, corresponde a uma realidade: a de que os nossos artistas têm uma dificuldade acrescida de visibilidade internacional, fruto de um coleccionismo fraco e maioritariamente nacional, segundo João Fernandes. A outra razão mencionada prende-se com a falta de apoios do Estado em relação às artes, nomeadamente a colecções institucionais como a Fundação Berardo e a Fundação de Serralves. A esta situação acresce também a falta de dinâmica no que toca à implementação de marketing cultural nacional.

As colecções de arte empresarial assumem hoje um papel cada vez mais importante no mundo artístico. Empresas na sua maioria ligadas ao sector financeiro e a serviços compram arte activamente - embora com flutuações, devido às crises económicas. Esta atitude levou a arte a muita gente que nunca antes contactara com ela e proporcionou aos artistas novas relações, assim como novos espaços para expor. Em Portugal, nomes como o do Banco Espírito Santo (na colecção BesPhoto), o escritório

³⁵FERNANDES, João – “Das dificuldades de coleccionar arte em Portugal” in *L+Arte*. Lisboa, nº 76, Out. 2010, p. 14-15.

de advogados PLMJ (sobretudo arte emergente), a Fundação Ilídio Pinho, para além do Millennium BCP, Caixa Geral de Depósitos, Fundação EDP - iniciada em 2000 - ou Portugal Telecom, são alguns dos mais conhecidos, apesar de várias destas colecções terem parado neste momento de crise económica, como são os casos da Fundação Ilídio Pinho, Millennium BCP e Caixa Geral de Depósitos.

Fora do país, o Deutsche Bank, com cerca de 53.000 peças, representada em 75 países, é a maior colecção do mundo³⁶; mas também a UBS, a Cartier, La Caixa, ou Max Mara, são apenas uma parte ínfima das empresas que têm uma relação próxima com arte, através das suas colecções. Aliado ao facto de por vezes existir um membro na direcção a impulsionar esta actividade, é mais uma ferramenta no esforço publicitário, um cartão-de-visita, estando a arte contemporânea ligada a uma imagem de inovação e vanguarda. A procura de um ambiente de trabalho mais estimulante e criativo também justifica esta opção. Sendo ou não um investimento, a arte é sem dúvida um activo da empresa que, quando necessário, pode ser alienado.³⁷ É o caso da colecção Ellipse, entretanto interrompida após colapso do Banco Privado, ou da venda da colecção Lehman Brothers após falência da firma³⁸.

No entanto, o principal lucro de uma colecção de arte é a sua identidade empresarial. A colecção, se for produto de uma reflexão, potencia a imagem que a direcção deseja passar para o exterior, torna-se uma metáfora da sua identidade. Uma colecção empresarial, segundo Jeffrey Deitch³⁹ «reflecte a ideia e a sensibilidade da empresa que a constrói; torna-se a expressão da sua filosofia e visão do mundo» tornando-se assim um canal de comunicação eficiente para a filosofia de negócio dessa empresa, comunica a sua cultura e filosofia aos seus empregados, clientes, investidores e outros públicos alvo.

Pode ler-se no site da colecção do BES: «Não se pretende uma colecção histórica mas sim contemporânea, coincidente com o espírito de modernidade que o BES pretende espelhar [...] Ao constituir uma colecção de fotografia, o Banco Espírito Santo pretende não somente contribuir para a consolidação do património artístico de amanhã mas também transmitir valores seguros, visões contemporâneas e um espírito

³⁶ THORNTON, Sarah - *op cit* , p 117

³⁷ MAGALHÃES, João – “Colecções & Co” in *L+Arte*, nº39, Agosto 2007, pp 48-51.

³⁸ Idem

³⁹ Famoso galerista nova-iorquino

inovador.»⁴⁰ Enquanto a arte contemporânea se adequa a um espírito inovador e progressista, a arte antiga é procurada por empresas mais interessadas em transmitir uma imagem de solidez e estabilidade a um público-alvo que se reveja nesses valores. Coleções de arte antiga com uma linha de pensamento definida são mais raras do que as de arte contemporânea, surgindo muitas vezes associadas à decoração de sedes e raramente tendo visibilidade pública.

No caso do BES, um dos promotores da ideia foi o seu antigo administrador, também coleccionador e ex-ministro, Manuel de Pinho. No caso do escritório de advogados PLMJ, Luis Saragga Leal é o responsável pela iniciativa, hoje com uma fundação com o mesmo nome. O mesmo aconteceu no Deutsche Bank, em que um dos administradores, Hermann Zapp, deu o mote para uma das importantes coleções empresariais do mundo: no início com uma abordagem de apenas artistas alemães, abrange um espectro internacional de artistas, privilegiando trabalhos em papel, um género que proporciona aquisições de baixo orçamento.⁴¹ De assinalar também em Portugal, o caso da coleção de desenhos de Luiz Teixeira de Freitas, associada à empresa Madeira Corporate Services.⁴²

A forma como dinheiro, arte e coleções se relacionam, levanta algumas questões, nomeadamente éticas. A capacidade financeira dos grandes coleccionadores tem o poder de influenciar, ou de guiar, o mercado, o que leva naturalmente ao questionamento das suas opções. Hoje, os grandes coleccionadores e as empresas enquanto tal, ao procurarem adquirir as grandes obras de arte da actualidade e ao tentarem institucionalizar as suas coleções - com a sua abertura ao público, por exemplo - estão a liderar o mercado, colocando a questão da supremacia da trindade *galeria – crítico – curador*, num papel que já foi deles. De um ponto de vista global «o perigo de um mercado liderado por coleccionadores em que o dinheiro acabe por sobrepor-se ao conhecimento.»⁴³

2.2. Da história de algumas coleções privadas em Portugal - décadas de 60 e 70

2.2.1. O papel pioneiro da Quadrum

⁴⁰Disponível em: <http://www.bes.pt/sitebes/cms.aspx?plg=75e20a8e-f812-4c4c-856c-d1a2f663fe87>(20-09-2012)

⁴¹ MAGALHÃES, João – *op. Cit.*, p. 50.

⁴² MEDORI, Paula Brito – “Um poder delicado” in *L+Arte*, nº39, 2007, p 40.

⁴³ KAILLIR, Jane in *The Artnewspaper*, Julho, 2007.

Os últimos anos da década de 1960 foram vividos em Portugal sob a influência da centelha de esperança que ganhou o nome de “primavera marcelista”. No entanto, o panorama artístico do nosso país continuava deficitário no que respeita à existência de instituições vocacionadas para arte moderna e marcado por um sistemático desinteresse das autoridades pela generalidade das manifestações culturais. «A actividade artística relevante passava quase toda pela Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) e por algumas galerias que iam aproveitando como podiam, o bom momento económico que se viveu até à crise petrolífera em 1973.»⁴⁴

A crescente consciência da classe com poder económico sobre o potencial de valorização da arte moderna, terá impulsionado o desenvolvimento de um mercado, ainda que débil, para este tipo de manifestação artística. Dulce d’Agro pertencia a essa classe; conforme refere Bruno Marchand: «Nos primeiros anos da década de 1970, Dulce d’Agro ainda era apenas e só uma empenhada mas anónima colecionadora. Vinte anos depois, era já a mítica fundadora da Galeria Quadrum, e tinha já contribuído decisivamente para o suporte de muito do que de mais marcante se passou no domínio das artes visuais das décadas de 1970 e 1980 no nosso país.»⁴⁵ O carácter apaixonado de Dulce d’Agro é visível nos seus testemunhos referidos por Alexandre Melo: «Vendi uns terrenos muito importantes e com a minha parte daquele dinheiro investi, não só na galeria, como também no stock. Tinha um stock belíssimo, ainda não estrangeiro. Mas tinha dos melhores.»⁴⁶

A Quadrum, uma das galerias mais inspiradoras da época, indissociavelmente ligada à personalidade da sua fundadora, reunia um conjunto de artistas como Costa Pinheiro, Nadir Afonso, Manuel Baptista, Charrua, Noronha da Costa, Alice Jorge, Fernando Lemos, Menez, Jorge Martins, Paula Rego, Joaquim Rodrigo, António Sena, João Vieira, ou Fernando Azevedo. As exposições na Quadrum trouxeram a Portugal obras de Vasarely e de Karel Appel - muitas delas adquiridas pela própria Dulce d’Agro- e denunciavam tanto a vontade de internacionalizar o programa da galeria, quanto a intenção de responder ao *bom gosto* da burguesia culta da época.

O perfil de Dulce d’Agro, entusiasta e mecenas das artes, a sua atitude apaixonada, não foram acompanhados de uma visão empresarial. As dificuldades que

⁴⁴ MARCHAND, Bruno – “Dulce d’Agro: Muito provavelmente a mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril”. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_06_01_archive.html (20-09-2012)

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1992, p 40.

surgiram após o 25 de Abril, assim como as crises económicas que lhe sobrevieram, foram dificultando a gestão da galeria, e dos seus recursos económicos. «Tudo se vira ao contrário [...] nem um tostão! E então eu tinha uma despesa enorme, porque a galeria é enorme [...] Nessa altura disse assim: deixa-me fazer o que eu gosto e não o que se vende! Já que não se vende nada, não tenho nada a perder. Então deixa-me fazer o que eu gosto [...]A galeria foi sempre para mim um profundo prazer! Eu fazia todo o trabalho, eu gosto de trabalhar. Eu trabalhei sempre com paixão, com amor, com todo o meu dinheiro, nem pensava, vendia o que tinha.»⁴⁷

O véu de liberdade e experimentalismo que hoje filtra a memória da Quadrum, é devedor da explosão criativa de autores que ali concretizaram alguns dos momentos mais conseguidos das propostas ligadas ao conceptualismo, à poesia experimental, aos *happenings*, ou ao vídeo, e que envolveram artistas como Alberto Carneiro, Ana Hatherly, Ana Vieira, António Palolo, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, José Conduto, José de Carvalho, Salette Tavares, etc. Esta galeria que levou a arte nacional a feiras internacionais como Düsseldorf, Paris, Bolonha, Basel e Madrid, ficou indissociavelmente ligada à personalidade de Dulce d'Agro, sua fundadora e única responsável até meados dos anos 80. A sua actividade regular foi interrompida já na segunda metade da década de 90.

2.2.2 Manuel de Brito e a Galeria 111

Das galerias que marcaram a sua presença no território artístico português dos anos 60 em diante, são também incontornáveis os nomes de Manuel de Brito e Jaime Isidoro, respectivamente da galeria 111 e da galeria Alvarez, ambos ligados à formação de colecções essencialmente nacionais. Estes dois galeristas disputavam entre si, de forma algo jocosa, o carácter pioneiro do galerismo em Portugal: Jaime Isidoro abriu a primeira galeria de arte em Portugal em 1954, esporadicamente, fazendo algumas interrupções de actividade quando os tempos eram adversos, enquanto Manuel de Brito abriu a 111 mais tarde - em 1964 - mas com actividade ininterrupta até hoje.

Nos anos 60 e 70, as relações do galerista com o artista eram mais estreitas. A escassez do mercado galerístico, aliada ao facto de haver ainda poucos artistas, criavam o ambiente propício para ligações mais fiéis e duradouras. Assim, era prática corrente o

⁴⁷ MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1992, p. 41.

artista dar trabalhos ao seu galerista em cada exposição que fazia, sendo com frequência o próprio galerista a escolhê-los. As colecções faziam-se assim, em grande parte, por meio de trocas, doações, pagamento de catálogos e *vernissages*, fruto de laços de confiança e fidelidade que se iam criando. Existiam relações de exclusividade em que o artista se comprometia a trabalhar única e exclusivamente com a galeria mediante uma mensalidade/anuidade, ficando assim a galeria detentora de toda a produção artística.

Em entrevista realizada em 2005, Manuel de Brito refere essa ocorrência, a de que «tinha sete ou oito artistas que levam para casa todos os meses cerca de 300 a 350 contos no mínimo. E quando fazemos as exposições, se ganhou mais do que o crédito que eu tenho, paga-se a diferença e pronto. Se vendeu menos eles, não têm que devolver, eu fico com a obra e os stocks vão engrossando.»⁴⁸ Esta prática do galerista-patrono, e que implicava relações de fidelidade, é hoje menos corrente, apenas praticadas pelas galerias que têm orçamento para tal. E mesmo assim confronta-se com um mercado muito mais livre e competitivo, quer das galerias, quer dos próprios artistas. De um estudo realizado às galerias de Lisboa em 1999⁴⁹, catorze galerias representavam os artistas em regime de não-exclusividade, sete em regime de, com e sem exclusividade e apenas duas representavam todos os seus artistas em exclusividade, caso da 111 e da Novo Século, esta última já desaparecida do mercado.

Manuel de Brito fez as primeiras exposições de artistas que são hoje consagrados. Entre eles: Júlio Pomar, Paula Rego, Bravo, Lapa, Palolo, Sena. A sua actividade passou também por fazer as colecções dos outros. Entre eles, Jorge de Brito, para quem comprou

«milhares e milhares de contos, foi com ele que me desenvolvi [...] exagerando, acho que estou a ter uma atitude patriótica trazendo quadros de grandes autores mundiais para o país. Segundo, viajo e gosto muito. Terceiro, ganho a minha percentagem que está estabelecida, e ganho razoavelmente. Quarto, viajo e vejo museus e isso é o principal, a aprendizagem é o ver, é o conviver, o discutir com pessoas que sabem.»⁵⁰

A Galeria 111 inicialmente anexa-se à livraria especializada em livros universitários e fez a primeira transacção importante na venda dos quadros do grupo Leão, pertencentes a Francisco Ramos da Costa, então exilado em Paris. Em 1966,

⁴⁸ Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.53

⁴⁹ LIMA DOS SANTOS, Maria de Lurdes; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001

⁵⁰ Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.57

tinha-se criado o “clube dos cem”, um grupo de cem pessoas que por quotas compravam quadros de arte moderna aos artistas, sorteando-os depois entre si. Manuel de Brito estava ligado a esses encontros mensais. Quando o grupo se dissolveu, ficou a 111 com o valioso espólio de contactos de uma centena de potenciais clientes, os quais imediatamente procurou aproximar da esfera da sua galeria.⁵¹

O clima de confiança que se tinha instaurado no país após a retirada de Salazar, que levou muitas pessoas a investir em arte moderna e as necessidades de mercado por parte de críticos profissionais, foram factores determinantes que Manuel de Brito soube gerir. Conforme referido acima, o espólio de obras que não se vendiam nas exposições, era adquirido pelo galerista, criando segurança e fidelidade com os artistas e podendo ser vendido mais tarde com grande vantagem.

A partir de 1971 estende a sua actividade ao Porto com a Galeria Zen, mais tarde designada por Galeria 111 Porto. A galeria deu apoio à arte portuguesa no estrangeiro, não só adquirindo e fazendo entrar no país a produção de artistas nacionais radicados no exterior, como ajudando a difundir a sua obra em galerias e editoras internacionais. De destacar as colaborações com a editora francesa La Difference e a galeria Bellechase em Paris onde foram apresentados artistas portugueses como Eduardo Luíz, Pomar, René Bertholo ou Jorge Martins. Colaborou activamente na divulgação da arte portuguesa, cedendo grande número de obras do seu acervo para as mais importantes exposições realizadas em Portugal e no estrangeiro organizadas pelo Ministério da Cultura, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Fundação Calouste Gulbenkian, Sociedade Nacional de Belas Artes, museus e instituições Culturais. Manuel de Brito refere com orgulho: «sabe o que é apresentar uma exposição de arte portuguesa, uma colectiva de sessenta e tal artistas em Pequim?».E continua :«No museu de arte moderna em Pequim fiz duas exposições, uma que é a minha coroa de glória, na Cidade Proibida, o maior salão da Cidade proibida, e a exposição foi inaugurada pelo presidente da República da China e pelo presidente da República de Portugal, imagine a vaidade...»⁵²

A colecção Manuel de Brito, hoje constituída em Fundação com o mesmo nome, é uma colecção abrangente da arte portuguesa dos últimos 50 ou 60 anos, para além de ter um núcleo de arte internacional de umas 20 ou 30 peças. Conforme referido em 2005, comprou muita coisa a Beyeler, da Fundação Beyeler, coleccionador suíço, que

⁵¹ *Anos 60, anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, 1994, Lisboa.

⁵² Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.59

fascinava Manuel de Brito pela «sua impressionante colecção e pela sua postura descontraída.»⁵³

Ao longo dos anos, como sempre existiu uma grande cumplicidade com os artistas, houve sempre a preocupação de guardar as peças mais significativas de cada fase. Assim se foi construindo a colecção, que se inicia com obras de 1914. Começa com dois trabalhos de Amadeo Souza-Cardoso - *O pobre louco* de 1914 e *Composição* de 1915⁵⁴ - e percorre a história de arte portuguesa até à actualidade. Estão praticamente representados todos os artistas que expuseram na galeria. Destacam-se os núcleos mais significativos de obras dos artistas Eduardo Batarda, António Dacosta, José Escada, Eduardo Luíz, Jorge Martins, Menez, Graça Morais, António Palolo, Costa Pinheiro, Júlio Pomar, Paula Rego (cerca de 15 obras desta artista de 1961 a 2001), Ana Vidigal e Fátima Mendonça.⁵⁵

2.2.3. Jaime Isidoro e a Galeria Alvarez

A Galeria Alvarez realizou as primeiras exposições póstumas de Amadeo de Souza-Cardoso (1956), Eduardo Viana (1967) e António Soares (1978). Exposições de diversos artistas de renome como Arpad Szenes, Nikias Skapinakis, Carlos Botelho, Siza Vieira e Paula Rego. E diversas actividades paralelas como a publicação da Revista de Artes Plásticas, a organização dos Encontros Internacionais de Arte em Portugal e as Bienais de Cerveira. Jaime Isidoro reunia no seu perfil, o galerista-coleccionador e o artista. A colecção, à semelhança de Manuel de Brito, foi feita ao longo de uma vida, com cerca de 500 peças⁵⁶, é essencialmente de arte portuguesa. Parte desta colecção foi apresentada na Casa de Serralves em 1988. Cerca de 50 trabalhos que abrangem a historia de arte portuguesa desde o princípio do século XX até á década de 80, entre eles, Amadeo Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Domingos Alvarez, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Noronha da Costa, Paula Rego, Vieira da Silva, Costa Pinheiro e tantos outros nomes representativos do nosso percurso artístico. Na abertura do catálogo há um pequeno texto de Jaime Isidoro, que espelha a sua sensibilidade artística:

⁵³Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.56

⁵⁴Informação disponível em: <http://camb.cm-oeiras.pt/default.aspx?pg=88162a71-fa9b-4f40-9edc-83179864b3c5> (20-09-2012)

⁵⁵Informação disponível em: <http://www.cm-oeiras.pt/voeiras/Turismo/OndeIr/Paginas/ColeccaoManueldeBrito.aspx> (20-09-2012)

⁵⁶Cf. Entrevista a Jaime Isidoro, p.68

«era no tempo em que a obra de arte moderna quase não tinha aceitação em Portugal. E eu, perdido no entusiasmo de aliciar e orientar coleccionadores - fundada que foi, com certo escândalo, em 1954, a Galeria Alvarez - enveredei, por minha vez, pelos caminhos da colecção ao ponto de já não saber distinguir entre o gosto de pintar e o gosto de coleccionar, descobrindo, pela experiência, que a felicidade de contemplar – e de possuir – a obra de arte é tão importante como a sua criação.»⁵⁷

Nos anos 50, a Alvarez faz um percurso histórico ao expor pela primeira vez em Portugal obras de Portinari, uma exposição póstuma de Amadeo Souza-Cardoso, uma das primeiras individuais de Costa Pinheiro e uma retrospectiva de Alvarez. Em 1958 alargou o seu programa a colóquios e debates sobre a arte moderna e começa a década de 60 já com duas galerias, estendendo o seu prestígio também a Lisboa.⁵⁸

Durante a sua carreira de galerista colaborou na construção de algumas colecções, como é o caso da colecção de Mário Bastos, a qual ele ajudou a fazer nos anos 70:

«nós tornamo-nos amigos e eu ajudei-o a fazer uma colecção. Ele tinha muitíssimo dinheiro que lhe vinha do Brasil. Eu sabia que havia no Brasil num galerista que eu conhecia, duas peças: uma do Léger e outra da Vieira de Silva. E disse-lhe, “você paga-me a viagem e eu vou lá buscar-lhes os quadros.” Quando ligo para esse galerista, a mulher diz-me que ele já tinha ido para Nova Iorque para vender o Léger a um cliente e na altura meti-me num avião e fui ter com ele ao Hilton e consegui comprar o quadro...».⁵⁹ Refere também as aquisições feitas para o coleccionador Jorge de Brito nos anos 60: «fui eu que iniciei o Jorge de Brito e ele foi um homem que elevou o valor da obra de arte porque comprava muito...ele comprava tudo, trazia obras de Nova Iorque, Paris, Brasil...»⁶⁰

Viaja muito a Paris, o que lhe permite iniciar intercâmbios com galerias francesas, a par dos negócios da galeria. A sua intuição pessoal e o seu entusiasmo, levam-no a um percurso nem sempre acertado em termos de artistas, mas também ao arrojo necessário para, apesar dos erros, seguir um percurso que colocaria a Alvarez no topo do mercado de arte moderna em Portugal.⁶¹

⁵⁷*Obras da Colecção Particular de Jaime Isidoro*. Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, Fev/Mar. 1988.

⁵⁸*Anos 60: anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Livros Horizonte 1994.

⁵⁹Cf entrevista a Jaime Isidoro, p.69

⁶⁰Idem

⁶¹*Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, 1994, Lisboa.

2.2.4. A colecção Jorge de Brito

A colecção Jorge de Brito (1927-2006) é uma das colecções privadas portuguesas mais importantes da segunda metade do século XX. Fruto de um capitalismo financeiro que se afirmava no país, compunha-se principalmente de pintura nacional produzida a partir de final do século XIX, embora contasse com representantes de vulto da pintura mundial e outros conjuntos de objectos. Neste aspecto, conforme a tradição do que era o coleccionismo, tinha no seu núcleo mobiliário, porcelanas, pratas, livros e moedas, para além da pintura. No núcleo de pintura contava com cerca de 3000 peças, incluindo o desenho. E tinha essencialmente quatro vectores: a pintura barroca (secção menos numerosa), a pintura naturalista portuguesa, a pintura modernista portuguesa e pintura internacional. Conforme já referido, ele fez subir o mercado de arte português, incluindo na sua colecção, para além do que melhor se fazia na arte portuguesa, pintura internacional - obras de Robert e Sonia Delaunay, Max Ernst, Dufy, Chagall, Paul Klee, Giacometti e Picasso - adicionando assim prestígio à colecção e consequentemente, valorizando os nossos artistas. Parte destas aquisições foram feitas na Sotheby's e na Christie's, assim como em galerias londrinas, marcando uma posição mesmo a nível internacional.

Este processo é interrompido pelo 25 de Abril de 1974 e pela capitulação de negócios que iniciam uma fase descendente da colecção. É neste processo que é vendida parte da colecção internacional que detinha e negociada com a fundação Calouste Gulbenkian um conjunto importante de pintura e desenho modernistas portugueses, que irá constituir o núcleo fulcral do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian inaugurado em 1983. Anos mais tarde, a sua colecção volta a ser fundamental para a constituição da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, pois era provavelmente o principal coleccionador privado das obras da pintora a nível mundial e negociava com a Fundação um empréstimo de um conjunto importante de dezasseis pinturas de Vieira da Silva sem as quais a Fundação perderia muito do seu valor.⁶² As obras foram entrando e saindo do museu ao longo dos anos até 2011, ano em que a

⁶² SILVEIRA, André – “Colecção Jorge de Brito” in *L+Arte*, nº79, 2011, p 34.

maioria foi retirada pelos herdeiros, tendo ficado acordado por protocolo o comodato de seis obras por um período de quatro anos.⁶³

Jorge de Brito foi uma figura singular na época, no panorama desertificado do nosso coleccionismo, conseguindo com o seu campo de acção, valorizar a arte portuguesa. No entanto, a sua colecção, como tantas outras, foi progressivamente dispersa em partilhas e leilões.

⁶³ RUIVO, Marina Bairrão – “VIEIRA DA SILVA – O ESPAÇO E OUTROS ENIGMAS grandes obras em grandes colecções” in *VIEIRA DA SILVA O ESPAÇO E OUTROS ENIGNAS grandes obras em grandes colecções*, Lisboa, Edições Documenta, 2012.

3. Colecções Portuguesas: Perspectivas e Práticas

As colecções são hoje uma mistura de aquisições em galerias, em leilões, em segundo mercado e nos ateliers de artistas. E a figura singular do galerista no mercado de arte, enquanto *marchand* e *art advisor*, já não existe nos mesmos parâmetros. O mercado especializou-se e o mundo artístico passou a incluir, para além do galerista e do coleccionador, o crítico, o curador, as casas de leilões e as empresas de *art advisor*; todos eles intervêm de forma mais ou menos directa no mercado.

3.1. A empresa de *art advisor*

Em entrevista com Maura Marvão da empresa Art Must Advisor, realizada em Maio de 2012⁶⁴, esta refere o processo mais comum através do qual existem pedidos para aconselhamento artístico. Este processo começa em geral por um pedido de seguros de arte de colecções que as pessoas detêm ou herdaram, que exige a inventariação das peças. No decorrer deste processo, é comum as pessoas pedirem aconselhamento à empresa para alienar algumas peças e adquirir outras, refazendo a colecção. Muitas vezes são colecções que provêm de gerações anteriores e incluem, para além da pintura, louças, mobiliário, pratos, jóias e artes decorativas - conforme referido também por Luís Castelo Lopes, do Correio Velho⁶⁵. Estas colecções, feitas ao longo de muitos anos, frequentemente com peças dispersas entre várias casas e escritórios, são depois da inventariação, objecto de questionamento.

Conforme refere Maura, muitas vezes é a seguir a um pedido de um seguro de arte, que surge esta necessidade de aconselhamento artístico. Pela sua experiência, não é comum haver pedidos de aconselhamento de colecções que ainda não existem. O trabalho desta empresa é avaliar o que as pessoas têm e ajudar a decidir o que se vai manter e o que se quer alienar. Mas também o aconselhamento no caso de haver intenção de compra de outras peças, encaminhando as pessoas para profissionais das diversas áreas. Este aconselhamento passa por visitas a exposições, do falar daquilo que existe no mercado que seja mais interessante, a nível nacional e internacional. Na sua opinião, «há uma nova geração de pessoas interessadas e atentas, que se interessa por arte. E embora o momento financeiro actual não ajude, considera que existem algumas

⁶⁴ Cf. Entrevista a Maura Marvão, p. 3

⁶⁵ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.20

profissões liberais que permitem que as pessoas vão reunindo peças e vão comprando com qualidade.» Ao mesmo tempo, considera também que

«neste momento o mercado português está invadido por peças, porque as pessoas precisam de liquidez e estão muito mais a desfazer-se daquilo que têm do que a coleccionar. É muito mais um momento de desfazer colecções do que de construção, pelo menos em Portugal.»⁶⁶

De facto, é indicativo através de vários testemunhos de agentes do mercado de arte em Portugal que o nosso mercado de arte está sobrecarregado de oferta neste momento.⁶⁷ Ao contrário do que acontece internacionalmente, a aposta em arte como forma de investimento pelas classes mais favorecidas não surge como uma alternativa à crise financeira. Assim o revelam alguns recordes atingidos em leilões da Christie's, da Sotheby's, da Phyllips e da Bonham, indicadores de uma pujança da arte contemporânea e de que há grandes fortunas que estão a investir em arte. Maura acrescenta que «mesmo os leilões de artistas emergentes têm tido indicadores de sucesso.»⁶⁸ O mesmo não se pode dizer relativamente a Portugal: a realidade é que os nossos artistas não têm cotação internacional, ou poucos têm – caso da Paula Rego ou da Vieira da Silva. «E se nas colecções não existirem peças de artistas internacionais bem cotadas, em que a liquidez no mercado estrangeiro é muito rápida, quando estamos a falar de peças portuguesas, ainda que boas, é mais difícil, porque o nosso mercado está sobrecarregado de oferta e a procura é muito menor.»⁶⁹

A ADIAC -Associação de Difusão da Arte Contemporânea, criada há cinco ou seis anos, da qual Maura faz parte desde o seu início, à semelhança da ADIAC francesa - visa por um lado, difundir a arte portuguesa contemporânea a nível internacional e por outro, dar a conhecer a arte contemporânea em geral, fazendo viagens de turismo cultural a feiras, a exposições e a bienais. Passa também por chamar coleccionadores a Portugal, através da realização de um fim-de-semana anual intitulado “Art & Soul”, com o objectivo de dar a conhecer artistas portugueses, ateliers portugueses, colecções portuguesas. Com edição de um livro anual – bilingue - de um jovem artista com textos

⁶⁶ Cf. Entrevista a Maura Marvão, p.5

⁶⁷ Idem

⁶⁸ Maura Marvão é a representante da Phillips de Pury em Portugal.

⁶⁹ Cf. Entrevista a Maura Marvão, p.6

escritos por um curador português e um curador internacional, foram assim editados os primeiros livros de Joana Vasconcelos, Miguel Palma, João Pedro Vale, entre outros.

3.2. As leiloeiras

Segundo Pedro Cunha da leiloeira Sala Branca, as leiloeiras que tradicionalmente existiam no mercado português até 2000-2002, dedicavam-se todas elas ao mercado de antiguidades.⁷⁰ A única que tinha de facto uma grande componente de venda de artes plásticas era a Leiria e Nascimento. Mas à medida que a arte se começou a valorizar e a ser aliciante, outras também começaram a abranger esse mercado. Actualmente, para além das referenciadas - Sala Branca⁷¹, Palácio do Correio Velho e Leiria e Nascimento - a S. Domingos, a Corte Real (no Porto) e a Cabral Moncada (em Lisboa), são algumas das que operam também neste mercado.

Criar o máximo de expectativa, com um público tão alargado quanto possível e vender pelo preço mais alto, é indubitavelmente o grande trunfo dos leilões. Mais do que utilizar qualquer espécie de processo consensual para valorizar o trabalho artístico, o leilão utiliza a competição e o ego para conseguir o máximo preço. É frequente acontecer a disputa de uma mesma peça por dois ou mais coleccionadores, criando assim o ambiente propício para que a peça duplique o seu valor de base. Nalguns casos, a subida é para valores muito acima do esperado. Conforme é referido em entrevista por Luís Castelo Lopes do Palácio Correio Velho:

«funciona exactamente assim, porque basta termos um leilão onde duas ou três pessoas competem pela mesma peça. Se nós tivermos duas ou três pessoas a competirem a mesma peça, nós temos a venda feita. Se o valor for um bocadinho atractivo, há clientela para comprar aquilo. E depois para lutar uns contra os outros para comprar o quadro, ou escultura [...] em relação a situações em que as peças começam com um valor relativamente conservador e atingem valores muitíssimo elevado, existem em todos os leilões. Algumas situações em que podem ser valores estonteantes. Nós tivemos um leilão há cinco anos atrás, em que vendemos quatro Amadeo de Souza-Cardoso e que começaram na casa dos oitenta, noventa e fizeram duzentos mil, cada um. Portanto, estamos a falar de valores bastante elevados.»⁷²

⁷⁰Cf. Entrevista a Pedro Cunha, p.32

⁷¹ A sala Branca não tem exercido actividade de leilão desde 2002.

⁷²Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p. 14

Estas situações de desejo intenso pelo objecto de arte podem ter vários factores impulsionadores: uma peça há muito procurada para preencher uma lacuna da colecção correspondente a um determinado período do artista considerado importante, a falta de disponibilidade do mercado, ou mesmo estratégias de galeristas ou coleccionadores no sentido de subirem o preço do objecto de arte em questão. Também não é raro acontecer, em casos de insuficiência de procura, o galerista ou coleccionador comprarem a peça para que o preço do artista não caia.

A proveniência das peças é referida como sendo um factor importante e uma mais-valia, assim como o impacto do leilão na cotação do artista:

«A proveniência é fundamental, porque nós se podemos dizer que a peça pertenceu à colecção do senhor fulano de tal, é a loucura total [...] é a única situação em que um preço atingido em leilão é público, verificável, e é publicado normalmente. Essa situação vai marcar o valor que depois poderá subir no mercado. Depois vamos a casa de alguém e não nos dizem que na galeria x ou y está um quadro assim, dizem-nos que no leilão tal ou tal foi vendido um quadro por... Portanto, a galeria sabe que se vender um quadro por dez e chegar lá uma pessoa e oferecer nove, pode vendê-lo por nove porque tem as suas margens na galeria. No caso do leilão, a pessoa está aqui e o quadro está por dez e o valor só pode ir para cima. E aqui as pessoas vão discutir para pagar mais.»⁷³

É consensual para estes dois entrevistados, o facto do Estado não ter um papel dinâmico na divulgação internacional da arte portuguesa. A realidade é que os nossos artistas - salvo as raras excepções de Vieira da Silva, Paula Rego, ou mais recentemente, Joana Vasconcelos - não têm visibilidade fora do país.

«Nós temos de ter a noção, por muito que nos desagrade, que 99,9% dos nossos artistas, chegando ali a Badajoz, ninguém sabe quem são. Custa muito. [...] Eu dou-lhe um exemplo: há uns anos atrás, foram entregar nos escritórios da Sotheby's em Nova Iorque, por um senhor que veio do Brasil, um quadro do Malhoa, uma peça muito importante do ponto de vista da história do Malhoa. E há uma pequena frase que os peritos das leiloeiras internacionais escrevem nas fichas ou nas fotografias, que é NSV. E eles escreveram na parte de trás da fotografia do quadro do Malhoa, NSV: "no sale value". Estamos a falar de um quadro do Malhoa, que se vende em Portugal a qualquer coisa como 150, 180 mil euros. [...] o Amadeo teve exposições nos Estados Unidos, foi uma sorte diabólica. Levou para lá seis quadros, vendeu um ou dois, trouxe os outros e um andou desaparecido até há quatro ou cinco anos atrás. E ninguém sabia o que era. A culpa é nossa e eu digo que a culpa é nossa e não vale a pena estarmos a dizer que não. Nós, se não divulgarmos

⁷³ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.27

os nossos artistas - não só em português, mas em inglês, em francês ou em alemão, japoneses - não temos hipótese rigorosamente nenhuma. Repare, um contemporâneo espanhol do Malhoa, chama-se Sorolla e pinta espantosamente bem, é uma técnica fabulosa e os quadros de Sorolla vendem-se por milhões. Em qualquer parte do mundo.»⁷⁴

A mesma opinião é partilhada por Pedro Cunha:

«Não têm iniciativa nenhuma de divulgação da obra de artistas nacionais lá fora. [...] todas as câmaras municipais de todo o mundo já perceberam que é nos investimentos na área da cultura que conseguem atrair gente por completo. Toda a gente já percebeu isso. A Galiza, como sabe, é a zona mais pobre da Espanha. O Centro Galego tem milhões de visitantes e agora vão fazer um novo, ou já está quase construído. O Centro Cultural de Belém, na exposição do Berardo - que claro à boa maneira portuguesa é sempre criticado - é das grandes colecções e reconhecida a nível mundial, a sétima ou oitava grande colecção de arte do mundo, atraiu já àquela área ali de Belém e do Restelo, o suficiente para estarem quase permanentemente cheios, estarem a abrir novos hotéis ali na zona, tem tido milhões de visitantes. O CCB nunca teve tantos visitantes por causa da cultura, o que permite fazer espectáculos semanalmente noutras áreas, na música e a dança...»⁷⁵

A pergunta relativa ao acto de coleccionar e se este é um investimento ou paixão, foi abordada de forma diferente pelos entrevistados e as situações diferem. Simultaneamente, há o coleccionador que pode sair fora do seu orçamento, fruto do entusiasmo, da paixão pela obra, e há a outra situação de frieza no negócio, em que o cliente recua quando o preço não está de acordo com as suas referências. Pedro Cunha da Sala Branca salienta que esse tipo de coleccionador apaixonado existia até há 5 ou 10 anos atrás e que agora deixou de existir:

«Ninguém compra por paixão já. Não. Os actuais compradores comprem na frieza como eu nunca vi. E duma faixa etária mais nova, os trinta anos, os quarenta anos. Quem foi, quem fez economia e quem está neste momento a dirigir as empresas, a componente humana, a componente afectiva, nunca dão nada. São técnicos. E o que eles fazem é: levam uma imagem gravada na memória ou pedem uma fotografia e vão para casa, vão à internet e vão investigar todas as obras daquele artista, daquele tipo, quantas é que saíram, quantas é que foram vendidas em sede de leilão, quanto é que a galeria x pede que o representa, quanto é que o próprio artista vende em atelier e é assim que reflectem acerca de um valor. E mais nada.»⁷⁶

⁷⁴Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.16

⁷⁵Cf. Entrevista a Pedro Cunha, p.39

⁷⁶Idem, p.36

Luís Castelo Lopes refere que «normalmente têm um montante na cabeça. Quem normalmente licita com o coração é o coleccionador. Quem licita com a carteira é o investidor.»⁷⁷

O facto de haver várias colecções feitas sem critério desde meados dos anos 80 para cá, é referido por Luís Castelo Lopes. Numa época de certa euforia de mercado, houve pessoas que compraram em mercado internacional em altura de alta, e que mesmo nesse mercado não têm hoje esse valor, fruto de um aconselhamento pouco cuidado. Estas colecções foram feitas em geral num curto espaço de tempo, de cinco a dez anos. Diz Castelo Lopes:

«Na maior parte dos casos, as colecções de arte que nós conhecemos, as coisas foram feitas sem critérios. Foram comprados por aconselhamento às vezes não muito bom. Na maior parte dos casos as pessoas têm esses ajuntamentos de quadros e de esculturas e não sabem nem quem são os autores: “como é que se chama, ah já não me lembro”; “depois aquele além esteve exposto, como é que se chama? não sei”. E isto correu a casa toda. Não é um caso ou dois, são muitos. E foram coisas que foram pagas nos valores das centenas de milhares de euros. Isto não é critério nenhum. Foram compradas no mercado internacional e não vemos atingir os valores que atingiram. Portanto, não houve critério. [...] nas situações mais modernas, dão-se situações precisamente ao contrário: há muito dinheiro, ou houve, que não foi bem aplicado, foram ajudados, aconselhados e os resultados normalmente não foram bons. Até porque no primeiro caso, as colecções foram feitas ao longo de trinta, quarenta anos e no segundo caso, foram feitas ao longo de cinco, dez anos. Era preciso preencher, comprar com uma enorme falta de critério.»⁷⁸

Uma outra realidade é a colecção feita ao longo de varias décadas - vinte, trinta anos – pensada, e geralmente melhor sucedida em termos de investimento. Luís Castelo Lopes refere, pela sua experiência também ligada ao mercado de antiguidades, as colecções de família, de gerações, que englobam para além da pintura, o mobiliário, as pratas e as porcelanas, como sendo uma tradição de um determinado tipo de coleccionismo em Portugal, e que desapareceu.

«Eu tenho quatro ou cinco que também tinham pintura, mas que abrangem tudo. De facto, quando chegam a casa, há pratas dos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX, porcelana, pinturas desde o século XVIII até ao século XXI, é completamente abrangente. E é tudo integrado umas coisas nas outras. Por exemplo, mobília antiga com quadros ultra-modernos, coisas que têm um enorme

⁷⁷ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p. 10

⁷⁸ Idem, p. 19

enquadramento e que foram pensadas pelo próprio ou por ele e a família e que foram ponderadas, têm pés para andar. Porque no fim de contas, quando é preciso fazer depois um leilão, ou uma partilha disto, ou fazer uma avaliação, há muito por onde uma colecção possa dar. Aquilo pode vir a render uma data de dinheiro porque quando as coisas aparecerem para vender, há um leque muito aberto de potenciais compradores: os do mobiliário, os da prata, os da faiança, os da porcelana, etc. [...] Esses coleccionadores acabaram.»⁷⁹

Pedro Cunha refere também a perspectiva do coleccionador ser eclético. Isto é, ter mais do que um interesse na sua colecção:

«o coleccionador normalmente não faz só uma colecção. Quando se entra na casa de um coleccionador há várias colecções: uma delas é a de arte, mas depois há outras colecções, paralelas, mais pequenas. Mas é o espírito de coleccionador... Uma pessoa colecciona várias coisas, não colecciona só uma. Um coleccionador é uma pessoa que tem muita curiosidade intelectual. Gosta de se enriquecer constantemente. Não pode ter só um, tem de ter vários. Dentro desta tipologia de pessoa, só conheço um. [...] Um coleccionador é, por exemplo, o Gulbenkian, um coleccionador diversificado. [...] Há pessoas que se interessam por pintura e pronto. Podemos chamar-lhes coleccionadores de pintura. Agora, se for à génese daquilo que eu sinto que possa chamar um coleccionador, de certeza que esse coleccionador de pintura não se dedica diariamente a essa colecção. Mas um coleccionador de pintura e disto e daquilo e daqueloutro, já dedica grande parte do seu tempo a mimar a colecção, a tratar, a investigar longamente. O que eu quero dizer é que quem compra só pintura se calhar não investiga tanto.»⁸⁰

Em relação à situação do coleccionismo de arte em Portugal, Pedro Cunha diz que «com o espírito, coleccionador como nós o entendemos, que persegue o que quer, há muito poucos.»⁸¹ No entanto, na sua perspectiva, no futuro vai haver muitos mais:

«o mercado de arte tem um grande futuro em termos de activo ou refúgio financeiro. [...] o que é certo é que comparativamente à crise financeira dos últimos anos a arte, apesar de ter caído 30, 40, 50% no máximo, não desceu proporcionalmente ao mercado financeiro - se nos lembrarmos por ex. as acções do BCP chegaram a ser vendidas a 5 ou 6 euros - continuando a ser um refúgio financeiro para épocas tempestuosas.»⁸²

Ainda em entrevista a Pedro Cunha, abordei a venda da colecção de Artur Jorge, realizada pela Sala Branca em colaboração com a Christie's de Paris, referida como única venda realizada pela Sala Branca de uma colecção inteira fora do país. De

⁷⁹ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.20

⁸⁰ Cf. Entrevista a Pedro Cunha, p. 46

⁸¹ Idem

⁸² Idem, p. 49

salientar que esta venda foi inteiramente de artistas estrangeiros, com a exceção de Vieira da Silva. Sobre este colecionador, Luís Castelo Lopes refere:

«o Artur Jorge não é um exemplo de uma pessoa ignorante. É uma pessoa que lê, é uma pessoa que estuda, é uma pessoa que se informa. Esteve uma data de anos em França, percorreu o mercado e não sei que mais. Uma coisa é o Oliveira que compra um quadro da Paula Rego por quatrocentos e não sei quantos mil euros, caído do céu aos trambolhões, ninguém sabe muito bem como. Outra coisa é o Artur Jorge, que andou uma data de anos a comprar. Uma coisa é levar cinco anos a fazer uma coleção, outra coisa é levar trinta anos. Há oportunidades que se têm.»⁸³

Para além das oportunidades, é unânime a opinião de que para se ser um bom colecionador, a informação é crucial: «informe-se, informe-se, informe-se. Fundamentalmente é isso, nunca se deve ir comprar qualquer coisa de impulso. Deve-se organizar, deve-se falar com o vendedor, deve-se, na medida do possível, perguntar a opinião a alguém em quem se tem confiança.»⁸⁴ Pedro Cunha partilha a mesma opinião:

«É a informação. Mesmo ir à Bolsa, hoje em dia é fácilimo, pego aqui nisto e faço aqui compras e vendo. Não é por ter acesso fácil a qualquer coisa que uma pessoa não vai primeiro investigar. Primeiro, tentar perceber o que é que está a fazer, como em todas as áreas. As pessoas quando compram uma casa vão ver, de dia e depois vão à noite e depois vão ver o trânsito e depois vão ao fim de semana. As pessoas têm de se informar: na vizinhança, chamam um empreiteiro, antes de tomar uma decisão. E aqui é a mesma coisa. Não ter medo de perguntar a quem está a vender, porque o risco de ser enganado é muito maior se não tiver informação. E depois trata a informação quando chega a casa e pensa “aquele se calhar estava a enganar-me”. Mas pergunte. Não ter que ir para casa investigar sozinho, pergunte a quem está com isto o dia todo. Não tenha medo.»⁸⁵

3.3. As galerias

As galerias foram alvo de entrevistas em dois momentos diferentes: a Galeria Alvarez e a Galeria 111 em 2004 e 2006 e as galerias Fernando Santos e Pedro Oliveira em 2012. Este intervalo temporal é marcado por contextos económicos e de mercado de arte distintos e envolvem também duas gerações: Jaime Isidoro e Manuel de Brito, galleristas e colecionadores ligados aos primórdios do gallerismo em Portugal - meados

⁸³ Cf. Entrevista a Luís Castelo Lopes, p.25

⁸⁴ Idem, p.24

⁸⁵ Cf. Entrevista Pedro Cunha, p.49

dos anos 50 no caso de Jaime Isidoro e inícios dos anos 60, no caso de Manuel de Brito; Fernando Santos e Pedro Oliveira surgem na cena galerística cerca de 20 anos mais tarde - anos 80. Jaime Isidoro e Manuel de Brito serão analisados enquanto galeristas e também como coleccionadores.

O mercado de arte em Portugal nos anos 50 era praticamente inexistente, conforme refere Jaime Isidoro:

«não havia mercado. As exposições faziam-se, colocavam-se os quadros e retiravam-se sem se venderem. Fiz a primeira exposição póstuma do Amadeo Souza-Cardoso em 1956, que era praticamente um desconhecido em Portugal. Até aí havia um prémio com o nome dele do SNI - Secretariado Nacional de Informação – mas nunca se fez exposição nenhuma. Também fiz de Eduardo Viana, Paula Rego, Alvarez e de outros que só mais tarde viriam a ser nomes importantes aqui. Foi preciso eu ir ter com as pessoas e chamar-lhes a atenção para o que se estava a passar. Na altura o Augusto Abreu e o Manuel Pinto de Azevedo Júnior, proprietário do Primeiro de Janeiro, eram os dois grandes coleccionadores.»⁸⁶

Manuel de Brito, alguns anos mais tarde – 1964 - quando inaugura o projecto da galeria 111, refere o mesmo panorama desertificado do nosso mercado artístico:

«nessa altura era impensável alguém ter um projecto de galeria comercial. As pessoas gostavam ou não gostavam de arte da convivência com os artistas, uma série de factores que nos leva ao profissionalismo, mas nessa altura o aspecto comercial não existia. Nós hoje inauguramos aqui uma exposição da Paula Rego, mas nas duas primeiras exposições que eu fiz da Paula Rego não vendi um único quadro. Aliás, numa das exposições saíram dois quadros para pagarem os honorários de trabalho que dois advogados tinham feito ao pai da Paula Rego.»⁸⁷

De facto, Paula Rego – que neste momento é um dos nomes incontornáveis numa colecção de arte portuguesa ou internacional - foi uma artista reconhecida apenas na década de 80, já depois da sua retirada para Inglaterra.

As dificuldades de expansão do mercado de arte, assim como as estratégias para contornar as dificuldades, nomeadamente para angariar clientes e possíveis coleccionadores, são relatadas pelos dois entrevistados.

«Depois, a pouco e pouco, criei um grupo que era o grupo da Galeria 111. E o que fazia com esse grupo era arranjar possíveis clientes que pagavam, salvo erro, 100 escudos por mês. Esse crédito ia sendo acumulado e para as pessoas não pensarem que isso era um alibi ou uma forma de lhes ir ao bolso buscar o dinheiro, esse dinheiro estava sempre a crédito para as exposições, para os *stotcks* ou para

⁸⁶Cf. Entrevista a Jaime Isidoro, p.66

⁸⁷Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.51

outra galeria qualquer. Eu podia ir à sua galeria, comprava um quadro, uma escultura e não ganhar nada. Se você dissesse “eu conheço o projecto e vou-lhe dar 10%”. Ok. E ganhamos 10%. Mas se não desse nada, também não faz mal, o meu objectivo era a divulgação, era a expansão e a pouco e pouco consegui. A certa altura começou a haver reclame para mim pelo menos nessa zona de Lisboa, essa atitude de modificar uma mentalidade relativamente a valores materialistas da arte e afinal não havia razão nenhuma para estar com preconceitos, vinha o dinheiro que se ganhou honestamente.»⁸⁸

José Augusto França chama a atenção para o facto do “Clube dos Cem” – exclusivo grupo de cem membros, apaixonados por coleccionar arte, que contribuem com «cem escudos para um fundo comum, que seria aplicado na compra de obras de artistas portugueses vivos, mediante um sorteio» – movimentar verbas superiores às do orçamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea.⁸⁹ Embora a actividade tenha cessado em 1968, após dois anos de existência do clube, Manuel de Brito, tesoureiro durante o tempo de actividade deste núcleo, viria a canalizar alguns desses contactos para a sua carteira de clientes, em franco crescimento.

Sintoma desse *take-off* comercial é a abertura, a partir desses anos, à produção artística internacional, que garante a projecção do nome daquela galeria além-fronteiras: após amostra de Karel Appel, em 1969, seguir-se-iam as incontornáveis exposições de Sonia Delaunay (1972) e Lindström (1974, repetindo-se a presença em 1993) e Arman em 1994.

Do ponto de vista estratégico, Manuel de Brito declarou expressamente o desejo de contribuir para a divulgação da arte portuguesa no estrangeiro, não tanto através da sua imposição no mercado internacional, mas sobretudo através do apoio na chegada a Portugal da obra de artistas portugueses radicados no estrangeiro, situação muito frequente até 1974. Esta opção não descarta, no entanto, o considerável número de parcerias internacionais em que se envolveu, directa ou indirectamente, para benefício da difusão da produção plástica nacional.

Jaime Isidoro remete para as origens da sua colecção nos seguintes termos:

«era pintor e trocava quadros com colegas pintores. E quando comecei com a galeria, quando vendia, investia esse dinheiro em quadros dos artistas. Mais tarde fui para Paris para tentar compreender a arte moderna e conheci a Vieira da Silva,

⁸⁸ Cf. Entrevista Manuel de Brito, p.53

⁸⁹ ADRAGÃO, Maria del Sol Antela Pulido Garcia -*O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito – Génese, Desenvolvimento e Perspectivas de Crescimento da Instituição*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Setembro de 2010, p 16.

com quem cheguei a fazer uma exposição na minha galeria. Ela oferecia-me pinturas de vez em quando e dizia que era para me ajudar na galeria. Outraseu comprei.»⁹⁰

Jaime Isidoro, o homem que teve até hoje o maior número de anos de experiência na direcção de galerias em Portugal, misturava no seu perfil a curiosidade de entusiasta das artes e habilíssimo *marchand*. Em 1967, com a morte de Eduardo Viana, Isidoro expõe as suas obras deixadas no atelier. O nome e a obra do modernista morto criam uma eufórica procura aos seus trabalhos, como Viana nunca tinha conseguido em vida. O resultado foi um enorme êxito comercial. A elite económica do Porto industrial e bairrista iria tornar possível o negócio da arte moderna e Isidoro soube aproveitar as raras oportunidades que se lhe ofereceram.⁹¹

Relativamente à evolução do panorama galerístico, nos anos 70 regista-se a inauguração de galerias, «tendo vivido toda a primeira fase da sua existência num período de forte agitação política e social e de quase inexistência de mercado de arte», conforme é referido por Alexandre Melo⁹². Exemplos disso, a Quadrum já acima citada, e a Módulo, que mantém ainda hoje a sua actividade.

No que diz respeito à década de 80, nomeadamente na segunda metade entre 1984 e 1987, vários projectos galerísticos vão aparecer no mercado, face a uma relativa prosperidade desse período. Desses projectos vão nascer galerias como a Cómicos, a Valentim de Carvalho, a Nasoni, a Pedro Oliveirae a Fernando Santos, entre outras. Destas, apenas as últimas duas mantêm a sua actividade ainda hoje.

Conforme é referido por Alexandre Melo:

«A galeria Nasoni, espécie de símbolo económico da época, tendo desenvolvido um dos mais ambiciosos e amplos trabalhos jamais realizados ao nível do mercado de arte em Portugal. Nessa medida a Nasoni assumiu e impulsionou o que poderíamos chamar a versão portuguesa, e portanto em escala reduzida, da euforia - com a inerente espiral de inflação e especulação - no mercado internacional da arte contemporânea durante este período.»⁹³

⁹⁰ Cf. Entrevista a Jaime Isidoro, p.66

⁹¹ *Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

⁹² MELO, Alexandre - *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias de Arte e uma Carreira Artística*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999, p 82.

⁹³ MELO, Alexandre - *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias de Arte e uma Carreira Artística*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999, p. 84.

Fernando Santos, depois de um breve percurso em Amarante, onde teve uma galeria, esteve ligado à Nasoni, dois anos depois deste projecto ter nascido. Conforme refere em entrevista,

«eu sou dos poucos que ainda dizem bem da Nasoni. Enquanto galeria, deu uma grande volta no mercado, conquistou um público e dinamizou. E a forma como o fez, com mais sentido empresarial do que propriamente como galeria [...] a Nasoni surgiu numa altura em que começou a haver muito dinheiro, as pessoas estavam com as casas vazias e esse incremento à compra foi muito grande, porque as influências que a Nasoni teve em termos de bons administradores que convidou para accionistas, que tinham muito boas relações nos meios de negócios onde estavam, e conquistaram um público e fidelizaram pessoas. A Nasoni foi uma referência no mercado de arte em Portugal. É pena, porque podia continuar a ser uma grande galeria, mas hoje na arte não podemos só pensar com o sentido comercial, temos que ter, que é o mais importante, um projecto cultural.»⁹⁴

Pedro Oliveira tomou conta da galeria Roma e Pavia em 1985. A partir de 1990 mudou-se para as actuais instalações na Calçada de Monchique. Situa a época compreendida entre 1990 e 2000 como um período de grande prosperidade no mercado artístico:

«A partir de 90 isto começou a crescer, a explodir, a aparecer muitos críticos de arte. A partir daí resolvi mudar de instalações e atirar-me para uma coisa maior e vim para aqui. Na altura foi uma coisa muito falada, porque era a maior galeria de Portugal. O sítio era muito bonito, fiz grandes obras aqui, reestruturei... E a partir daí comecei a avançar para um mercado internacional e a fazer uma programação ainda mais internacional. Aventurei-me daqui para fora, arranjar contactos. Esse foi o meu período de ouro, essa década entre 1990 e 2000. Ganhei bastante dinheiro, as coisas correram-me muito bem, trouxe cá nomes muito interessantes da arte internacional.»⁹⁵

Datam dessa época as exposições de Antony Gormley, Dennis Oppenheim, Donald Baechler, Bill Beckley e John Baldessari.

Relativamente a esta multiplicação de espaços que surgiram, *grosso modo*, no espaço de 50 anos, Jaime Isidoro considera que

«é melhor haver muitas do que só uma. Cada galeria faz o seu papel de divulgação da arte no seu círculo de clientes e pessoas conhecidas. Claro que há galerias e galerias – há pessoas que não deviam abrir galerias porque não têm perfil nem conhecimento para isso – daí existirem galerias que abrem e fecham no espaço de dois anos ou menos. O galerista tem que fazer um papel sério de aconselhamento

⁹⁴ Cf. Entrevista a Fernando Santos, p.131

⁹⁵ Cf. Entrevista a Pedro Oliveira, p.78

ao coleccionador e tratá-lo bem, porque é ele que paga ao artista e ao galerista e sem isso a galeria não funciona.»⁹⁶

Pedro Oliveira é defensor de que as boas galerias devem estar em rede:

«eu sou defensor de que as boas galerias devem estar em rede e não me importo de partilhar coleccionadores com outras galerias. Vamo-nos ajudando entre nós e a colecção só ganha com isso. Tem que haver uma relação que se vai solidificando entre o galerista e o cliente, o cliente vai aparecendo não só para comprar mas para conversar, ver exposições.»⁹⁷

Manuel de Brito acha que «não só na arte como noutras profissões, é preciso as pessoas estarem motivadas para levarem a profissão a sério. Depois, para se ter êxito, é preciso ter uma marca. Eu nunca andei à procura de uma marca, a marca chegou por uma questão de princípio, de forma de estar na vida.»⁹⁸

Qualquer um dos entrevistados considera que tem que haver algo que distinga e capte o coleccionador, o projecto cultural, a confiança que se adquire, a marca. Fernando Santos realça também o papel que as leiloeiras começaram a ter ao dinamizar o mercado, considerando o trabalho das leiloeiras fundamental.

«Os leilões são o escape quando as pessoas pretendem desfazer-se das obras em tempos difíceis. E muitas vezes, é a única saída para venderem as suas obras. As galerias são vendedoras, não são compradoras. Neste momento, os casos que estão a acontecer são oportunidades muito boas para as pessoas que querem comprar.»⁹⁹

De facto, em leilão tem havido descidas acentuadas de algumas obras na ordem dos 30, 40 e às vezes 50%, reflexo de um excesso de ofertado mercado de arte.¹⁰⁰

Um outro factor referenciado por este galerista é o mercado dos falsos, principalmente em leiloeiras, «pois não têm essa preocupação de analisar e responsabilizar-se pelo trabalho que fazem. E isso tem acontecido mesmo com artistas vivos, cujas obras são depois apreendidas e isso é escandaloso.»¹⁰¹ No entanto, distingue o trabalho das galerias: «o trabalho de uma galeria é diferente, tem que haver uma ligação entre o artista, o coleccionador e a galeria - este triângulo é fundamental [...] um diálogo permanente com os artistas, para que o trabalho seja bem desenvolvido. É mais do que uma relação profissional.»¹⁰²

⁹⁶ Cf. Entrevista Jaime Isidoro, p.67

⁹⁷ Cf. Entrevista Pedro Oliveira, p.88

⁹⁸ Cf. Entrevista Manuel de Brito, p.57

⁹⁹ Cf. Entrevista Fernando Santos, p.76

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Idem, p.77

¹⁰² Idem, p. 70

Pedro Oliveira considera que poderia ser um interessante haver casas de leilões especializadas em arte contemporânea em Portugal, como a Christie's ou a Sotheby's, e que esse facto não iria afectar as galerias:

«poderia não afectar tanto se houvesse um historial de casas de leilões boas a nível de arte contemporânea em Portugal, o que nunca houve. O que até poderia ser um factor interessante, porque as casas leiloeiras internacionais – a Sotheby's, a Christie's – fazem um bom trabalho, um trabalho paralelo ao das galerias, funciona bem. E tu vês que o mercado lá fora, na Europa Central, nunca esteve tão bom.»¹⁰³

Refere ainda o facto de as obras que aparecem em leilões, serem com frequência obras menores de bons artistas, daí os preços serem baixos. As pessoas que colecionam guardam as melhores obras e não as vendem. Considera este um momento favorável para a especialização das casas de leilões: «mas é pena, que as casas de leilão não se especializem. Talvez este fosse o momento. Eu tive alguns reptos. Houve uma que quis fazer isso, a S. Domingos. Pediu-me para apresentar uma proposta à APGA - Associação Portuguesa de Galerias de Arte - só que eles não quiseram arriscar.»¹⁰⁴

Relativamente à exclusividade com o artista e em conformidade com aquilo que já foi dito acima, considera que é uma ideia que não resulta pois «exige capacidade económica para absorver a produção do artista e vender, divulgá-lo convenientemente e entrar nos circuitos das instituições e dos colecionadores». Acrescenta ainda que essa situação

«aconteceu nos últimos 20 anos, mas hoje já é difícil, hoje não se vende [...] se o artista é profissional, é fiel à galeria, não vai vender nas costas da galeria. Ser profissional corresponde a uma série de requisitos e o primeiro é a fidelidade. [...] É evidente que há mais galerias e há mais ofertas. Mas isto é um bocado falacioso, porque há muitos mais artistas que galerias. E um artista quando muda de galeria tem de pensar três vezes, porque não há assim tantas galerias como isso.»¹⁰⁵

De facto, Manuel de Brito em 2005 ainda trabalhava com essa prática da exclusividade, conforme me foi dito em entrevista:

«comigo existe porque eu sou um indivíduo que fui sempre muito rigoroso na ética e acho que quando faço um catálogo que me custa 700, 800 ou 1000 contos, quando dou um beberete que custa 200 contos, quando adianto o dinheiro e não cobro juros, quando o artista está aflito ou quer comprar um atelier e eu avanço com 5 mil contos, sou capaz de meter uma cunha num banco para ajudar. Eu sou assim uma espécie de segundo pai.»

¹⁰³ Cf. Entrevista Pedro Oliveira, p. 82

¹⁰⁴ Idem, p. 84

¹⁰⁵ Idem

Salvaguardava no entanto, a questão da fidelidade:

«era muito desagradável se eu fazia uma exposição dum artista e via que ele estava a vender a outro cliente. Como sabe, alguns clientes tentam sempre - embora comigo já não - comprar mais barato directamente ao artista porque ele é primo dum grande amigo, a gente já sabe como é que é. Embora, como lhe disse, o indivíduo que infringir a regra à primeira: rua. [...] afinal de contas, quando estamos a fazer um investimento, nem é propriamente uma acção de marketing, é uma acção de convivência, de lealdade. Por que é que eu hei-de estar a gastar dinheiro para ele vender lá em casa e por preços mais baratos? Então faça ele o trabalho. Nós somos os intermediários do lucro mas temos uma função, uma missão.»¹⁰⁶

Em conformidade com vários entrevistados, Fernando Santos refere que o nosso mercado é pequeno e muito centrado em Lisboa. A ausência de um museu de arte contemporânea que seja uma referência para os nossos artistas. E o facto dessa obrigação que o Estado nunca teve, ser do foro das galerias. A Espanha, o país com quem mantemos mais relações artísticas, é dado como exemplo onde existem museus e se criaram instituições que comprem e apoiam os artistas.

Pedro Oliveira sublinha a importância das feiras de arte e considera que fazendo uma comparação com Espanha, a nossa arte é melhor do que a espanhola. Só que neste momento não a podemos mostrar, porque não temos dinheiro para sair, não existem apoios por parte do Estado e as galerias têm como objectivo prioritário, dado o momento actual de crise, a sobrevivência:

«as feiras de arte são importantes, sempre foram. Para divulgar, para mostrar e para criar contactos. Só que neste momento os portugueses não têm dinheiro para fazer feiras de arte, não há dinheiro. O que é uma chatice. Quem me dera a mim continuar a fazer feiras de arte, eu gosto imenso do ambiente das feiras de arte, o vender, os contactos. Só que é muito difícil, porque não temos apoios nenhuns e neste momento era importantíssimo que a arte portuguesa não morresse, porque nós temos grandes artistas em Portugal. E fazendo até uma comparação grosseira com Espanha e atendendo à população artística dos dois países, que é muito diferente – eles têm muitos mais artistas – a nossa arte é melhor que a espanhola, é muito boa.»¹⁰⁷

É também da opinião que arte é uma mercadoria com uma conotação cultural que se pode exportar:

«por um lado, dizem que é “exportar, exportar, exportar”. Ora, a arte também se exporta. Por que é que devem ser só os sapatos, os têxteis, etc? A arte é

¹⁰⁶ Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p.53

¹⁰⁷ Cf. Entrevista Pedro Oliveira, p.85

super exportável. E se eu estou a vender uma peça de arte portuguesa no estrangeiro, estou a exportar. E estou a exportar não só uma mercadoria, mas uma mercadoria especial porque tem uma conotação ligada à cultura, que é uma embaixada importante, não a nível de mercadoria - uma mais-valia material - mas uma mais-valia a nível da imagem do país. E é preciso que os responsáveis pela cultura deste país percebam isto, porque isto não é um país novo, isto é um país com quase mil anos de história. E não é só o património edificado. A arte – não só a arte contemporânea – tem que ser mais apoiada. E para isso, os galeristas e os agentes importantes da arte em Portugal têm que ser mais apoiados para saírem, senão estamos aqui fechados. Neste momento não há dinheiro, nós próprios não temos capitais. A nossa maior preocupação é sobreviver, é chegar ao fim do mês e ter tudo pago: as despesas fixas, os impostos, etc. E eu não estou a pedir nada de especial, porque sei que a indústria tem apoio para a exportação. Então por que é que nós não havemos de ter? Quando somos uma coisa tão importante...» E refere ainda: «eu fiz a Art Basel, cheguei a vender stands inteiros na Art Basel na Suíça, que é o Rolls Royce das feiras. E vendia tudo o que tinha.»¹⁰⁸

Fernando Santos refere que, na sua visão,

«não há coleccionadores de arte em Portugal ou há muito poucos e o sentido do coleccionar não é comprar arte. O ser coleccionador, o indivíduo que decide criar uma colecção, tem que ter um objectivo: que tipo de colecção é que pretende, qual é o projecto para a colecção, se é o investimento ou outro. Há pessoas que compram, que dizem “eu tenho uma colecção”. É mentira. E há colecções por aí que normalmente não têm sentido.»¹⁰⁹

Salienta a definição de uma estratégia para a colecção e cita a colecção Ilídio Pinho como exemplo de uma boa colecção dos anos 60 para cá, com cerca de 700 obras, lamentando o facto de este projecto ter parado. A colecção Berardo também é mencionada por Fernando Santos como sendo uma colecção muito boa, realizada em tempo de crise e com boas oportunidades, apesar de «ter peças que muitas vezes não são de primeira apanha, porque uma peça numa exposição, um único trabalho, pode-se destacar dos outros todos.»¹¹⁰ A dificuldade do trabalho das galerias é evidenciada pelo facto de os coleccionadores em Portugal «que se acham coleccionadores, são pessoas que não respeitam a arte dos artistas, porque chega-se ao ponto de em alturas de crise, arranjar esquemas para chegar junto do artista e comprar directamente. E não se respeita o trabalho da galeria», assim como pela prática neste mercado do “desconto” em relação

¹⁰⁸ Cf. Entrevista a Pedro Oliveira, p.86

¹⁰⁹ Cf. Entrevista a Fernando Santos, p. 73

¹¹⁰ Idem, p. 74

ao preço tabelado pela galeria: «os coleccionadores - que não são coleccionadores, são compradores - chegam às galerias e não mostram interesse pela obra. Dizem “qual é o desconto que me faz?”. Parece que se está a comprar sacos de batatas. A arte tem que ser respeitada e há poucos profissionais de arte em Portugal.»¹¹¹

Pedro Oliveira traça uma linha de evolução do coleccionismo de arte em Portugal desde a década de 80, seguindo a sua experiência. Referindo-se a essa década de 80 comenta: «havia muito dinheiro na zona do Porto, na altura. Por isso é que havia muitos coleccionadores aqui. Nem era bem o Porto, era à volta do Porto, a cintura industrial».¹¹² Esse período “dourado” como é referido, prologa-se até princípios de 2000. A existência de uma classe de compradores de arte – «às vezes eram compradores tão importantes que a gente podia chamar-lhes coleccionadores»¹¹³ - conforme refere Pedro Oliveira, oriunda das indústrias - têxtil, calçado, entre outras - da zona norte do país, cria um mercado de arte florescente. A par disso, e dada a pujança da cidade enquanto centro artístico, as galerias do Porto podiam contar também com os clientes que vinham de Lisboa. A partir da década de 2000, após várias crises económicas, o Porto começou a entrar em declínio, havendo um maior protagonismo de Lisboa como cidade fulcral do mercado artístico.

«A partir de 2001 há a Capital Europeia da Cultura, houve uma grande euforia, mas entretanto o Porto começou a entrar em declínio, na década de 2000. Com maior protagonismo de Lisboa. Lisboa começou a crescer e começaram a aparecer colecções importantes em Lisboa. As sedes das grandes empresas - algumas fizeram colecções, como a Culturgest, a EDP - para não falar dos bancos. E começou tudo a centrar-se em Lisboa. Muito logicamente o mercado reage a essas coisas, a esses fenómenos, e começaram a abrir muitas galerias em Lisboa. O Porto começou a definhar um bocado e depois houve pelo meio umas crises económicas. Houve várias e isso atrasou um bocado, porque passamos alguns maus bocados. Mas eu mesmo assim ainda mantive um certo ritmo interessante, até meados de 2000. [...]a década de 2000 foi uma década inglória. A primeira parte ainda se acompanhou mais ou menos bem e a partir daí começou-se a centrar tudo em Lisboa e eu tive de ir muito para Lisboa, para manter um certo ritmo, um certo nível. Tive que criar conexões com Lisboa, com novos clientes. Criei relação com galerias de Lisboa, que expunham os meus artistas de cá e eu expunha os de lá. E arranjei muitos clientes em Lisboa, que são as tais novas colecções. E foi a primeira vez que

¹¹¹ Idem, p. 75

¹¹² Cf. Entrevista Pedro Oliveira, p. 80

¹¹³ Idem, p. 81

começaram a aparecer colecções, a nível particular, mas já estruturadas, boas colecções. Colecções já específicas, formatadas, focadas...»¹¹⁴

Aponta a existência de novos coleccionadores a partir da década de 2000 em Lisboa, algumas feitas com a ajuda de *advisers*:

«boas colecções com boas obras, não só portuguesas, num *mix* entre portugueses e internacionais. Estou a falar de colecções particulares. [...] Para além das institucionais, que também foram crescendo, mas isso já vinha de trás. Aqui no Porto havia uma ou outra, mas comparando com Lisboa, lá havia muitas mais. E então a galeria começou a funcionar muito com clientes de Lisboa. Ainda se pôs vagamente a hipótese de eu abrir uma galeria em Lisboa, como muitos fizeram na altura, mas eu cheguei à conclusão que não, talvez não valesse a pena, atendendo ao capital de prestígio que eu já tinha, de antiguidade, talvez não valesse muito estar a abrir um espaço, mais uma despesa em Lisboa, quando tinha aqui isto. Eu fisicamente ia lá muito, mostrava-me muito, falava muito. E depois levava dossiers, levava discos, mostrava e até artistas meus que expunham lá em baixo por intermédio de outras galerias em Lisboa ou instituições. E também criei o hábito em alguns coleccionadores de virem cá de vez em quando, nalguns fins-de-semana e vinham-me visitar e compravam. Vendi muito nessa altura para Lisboa, o meu mercado forte foi Lisboa.»¹¹⁵

De facto, existe um movimento conjunto de deslocação das galerias do Porto para Lisboa na década de 2000, abrindo sucursais, e que acompanha a pujança do mercado artístico nesta cidade. Destacam-se as galerias Presença, Quadrado Azul, Art Hobler, Canvas & Companhia e Fernando Santos.¹¹⁶

Relativamente à existência de coleccionismo em Portugal, Pedro Oliveira considera que

«está um bocado parado, mas eu acho que é gente que não vai desistir, que é gente que se profissionalizou e que sabem do que estão a falar. São coleccionadores importantes. [...] Não serão colecções que irão competir com as grandes colecções internacionais que existem há mais de 30 anos. Mas para serem colecções formadas em pouco tempo - uma década - considero um esforço muito grande. São colecções privadas, algumas corporativas, mas que considero importantes. E são feitas com cabeça, tronco e membros. São pessoas que se munem de *advisers*, depois começam elas próprias a saber e depois criam um bichinho, a paixão, que também é importante. Não é só o investimento. É o lado profissional da coisa, são profissionais em coleccionar. Agora estão um bocado parados porque a crise é para todos, mas

¹¹⁴Idem, p. 79

¹¹⁵ Idem, p. 81

¹¹⁶ Das referidas, apenas a galeria Presença e Quadrado Azul mantêm de forma permanente actividade nas duas cidades.

quando isto retomar eles vão retomar também. Eles têm as colecções lá guardadas, alguns montaram armazéns climatizados, tudo o mais profissional possível.»¹¹⁷

Aponta a colecção PLMJ e a BES Photo, como exemplos de colecções bem estruturadas.

Pedro Oliveira refere ainda que tem de haver um misto de paixão e investimento para se fazer uma boa colecção:

«o melhor aval para uma colecção é saber que ela vai valorizar um dia. É uma coisa que a gente tem paixão, mas que vale. Tem o valor intrínseco da sensibilidade e da paixão, associado ao valor comercial. São as duas componentes mais importantes, para além de outras, que depende das idiossincrasias do coleccionador.»¹¹⁸

Manuel de Brito refere em 2005 a escassez de coleccionadores, comentando no entanto a fidelização de clientes ao longo de várias gerações:

«não há muito. Há o grupo de advogados, o Saragga Leal, que me atribui a responsabilidade de ser coleccionador. Ele diz que fui eu que o empurrei e tinha empurrado muita gente, mas que pararam. E mais tarde aparecem e dizem “mas porque é que eu não segui, porque é que não segui os seus conselhos”. E depois há outra coisa que nos defende sob o ponto de vista comercial, que é o aspecto da clientela. Já temos clientes de três gerações e a quarta geração já vai lá. Porquê? Porque o avô comprou um quadro por 30 contos que hoje vale 8 a 10 mil. Isto é, o cliente tem que acreditar que o interlocutor é uma pessoa séria na sua profissão e que tem apostas que o podem favorecer. [...] o grande problema, que é também o problema que se liga ao comércio actual, é que toda a gente quer enriquecer depressa e é preciso consolidar uma posição ética, uma posição de conhecimento. Mas não é só marketing, é saber mesmo. Aqui há um vício que começa por exemplo, com as acções. Quando as acções estão a subir, as pessoas vão desordenadamente comprar com a ânsia de ganhar mundos e fundos num curto espaço de tempo. E depois quando há o alarme de que já baixaram 3 pontos ou 5 pontos, vai tudo a correr vender, muitas vezes perdendo dinheiro e às vezes dinheiro que foi emprestado pelo próprio banco, isso é uma atitude um bocado discutível. As pessoas que não estão informadas, que não sabem, não se rodeiam de pessoas que os podem ajudar.»¹¹⁹

Sobre o coleccionismo em Portugal, Jaime Isidoro era consensual em 2004: «não há ou há pouco. Portugal não é um país de grandes coleccionadores: há duas grandes colecções de arte portuguesa que é a minha e a do Manuel de Brito. Mas estive por detrás de boas colecções – fui eu que iniciei o Jorge de Brito.»¹²⁰

¹¹⁷Idem, p. 86

¹¹⁸Idem, p. 88

¹¹⁹Cf. Entrevista Manuel de Brito, p. 62

¹²⁰Cf. Entrevista Jaime Isidoro, p. 69

O apelo ao espírito do coleccionador em tempos de crise é reforçado pelo galerista Pedro Oliveira em *press release* da exposição da galeria em Junho de 2012:

«*Relicário 2* integra-se num registo sequencial tendo por objectivo constituir-se em marca que se repetirá ao longo de cada final de época, numa perspectiva evolutiva da revisitação do passado estabelecendo pontes para o presente, homenageando artistas que de algum modo muito contribuíram para a identidade histórica dos 22 anos deste espaço, bem como dos 27 que já levo como galerista. Como referi no texto que escrevi o ano passado, volto agora a relevar o facto de que a esta ideia de “homenagem” subjazem conceitos complementares tais como, coleccionar, guardar e voltar a mostrar, juntar e seleccionar.

Colecciona-se por inúmeras razões, umas vezes por pura afectividade, outras por investimento e não poucas por irresistível impulso. Todas são democraticamente aceitáveis sendo certo que desde que haja algum sentido estético e bastante curiosidade, o conhecimento e até o refinamento no ato de escolher aquela peça que nos está mesmo a pedir que a levemos, vai-se consolidando à medida que as experiências se tornam irreversíveis. O que não se pode é desistir. Mesmo nos períodos de crise como o que actualmente atravessamos, aparecem grandes oportunidades sendo agora mais do que nunca o coleccionador posto à prova da sua consistência enquanto tal, no momento das grandes ou pequenas apuradas escolhas. Uma vez mais escolhi para a mostra deste ano quatro nomes que sendo bastante heterogéneos entre si no que respeita ao seu trabalho, têm contudo algo a ver em sede geracional e muito a ver comigo pela indelével pegada que deixaram no percurso desta galeria. Acresce o facto, de por serem de gerações contíguas e trabalharem em situações diversas entre si, mais desafiante se tornou para mim juntá-los agora com os trabalhos de época que na altura tanto me entusiasmaram. Trata-se também para mim um pouco daquilo que referi anteriormente neste texto; eleger na diversidade. O fio condutor poderá porventura estar subjacente em contornos do foro de uma aparente subjectividade, mas numa abordagem mais aprofundada, é para mim, bem mais do que isso. Cabe a cada um de vós receber, avaliar e criticar estas escolhas.

Os quatro nomes presentes neste **Relicário 2** são os artistas Gerardo Burmester (Porto, 1953), Fernando Pinto Coelho (Coimbra, 1951), Fernando Marques de Oliveira (Porto, 1947), Júlia Ventura (Lisboa, 1952).

A todos eles agradeço a prestimosa colaboração pelas dificuldades ultrapassadas na descoberta de algumas peças de época, o entusiasmo dedicado a este projecto, o importante contributo que fortaleceu o percurso histórico da galeria e essencialmente tudo o que ganhei e aprendi na nossa relação profissional e afectiva. Uma palavra de agradecimento para os coleccionadores que gentilmente se disponibilizaram a emprestar algumas das obras.

Para o ano seguramente que prosseguirei nesta pequena aventura com um desafiante Relicário 3, convidando outros nomes.

Como sempre Relicário é dedicado a todos vós, todos aqueles que adoram coleccionar, sabiamente sabem guardar coisas, superiormente contribuindo para o coleccionismo português.»¹²¹

3.4. Críticos e curadores

O papel importante que o crítico/curador exerce enquanto elemento fundamental na criação de colecções, remonta já aos séculos XV/XVI. Hoje esse papel é muito mais abrangente e ele actua como um elo entre o objecto de arte e a sociedade em geral. Os entrevistados, Alexandre Melo (2006), João Fernandes (2006) e Bernardo Pinto de Almeida¹²² (2012) estiveram ligados à formação de várias colecções, respectivamente do Banco Privado e da Fundação Ellipse - entretanto extintas; à colecção do Museu de Serralves e também do Banco Privado; e às colecções da Fundação de Serralves, do MEIAC e do surrealismo, da Fundação Cupertino de Miranda.

Referindo Bernardo Pinto de Almeida,

«não haveria arte, no sentido em que falamos de arte, se não houvesse crítica. Porque a arte, como processo social, económico etc., só existe na medida em que existem na sua própria constituição uma série de elementos que a separam dos demais objectos, dos objectos decorativos, etc. E nesse campo, a figura do crítico desempenha um papel crucial em qualquer sítio»¹²³,

salientando que enquanto processo sociológico, a arte só existe se existir todo um mundo artístico que engloba, para além dos críticos, museus, coleccionadores, galeristas.

A função do crítico passa também pelo apoio ao artista, entendendo e descodificando a sua arte.

«O crítico é um agente que funciona do lado do artista, que o protege, é aquele que o protege do mau mercado, a crítica faz esse papel. A crítica faz o papel de abrir a porta do museu, de mostrar ao tempo, à história, que aquele acto estava certo no seu tempo e fá-lo antecipadamente, antes do historiador chegar e dizer, “sim senhor é verdade.” Esse papel é absolutamente fundamental e faz o papel fundamental de produzir um pensamento construído sobre aquilo que a arte ensina.

¹²¹Press-release da exposição *Relicário 2*. Disponível em: <http://www.galeriapedrooliveira.com/press/Press%20Release%20Relicario2.pdf> (20-09-2012)

¹²² Também historiador de arte

¹²³ Cf. Entrevista Bernardo Pinto de Almeida, p. 133

[...] o crítico é o explicitador do pensamento da arte e que constrói um pensamento a partir do pensamento da arte. É uma figura de intermediação que compreende o idioma da arte e o traduz para toda a gente, nomeadamente para o próprio artista, porque o artista embora tenha consciência daquilo que faz, a consciência que ele tem não é total, não pode ser. Portanto, o crítico é alguém que lhe devolve uma imagem.»¹²⁴

Exemplificando, reforça essa figura por meio de exemplos históricos em que o crítico está por detrás da obra de grandes artistas:

«nós conhecemos casos históricos absolutamente extraordinários. Por exemplo, a importância que o Baudelaire tinha para o Manet, a importância do Clement Greeberg para os expressionistas abstractos. Cada vez que o Greenberg não gostava de um quadro, o Pollock embebedava-se. Isto não era metáfora, era assim. A importância do Roger Fry para o grupo dos Imagistas ingleses. Os grandes críticos estiveram sempre lá. Muitas vezes eram também poetas, eram também criadores, que atendiam à coisa artística do ponto de vista da criação e a desafiavam a ir mais longe. Nós percebemos isso em Portugal. Por exemplo, Fernando Pessoa, além de um grande poeta é um grande crítico que estava constantemente a desafiar a criação que se faz à sua volta.»¹²⁵

Relativamente a Portugal, é da opinião que neste momento actual esse papel está em regressão. Para essa situação, contribui o facto da quase inexistência de imprensa especializada sobre arte.

«Se me perguntares se isto é o papel que eu espero da crítica, se me perguntares “há em Portugal quem desempenhe esse papel?”, eu receio bem que haja muito pouco. Embora já tenha havido. Eu lembro-me que quando era miúdo aprendi imenso a ler as críticas de arte do Rui Mário Gonçalves, do Fernando Pernes, duma data de gente que escrevia. Hoje há uma regressão nesse campo, os jornais fecharam-se a isso porque talvez seja caro, não sei porquê. Há por outro lado uma disseminação de opiniões críticas na internet, mas a que muito pouca gente chega, porque são grupais, tendem para o tribalismo, em que se revêm aqueles que se já gostam. Portanto, aquela ideia duma coisa pública e duma intervenção, neste momento está muito comprometida. Eu julgo ter feito parte da última geração crítica que existiu em Portugal, no sentido em que havia várias vozes que pensavam diferentemente e que às vezes se degladiavam e discutiam entre si. Mas apesar de tudo, procuravam defender coisas dentro da arte. Essa geração foi absorvida quase toda pelas instituições e portanto não houve espaço público que as acolhesse, como noutros países. Em Espanha, por exemplo, isso é fortíssimo, em França também. Os

¹²⁴Idem

¹²⁵Idem, p.134

jornais querem jovens estagiários que digam umas coisinhas sobre arte, precisamente porque não há colecionadores exigentes.»¹²⁶

Alexandre Melo, relativamente à mesma pergunta, também acha que o papel do crítico é hoje partilhado com outros agentes e que o seu espaço de acção é cada vez menor.

«Eu julgo que hoje em dia já não existe nenhum crítico de arte no sentido tradicional. Ou seja, o poder de legitimação do discurso do crítico é hoje partilhado com muitos outros agentes que têm uma grande importância e influência nos processos de legitimação, valorização. Todas as instituições, museus, centros de arte e respectivos directores e curadores, todos os consultores que muitas vezes não são necessariamente críticos de arte, curadores independentes, *free lancers* que organizam exposições, nalguns casos - em Portugal não há muitos - mas já há figuras que são agentes. Há uma série de outros agentes, grupos de agentes, actores, que têm um papel importante no processo de legitimação. Aquela ideia do crítico como o Papa que constrói e destrói uma reputação com um texto, penso que já não se põe. Houve alturas em que havia o crítico, agora há uma grande pluralidade de discursos críticos, opiniões. Por outro lado, a grande maioria de textos que se publicam hoje sobre artes plásticas não são textos de crítica, são textos noticiosos, reportagens, entrevistas, notas jornalísticas e uma grande parte do prestígio e da valorização das obras depende dum discurso que é mais jornalístico do que propriamente crítico no sentido estrito. Eu costumo dizer que hoje aquele poder que é atribuído ao crítico é um pouco mítico. É evidente que o crítico tem poder. Tem tanto poder quanto ele próprio tem a título pessoal. Isto é, se qualquer pessoa famosa que não seja um crítico, escrever um texto sobre uma exposição ou um artista, isso tem muito mais importância do que aquilo que disser o crítico. Os discursos de legitimação e as instâncias de legitimação são muito mais variadas. Também há uma grande diversidade de discursos críticos e há uma grande quantidade de discursos jornalísticos informativos, que não são de críticos de arte, são de jornalistas, de repórteres. Portanto, em termos de poder legitimador, penso que o crítico perdeu um poder. Partilha o poder com muitos outros agentes. Podemos dizer que ganhou em liberdade, porque hoje há uma tão grande diversidade de discursos críticos que o crítico pode escrever com mais liberdade, quando tem espaço. O problema é que tem cada vez menos espaço.»¹²⁷

Sobre a influência na obra do artista acrescenta, diferenciando-se da opinião de Bernardo Pinto de Almeida:

«eu nunca percebi muito bem esse tipo de questões. Um artista, enquanto artista, por definição faz o que quer. E mais ainda do que qualquer outra pessoa, faz

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Cf. Entrevista Alexandre Melo, pp. 94-95

o que quer, é livre. Excepto se estiver num regime ditatorial e o prendam e obriguem a fazer ou não fazer uma determinada coisa. Mas exceptuando condições políticas e sociais, o artista - por definição - faz o que quer, aceita ou rejeita as influências e as opiniões conforme quer, como todos nós. Isso para mim é um problema que não existe. Vamos imaginar: se um artista faz uma coisa e fala com o crítico e o crítico diz-lhe que aquilo é horrível e ele deita aquilo fora. Ele deita aquilo fora porque decidiu aceitar a opinião daquele crítico, não deixa de ser inteiramente livre, nada o impedia de dizer “pois tu achas isso, mas eu acho isto maravilhoso, e é mesmo isto que eu vou fazer.” O artista aceita ou não aceita as influências que ele quer aceitar ou que não quer – é um exercício da sua liberdade.»¹²⁸

Em relação a esta mesma questão, João Fernandes manifesta a dependência crítica, sobretudo dos jovens artistas:

«acho que depende dos casos, mas acho que um artista não se faz seguindo modelos inventados por críticos, curadores. Acho que um artista se faz por si mesmo e pelas decisões que ele tem de tomar em relação ao seu trabalho. Influenciam muito sobretudo os jovens artistas e muitas vezes nós encontramos uma arte globalizada que reflecte mais as intenções de quem a apresenta, e de quem fala sobre ela e escreve sobre ela do que às vezes esse confronto individual que se espera de qualquer obra de arte. Portanto, eu acho que é às vezes uma situação muito complicada para os jovens artistas, que muitas vezes confundem o trigo com o joio, seguindo modelos de afirmação e de legitimação, que para eles não tem nada a ver com os valores fundamentais que a obra de arte lhes deveria merecer, mas sim com expensas de legitimação. Mas isso sempre aconteceu. Ao longo dos tempos sempre houve pessoas que fizeram arte para agradar a gregos e a troianos e sempre houve gente que fez arte independentemente desse tipo de situações.»¹²⁹

A falta de visibilidade da arte portuguesa no contexto internacional é uma questão que Bernardo Pinto de Almeida explica claramente: a existência de um passado artístico que passasse para lá das nossas fronteiras era uma condição que iria permitir dar visibilidade aos nossos artistas no contexto internacional.

«Nós falhamos desde a década de 80. Desde que eu próprio entrei de uma forma consistente e continuada no plano da curadoria e mais tarde na história de arte, tenho vindo a afirmar a mesma coisa. E o problema é que se passaram 25 anos e nada de substancial foi feito. Eu acho que o acto primeiro devia ser internacionalizar o Amadeo. Isto é, pegar na extraordinária exposição que a Fundação Gulbenkian realizou, e mostrá-la nos Estados Unidos, em Paris, e em Londres. E mostrar que temos para a troca. Não temos muito, mas temos que chegue. Era ir buscar o rendimento do facto do Amadeo ter estado em Nova Iorque.

¹²⁸Idem

¹²⁹ Cf. Entrevista João Fernandes, p. 119

Havia uma marca, o Brancusi tinha dito que as cabeças dele se deviam ao Amadeo, o Modigliani tinha partilhado o estúdio, o Braque pintou-lhe o retrato, expôs com o Picasso. Quer dizer, estavam criadas as condições para se fazer a ponte. A partir daí, procurar reforçar a re-nacionalização da Vieira como artista portuguesa e depois investir o mais que se pudesse nos artistas da década de 60 e na sua internacionalização. O que eu acho é que o que se perdeu nisto foi quando se chega à geração de 80. E isto acontece nos países lá fora. Eles têm curiosidade e “ok, a gente gosta do Julião, a gente gosta do Cabrita, mas o que é que faziam antes disso?” Para eles, custa-lhes a perceber um país que só começou no fim do século XX.»¹³⁰

A falta de marketing cultural do próprio Estado em relação à arte portuguesa é mais uma vez apontada:

«isso era estritamente da responsabilidade do Estado. E havia uma coisa a fazer que não é responsabilidade do Estado nesse caso, que é responsabilidade das instituições portuguesas e que eu só vejo um museu a fazer em Portugal, que é o Museu Berardo, que era mostrar sistematicamente as colecções dos artistas portugueses, de forma a que quando chega cá o estrangeiro, perceber essa realidade. Se tu tinhas em Serralves em permanência o Ângelo, o Noronha, o não sei quem, os anos 60 portugueses e os 70 e os 80, o estrangeiro chegava cá e dizia “alto!, eles têm arte!” Assim, chegam cá e vêm exposições na sua maioria experimentais, de artistas internacionais e ficam com a ideia que o país não existe enquanto cultura. Há uma excepção, como disse, que é o Museu Berardo, que sistematicamente integra nas suas exposições artistas portugueses.»¹³¹

A posição de Alexandre Melo em relação a este assunto é abordada sobre uma outra perspectiva, posicionando o artista e os seus agentes como responsáveis por essa acção no plano internacional; reconhece no entanto que a capacidade de afirmação dos agentes culturais em Portugal é muito reduzida em comparação com os outros países:

«a capacidade de os artistas e de todos os agentes que com eles trabalham, projectarem a sua acção no plano internacional. A divulgação internacional da obra dum artista depende antes de mais do próprio artista, da capacidade que ele tem de se inserir numa rede de relações, de diálogos, de colaborações, de intercâmbios, que torna a sua obra possível no plano internacional. Há artistas que não fazem isso porque não gostam, porque a sua maneira de ser, ou de estar, não propicia isso. Então aí é que surgem de facto diferenças. Há situações em que há uma maior ou menor capacidade dos agentes de enquadramento do trabalho do artista, galeristas, museus, escolas de arte, coleccionadores, etc., para projectarem a sua actividade e as suas escolhas e os artistas que apoiam ou querem apoiar no plano internacional. E em Portugal há um grande deficit, dada a situação de subdesenvolvimento cultural.

¹³⁰ Cf. Entrevista Bernardo Pinto de Almeida, p. 124

¹³¹ Idem

O nosso poder de afirmação dos nossos agentes culturais é muito reduzido em comparação com os outros países e aí torna-se mais difícil esse trabalho de afirmação internacional dos artistas portugueses. E aí a política cultural tem um papel muito importante, tem que ser uma política muito activa, voluntarista, afirmativa, muito apostada numa perspectiva cosmopolita e de internacionalização, o que nem sempre é fácil devido aos grandes problemas orçamentais que Portugal tem. De qualquer maneira, eu faço uma avaliação muito positiva da evolução que se tem verificado ao longo dos últimos 20 anos no que diz respeito a essa capacidade de internacionalização.»¹³²

João Fernandes reconhece que hoje há muito mais condições para os artistas portugueses serem reconhecidos fora de Portugal. Mas apesar da situação ser melhor do que há 20 ou 30 anos atrás, o facto de Portugal ser um país periférico, o esforço para esse reconhecimento tem de ser muito maior.

«Confesso-lhe que não é uma situação que se resolva politicamente ou que se resolva só por boas vontades, é uma situação que implica várias instâncias, implica que as galerias façam um bom trabalho, terem boas programações e terem bons artistas, implica que as instituições apresentem boas exposições e façam boas colecções, implica que os coleccionadores façam boas colecções, implica que os artistas façam obras de arte interessantes. Hoje há muitas mais condições para as obras dos artistas serem conhecidas do que anteriormente no passado, quando Portugal não existia. Hoje Portugal já começa a existir em função de algumas instituições que aqui trabalham, em função de alguns coleccionadores que já viajam, em função de algumas galerias que desenvolvem o seu trabalho, etc. Hoje há jovens artistas que começaram a trabalhar há 5 anos e que já expõe em Nova Iorque, em Londres. Isso seria inimaginável há 20 anos atrás, ou há 30 anos atrás, hoje é tudo muito mais fácil. Começa-se muito mais cedo e a circulação é, apesar de tudo, muito mais fácil. No entanto, ainda há muitas carências a este nível, continuam a ser muito escassas as instituições, as colecções, as galerias, a coerência de propósitos, a identidade. E por outro lado, o facto de trabalhar num país periférico como Portugal, implica que nós tenhamos que trabalhar todos três vezes mais do que se estivermos em Londres, em Nova Iorque, na Alemanha, etc. Se eu no museu tiver um problema qualquer de produção de conservação de uma obra, de falha humana em qualquer coisa, é porque somos portugueses. Se um colega meu alemão ou suíço tiver esse problema, é um problema apenas que aconteceu, foi um azar. Às vezes temos que triplicar o nosso esforço pelo facto de não termos um passado que nos tenha legitimado e construído em termos culturais a nível internacional. Mas hoje há uma grande curiosidade do mundo em relação a Portugal também. Assim Portugal saiba

¹³² Cf. Entrevista de Alexandre Melo, p.94

aproveitar essa curiosidade e também construir-se para a ela corresponder e nela se afirmar.»¹³³

A situação do coleccionismo de arte em Portugal revela uma fraqueza estrutural, que é apontada pelos três entrevistados.

«Toda a situação do coleccionismo ao longo do século XX é miserável. Portugal chegou ao final do século XX sem ter nada de nada. Se formos ver todas que são hoje as grandes instituições e colecções nacionais, datam dos últimos 10 ou 20 anos, tirando a Gulbenkian, que também não é tão antiga como isso. Quer Serralves, o CCB, a Culturgest, a colecção Berardo, a fundação Ellipse, têm meia dúzia de anos, o que é um escândalo. É a demonstração do absoluto subdesenvolvimento cultural de Portugal ao longo de todo o século XX, com a única excepção da Gulbenkian.»¹³⁴

A falta de um passado de coleccionismo consistente que constituísse um exemplo para gerações futuras e a falta de esforço para aproveitar o pouco que tínhamos, é reforçado por Bernardo Pinto de Almeida, que refere Augusto Abreu e Jorge de Brito, dois grandes coleccionadores de nível internacional. Aponta ainda a existência de três níveis de coleccionadores:

«há três níveis de coleccionadores: há o coleccionador *connoisseur*, gosta de arte e antiguidades e nós temos nisso exemplos extraordinários. O Sr. Augusto Abreu, por exemplo. Ele chegava a Paris, e abriam-lhe a galeria fora de horas, ao fim de semana, quando ele quisesse, porque era um homem respeitadíssimo no grande meio internacional. Tivemos o Sr. Jorge de Brito que fez uma colecção de arte incrível de nível internacional, que ainda hoje ninguém sabe muito bem onde é que chega, mas tinha Klee, não era só Vieira da Silva e Arpad; Kandinsky, Mondrian, até aos anos 60 ele tinha quase tudo. [...] E não houve um esforço suficiente para as nacionalizar correctamente. Isto é, para chegar a um consenso com esses senhores no sentido de criar museus que as fizessem circular sem se apropriar delas. Isto é, nós sabemos que grande parte da colecção da Fundação Vieira da Silva/ Arpad Szenes é da colecção Jorge de Brito, mas com colecções dessa envergadura o país tinha tido obrigação de fazer esses acordos de facilitação há muito tempo, que não fez.

Voltando aos coleccionadores. Existem esses, o Ernesto Vilhena que a cada passo aparecem peças em museus de arte antiga, coleccionador de arte antiga e desses tivemos muito, muito bons, normalmente pessoas muito discretas que nem queriam muito que se soubesse, até por razões fiscais. E depois há o coleccionador de arte institucional que é o que mais nos falta, como há nos Estados Unidos, que apoia o museu, que faz parte do *trustee*, do *board*, é esse o nível do coleccionador

¹³³ Cf. Entrevista João Fernandes, pp. 120-121

¹³⁴ Cf. Entrevista Alexandre Melo, p.97

que importa apoiar mais. Por exemplo, um Paulo Pimenta e um Carlos Sousa. O exemplo dos museus é fundamental para a organização do seu próprio gosto e das suas colecções e que na falta desse exemplo ficam órfãos.

E depois há um terceiro tipo de coleccionador ainda, que é o coleccionador que começa, que é o coleccionador potencial, e esse que não tem uma grande informação. Se não tem uma boa colaboração por parte das galerias, se não há uma boa instituição crítica que o esclarece, se não há um bom ensino, etc., esse coleccionador tende a desaparecer.

Há ainda outro tipo de coleccionador que nós vimos aparecer na figura do Comendador Berardo, que é o super coleccionador institucional, um tipo que já traz a colecção feita e diz “está aqui”. E pode ser por exemplo o José de Guimarães, que inaugurou ontem em Guimarães a plataforma das artes com a sua própria colecção, uma coisa absolutamente extraordinária.

Estes quatro níveis de colecção, em qualquer outro país, vivem articulados, porque o terceiro nível - os coleccionadores potenciais que vão começar, que têm algum dinheiro para investir - quando forem grandes querem ser como o segundo nível. Ou, se forem muito grandes, querem ser como os do primeiro nível, ou então os do primeiro nível um dia querem ser como o Comendador Berardo e ter uma colecção que dá uma fundação. Este intercâmbio permanente e mútuo que se passa em todas as esferas da vida, na escrita também, etc.»¹³⁵

Referindo-se à inexistência duma tradição de coleccionismo em Portugal, diz:

«aí é sempre uma falha cultural do Estado. E mesmo no tempo dos reis, a maior parte não tinham envergadura cultural e quando compravam, compravam coisas que brilhavam mais, não compravam necessariamente as melhores. Nós tivemos um período absolutamente extraordinário em Portugal no século XVI em que houve um Humanismo em Portugal capaz de dialogar com a Flandres e de entender o que se passava em Itália. Depois disso houve muitas vicissitudes no reino e a coisa começou-se a perder e os reis que tivemos depois disso na sua maioria foram muito pouco cultos à excepção do D. Fernando de Saxe-Coburgo que nem sequer era português. Há o D. Carlos, mas não chega. Há uma coisa que acresce nisso também: as instituições. A própria Igreja não teve influência nas artes como teve em Itália. O próprio Estado não teve essa noção simbólica do reforço do seu poder através da instituição de grandes colecções. Portanto, não são só os museus e os coleccionadores, é uma rede mais larga que não se chega a organizar».¹³⁶

João Fernandes, ao falar coleccionismo em Portugal, menciona também as colecções de Augusto Abreu e Jorge de Brito, assim como as colecções dos galeristas Jaime Isidoro e Manuel de Brito.

«Mas em Portugal são muito raros os casos, só praticamente o Manuel de

¹³⁵ Cf. Entrevista a Bernardo Pinto de Almeida, p.128

¹³⁶ Idem, p.129

Brito e o Jaime Isidoro e em circunstâncias de grande penúria da parte dos artistas, em que era muito fácil às vezes conseguir comprar a obra. No entanto, eles conseguiram conservar as coisas, guardaram-nas, o que é sem dúvida muito meritório. Mas é um exemplo que infelizmente não foi assim tão seguido pelas outras galerias que surgiram depois. Mas se reparar, nós temos gerações sucessivas de pretensos coleccionadores e temos alguns casos que às vezes importa conhecer e até estudar a nível do coleccionismo em Portugal. Por exemplo, a colecção do Sr. Abreu que no Porto terá sido uma colecção internacional de grande dimensão. Às vezes, quando viajo ouço falar de obras, nomes internacionais que hoje não estão em Portugal, mas havia Picassos e Vuillards e coisas fabulosas nessa colecção. O Sr. Abreu comprou arte portuguesa mas também comprou muito boa arte internacional. Arte internacional que depois vendeu e que vendeu à colecção do Jorge de Brito e em leilões internacionais. Eu conheço galerias internacionais poderosas que vieram a Portugal nos anos 70 comprar coisas ao Sr. Abreu porque ele decidiu vendê-las, assustado na altura com o contexto económico e político da época.

A colecção Jorge de Brito é um outro caso. E depois, houve iniciativas. Por exemplo, o clube dos 100 coleccionadores que se criou nos anos 60. Quantos existem desses 100 coleccionadores que na altura foram criados? Sabemos que se calhar o mercado português já tinha entrado em baixa com a crise do petróleo em princípios da década de 70 e depois essa baixa não vai ser melhorada, antes pelo contrário. Por todos os incidentes relacionados com a revolução, com a mudança de regime, etc. E só na década de 80 surge uma nova geração, uma nova geração de compradores ou de pretensos coleccionadores. E na verdade, na geração de 80 nós temos colecções que se procuram constituir, temos galerias que surgem, o mercado entra em grande inflação e grande especulação como aliás acontece em todo o mundo. É a década onde há um grande crescimento da economia internacional e isso faz-se sentir em Portugal. Mas a verdade é que se calhar o mercado não foi tratado da melhor maneira, em Portugal às vezes certas leis do mercado não existem porque o preço da obra de arte é definido duma forma aleatória entre o artista e a galeria, independentemente da compra e da venda. Em relação à década de 80, houve muitas obras vendidas por valores muito inflacionados, depois desiludiram os seus compradores ou os seus herdeiros e isso faz com que haja um descrédito e toda uma geração perdida de possíveis coleccionadores. Eu acho que em relação à década de 80 algumas colecções sobrevivem, mas são poucas.»¹³⁷

Esta nova geração surgida na década de 80, a par de uma certa euforia de mercado que em Portugal se traduziu por um incremento de potenciais coleccionadores, não teve o efeito de consolidar o coleccionismo. Pelo contrário. Passado esse breve período, houve uma retracção. Bernardo Pinto de Almeida refere-a desta forma:

¹³⁷ Cf. Entrevista João Fernandes, pp. 105-106

«havia mais ingenuidade e portanto havia mais espaço potencial. Mas hoje não é por causa da crise, é porque olhando historicamente, há 20 anos atrás, na década de 80 apareceu uma nova figura que era a do coleccionador investidor, uma coisa que não existia em Portugal. O tipo que investia de facto, que era o coleccionador comprador, quem dera! Porque mesmo isso foi uma miragem. Tudo isso ficou pelo coleccionador negociante. Quer dizer, o tipo que não é coleccionador nenhum, que compra arte como outra coisa qualquer e que dez minutos depois está a tentar vender com 3% de lucro! Isto não é nada! A única coisa que gerou foi uma massa infindável de negócios e pequenos negócios que hoje nós estamos a ver, numa época de crise, traduzir-se em vendas absolutamente desastrosas em leilões. Agora vai-se tentar escoar essa negociata toda que durante 20 anos se andou a fazer em vão de escada. Isto é, tipos que compravam aqui e vendiam além, sem pagar as despesas do que era uma galeria, as dificuldades que passavam os galeristas - financeiras, de investimento e de trabalho - e de ir às feiras, etc.

Porque não são verdadeiros coleccionadores, eles compravam porque compravam hoje por 10 e amanhã vendiam por 10, ou por 11 e ficavam muito contentes e andavam todos a fazer de conta que eram coleccionadores, o que socialmente lhes dava imenso prestígio. Por outro lado, vendiam e com isso retiravam ao mercado - galeristas, feiras, etc. - o seu papel social. Porque muitas vezes não era o galerista que investia no artista, que fazia catálogo, que levava o artista a uma feira, que estava ali se calhar o mês inteiro sem vender uma peça, que fazia uma mais-valia qualquer. Era um tipo que aparecia no meio desse jogo, comprava aqui e vendia acolá. Ora, isto não cria mercado nenhum nem cria coleccionismo nenhum, isto cria uma data de malta que fazia biscates, com algumas excepções. Mas 25 anos depois a gente olha e diz assim “afinal não era verdade.” Coleccionadores consistentes disto há talvez três. Não há de facto um coleccionismo, nem um coleccionismo do coleccionador comprador, quem dera. Nós temos uma imitação de coleccionismo que na verdade é um pequeno jogo de mais-valias, que tem a ver com o compra aqui e vende além, num mercado que desse modo fica saturado e não é limpo. Porque quem gasta dinheiro, quem abre a loja, quem paga às finanças, vê-se com concorrência desleal com uma data de malta que não percebe nada disso e que vende qualquer coisa.»¹³⁸

Este período de mercado é marcado pela emergência da galeria Nasoni, já acima referida, cujo papel nesta dinâmica é importante, embora sem ter conseguido criar um verdadeiro mercado colecionista duradouro e consistente.

«Olhando à distância e com a vantagem de me ter afastado logo no princípio da Nasoni, porque comecei a perceber muito cedo o que é que estava em jogo. Porque tratava-se de colocar o mercado da arte numa dinâmica próxima da

¹³⁸ Cf. Entrevista Bernardo Pinto de Almeida, p.131

dinâmica internacional. Isso podia ter tido consequências fantásticas, nomeadamente na internacionalização dos artistas portugueses, porque a Nasoni começou também a ter uma linha de apresentação de arte internacional. Porque é que falhou? E foi isso na altura que eu sustentei que estava a acontecer e foi isso que me fez afastar muito cedo da Nasoni. Afastar no sentido de criticar isso publicamente e hoje acho que infelizmente estava certo. É que a Nasoni, ao inflacionar preços, por exemplo, criou um efeito de mercado que todos os galeristas puderam beneficiar. Eles passaram de um mercado muito deprimido para um mercado eufórico e isso foi fantástico do ponto de vista sociológico e económico. Quais foram os problemas? Assim que a Nasoni começou a criar reputação, visibilidade e dinheiro, alguns dos seus sócios fundadores, gananciosamente, deixaram cair o barco e aproveitaram as mais-valias para se ir embora. Primeiro ponto, a sustentação económica desapareceu. Segundo problema, a Nasoni não tinha associado ao seu projecto económico e financeiro um projecto cultural sério, faltava-lhe uma orientação cultural. Portanto, muitos dos artistas com que trabalhou, foi um mero acaso, uns eram bons, outros eram maus, outros assim-assim. E para mim havia um sentido de conjunto, como há nas grandes galerias internacionais, em que os artistas ficam ali naquela galeria porque sabem que aquela galeria defende os seus interesses. Houve muitos que entraram e saíram e os que foram ficando não foram necessariamente os melhores, nem os mais interessantes. Portanto, a Nasoni subitamente viu-se descapitalizada em termos de estruturação e descapitalizada do ponto de vista cultural. É muita coisa. Com tantas perdas, a Nasoni caiu tendo cumprido o seu papel histórico, que era criar a ilusão de que havia um mercado de arte em Portugal, de que beneficiaram muitos galeristas naqueles anos mais próximos. Teve um outro defeito. A Nasoni, ao fazer este processo de uma forma demasiado rápida, ajudou também a criar essa ideia dos tais colecionadores merceeiros, porque a arte estava a subir todos os meses... Porque no fundo eles disseminaram, como depois fizeram as imobiliárias, que não tinham que pagar aos vendedores. Entregavam por um preço simpático, que depois permitia que o tipo fosse ganhar algum e também criar uma legião de negociantes de arte que depois iriam entrar para o próprio mercado.»¹³⁹

3.5. Coleccionadores

«Fazer uma colecção de arte em Portugal para a qual se deseje dimensão pública e mesmo histórica e não mera vocação económica, é uma acção rara. Exige manter longa investigação e investimento, estabelecer parâmetros de coerência de aquisição e organização, dispor de espaços e capacidades de conservação. Algumas

¹³⁹Idem, p.132

assim houve e há: de algumas se fizeram museus; de outras se fizeram segredos mal partilhados; outras ainda desfizeram-se como grãos de pó em leilões, para onde foram atiradas pelas crises ou heranças mal calculadas. Cada uma mereceu o destino que o coleccionador e o país lhe souberam dar»¹⁴⁰

3.5.1. Joe Berardo

A colecção de Joe Berardo é a maior colecção de arte moderna e contemporânea internacional existente no nosso país, cujo carácter museológico e didáctico, lhe confere um lugar único no nosso panorama coleccionista. A aquisição inicial das peças foi feita por Francisco Capelo¹⁴¹, «aproveitando uma conjuntura económica favorável de baixa de preços em finais dos anos 80», citando Joe Berardo.¹⁴² Embora Capelo tenha sido o interlocutor mais importante, «desde o início houve outras pessoas a trabalhar para mim e desde o seu afastamento tenho vários *advisers* em diferentes países e cidades - Nova Iorque, Londres, Canadá, Paris, Zurique e Lisboa.»¹⁴³

A estratégia da colecção é delineada «por um esforço conjunto de aquisições de obras em leilões, compras a outros coleccionadores e procura sistemática de determinadas obras para a colecção.»¹⁴⁴

Desta entrevista realizada em Dezembro de 2004, é significativo que embora a vocação prioritária da colecção não seja a aposta em jovens artistas, Berardo mostra-se interessado em conhecer novos talentos e em integra-los na colecção, conforme refere: «efectivamente, comprei uma peça de Joana Vasconcelos há uns 4 ou 5 anos, assim como de Adriana Molder e Sara Maia.» Os critérios de selecção de jovens artistas são descritos da seguinte forma: «inovação, enquadramento na conjuntura político-social do tempo em que vivemos sempre com o *label* de grande qualidade.»¹⁴⁵

É de salientar o facto de Joana Vasconcelos ser em 2004 uma jovem artista emergente e ser hoje a artista portuguesa com mais visibilidade internacional. Esta sua ascensão está ligada para além do valor intrínseco da sua obra, ao facto de estar representada numa grande colecção e às oportunidades que daí advêm para os artistas. A

¹⁴⁰ PINHARANDA, João in JUSTO, Luís Cunha (coord.) - *Arte Portuguesa Séc. XIX, XX e XXI: Uma colecção particular*. Lisboa: Editorial Franciscana, 2007, p 9.

¹⁴¹ SARDO, Delfim - “*Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade / Francisco Capelo*” in *Arte Ibérica*, nº. 5, Maio 1997, p.12.

¹⁴² Cf. Entrevista a Joe Berardo, p.136

¹⁴³ Idem

¹⁴⁴ Idem, p. 137

¹⁴⁵ Idem

integração na colecção de François Pinault e o facto de Jean François Chougnnet, comissário da exposição “Joana Vasconcelos Versailles” - a decorrer de 19 de Junho a 30 de Setembro de 2012 no Palácio de Versailles, sendo a primeira artista feminina a realizar lá uma exposição¹⁴⁶ - ter estado na direcção do Museu Berardo até Abril de 2011, foram oportunidades únicas que permitiram a esta artista a sua internacionalização.

Como exemplos de amizades criadas, fruto da mesma paixão pela arte, Berardo cita o coleccionador Jorge de Brito e Maria Nobre Franco, directora da Galeria Valentim de Carvalho entre 1984 e 1995.¹⁴⁷ É em 1993, nesta galeria em Lisboa, que a Colecção ainda em estado embrionário, é vista pela primeira vez em Portugal.

«Certo foi o papel de Maria Nobre Franco - que antes fundara e dirigira a Galeria Valentim de Carvalho, desde 1984 até 1995 - na apresentação de artistas portugueses no Museu, consagrados e jovens, propiciando em muitos casos a respectiva entrada na Colecção Berardo e, em geral, favorecendo a sua visibilidade a par da dos artistas estrangeiros. Deve recordar-se a organização de importantes exposições, como foram nomeadamente as dedicadas a Rui Chafes, Susana Solano, Michael Craig Martin, Júlio Pomar e Fernando Lemos e, em geral, uma programação que foi transformando em acontecimentos a apresentação de novas aquisições ou de visões sectoriais da colecção, sempre co-adjuvada por Pedro Aguilar, sub-director do Museu.»¹⁴⁸

Considera ser amigo de alguns críticos de arte e outros nem sequer os conhecer. Depois de Jean François Chougnnet, Pedro Lapa – ex-director do Museu do Chiado - é neste momento o actual responsável pelo Museu. Bernardo Pinto de Almeida refere a sua experiência na colecção Berardo da seguinte forma:

«Estive, como administrador em representação do estado durante os primeiros quatro anos, os da instalação. A minha experiência foi muito interessante, porque me permitiu conhecer um outro ângulo da actividade museológica. Era um lado que me faltava, uma vez que já tinha sido curador, director de centros de arte e membro de conselhos de consultoria de museus. Creio que o Jean François Chougnnet fez um trabalho excepcional com esta colecção, que para mim é de referência absoluta, sendo imperdoável que o Estado português não adquira pelo preço baixíssimo em que está, em termos de mercado e dada a sua importância. Por defender isto publicamente, fui

¹⁴⁶ MOREL, Guillaume - “Joana Vasconcelos, nouvelle reine de Versailles” in *ConnaissancesArts*, nº705, Juin 2012.

¹⁴⁷ Cf Entrevista a Joe Berardo, p. 138

¹⁴⁸ “Maria Nobre Franco deixa o Museu de Sintra”. Disponível em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/01/maria-nobre-fra.html (20-09-2012)

chamado pela Ministra Pires de Lima e reconduzido até à vigência de Canavilhas, que me substituiu por um elemento do PS.»

O acervo do Museu é hoje composto por cerca de 1000 obras e representa mais de 70 correntes artísticas dos séculos XX e XXI, incluindo um núcleo surrealista forte e obras de artistas como Picasso, Dalí, Duchamp, Magritte, Andy Warhol, entre outros. A Colecção Berardo é reconhecida no panorama internacional como uma colecção de arte de grande significado, tendo sido notícia em jornais e revistas estrangeiros aquando da inauguração do museu em 2007 – The Art Newspaper, Herald Tribune, Le Monde, El País, Washington Post, entre outros.¹⁴⁹ Obras significativas como *Femme dans un fauteil* de 1929, e *Tête de femme* de 1909, de Picasso; *Oedipus and the sphinx after Ingres* de 1983, de Bacon; *Untitled* de 1976, de De Kooning; *Eyes turned inward* de 1993, de Kapoor; *The Barn* de 1994, de Paula Rego; *Abstrktes Bild (nº635)* de 1987, de Gerhard Richter; um *Great American Nude* de Wesselmann; algumas de grande dimensão, entre muitas outras, são peças de carácter museológico indiscutível, cujo valor não deixa margem para dúvidas, mesmo num mercado em que as cotações podem ter altos e baixos.

A importância desta colecção para Portugal é grande, já que para além da colecção Gulbenkian e do CAM, não temos nenhuma outra com esta dimensão internacional. A sua função a nível social e cultural é a de preencher uma lacuna na cultura portuguesa e abrir vias para a colaboração com outras colecções/instituições estrangeiras, despertar a curiosidade desses coleccionadores para os nossos artistas, e integra-los nessas colecções, o que lhes ira permitir – num esforço conjunto de galeristas, críticos/curadores e coleccionadores - fazer exposições fora do país com a visibilidade necessária para o reconhecimento internacional.

Berardo tem o perfil de empresário *self-made man* e coleccionador. O seu gosto pelo coleccionismo remonta à sua infância, e começou por juntar selos, caixas de fósforos e postais dos navios transatlânticos que passavam pela Madeira. A paixão pela arte e pelo coleccionismo levaram Berardo a constituir outras colecções, que revelam o seu carácter de coleccionador: azulejaria - do século XVI até à contemporaneidade -, cartazes publicitários originais, móveis e objectos Art Deco, escultura contemporânea do Zimbabué, faianças portuguesas, minerais e gemas, estanhos portugueses...

¹⁴⁹ Informação disponível em: http://www.museuberardo.pt/original_site/pressclipping.html (20-09-2012)

É conhecida também a sua paixão pela Natureza que o fez recuperar a Quinta do Monte Palace na Madeira, reforçando a natureza romântica das suas origens e arquitectura e pegar num jardim em estado de abandono transformando-o num Jardim Tropical, á semelhança dos jardins botânicos tão ao gosto do século XIX. À flora madeirense juntaram-se plantas vindas da Ásia, azáleas da Bélgica, urzes da Escócia, uma rara colecção de cicas provenientes da África do Sul, esculturas ocidentais e orientais. Com o mesmo espírito, criou o Jardim Buda Éden ou Jardim Da Paz, um espaço aberto ao público no Bombarral, com cerca de 35 hectares, idealizado e concebido por Joe Berardo, em resposta à destruição dos Budas Gigantes de Bamyán.

3.5.2. João Rendeiro

A entrevista com João Rendeiro foi realizada em 2005 na sede do Banco Privado em Lisboa, ainda em funcionamento. Pretende-se aqui analisar o perfil coleccionista e não o de empresário e financeiro. No entanto, a falência do Banco Privado pôs um fim às colecções – do próprio Banco e da colecção Ellipse – tornando insustentável o projecto da colecção e do coleccionador.

A origem do espírito de coleccionador enquanto tal, Rendeiro refere-a a partir de 90-95, no sentido da compra de conjuntos coerentes, inserida no diálogo com galerias, artistas e com o meio artístico em geral. O sentido de complementação relativamente à actividade financeira e empresarial, o enriquecimento com valências distintas são as molas impulsoras para a criação da colecção. De facto, diz conhecer grande parte dos artistas que colecciona quer portugueses quer estrangeiros, referindo:

«eu conheço grande parte dos artistas, quer nacionais quer estrangeiros, de quem eu tenho obras. Os artistas são artistas, têm o seu mundo, e nós não colecionamos artistas. Pelo menos no meu caso, eu não coleciono um artista por gostar dele ou não gostar dele: coleciono um artista por gostar da obra, por achar que a obra se enquadra dentro de determinados conceitos. Muitas vezes, conhecer um artista é um desincentivo à compra das obras...Mas eu compro o artista pela obra, não pelo artista, não pela personalidade do artista.»¹⁵⁰

A ligação de Rendeiro a três colecções diferentes - a colecção pessoal, a colecção do Banco e a Ellipse - é explicada:

«eu tenho várias intervenções, tenho a intervenção pessoal e a intervenção do banco. E a intervenção do banco tem duas sub-componentes. A intervenção do

¹⁵⁰Cf. Entrevista João Rendeiro, p. 140

banco é mais institucional, como é óbvio, mas tem duas partes diferentes: uma é a colecção Ellipse, que é uma colecção de grande importância internacional neste momento, que está a comprar grandes peças internacionais centradas nos últimos 20 anos da produção internacional.»¹⁵¹

A colecção pessoal, depois de uma fase de compras de artistas nacionais durante cinco ou sete anos, adquiriu uma vertente mais internacional ligada às décadas de 80 e 90. A colecção do Banco, mais institucional, com uma ênfase mais portuguesa, tinha na sua vertente da colecção Ellipse um potencial internacional forte, virado para a produção internacional dos últimos 20 anos. A ideia sugerida era «uma grande colecção que pode resultar num investimento». Salvaguarda no entanto, que o objectivo primeiro «era verdadeiramente constituir uma grande colecção.»¹⁵²

As colecções do Banco e Ellipse foram orientadas por críticos de arte e *advisers*.

«Nas três colecções há situações diferentes: na colecção pessoal houve uma fase onde uma galerista – a Cristina Guerra – teve um papel importante, na fase portuguesa, chamemos-lhe assim. Agora eu diria que há um misto de várias opiniões que eu recolho e que basicamente eu tomo a decisão na parte pessoal. Na parte da Ellipse há três curadores principais que são o Alexandre Melo, o Pedro Lapa e o Manuel Gonzalez, junto com um *advisory board* internacional. Depois na parte do banco é o Alexandre Melo e o João Fernandes de Serralves, que são os curadores.»¹⁵³

A lista de artistas seleccionados na colecção Ellipse incluiu artistas como John Baldessari, Matthew Barney, Tony Cragg, Robert Gober, Douglas Gordon, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Steve McQueen, Tracey Moffat, Gabriel Orozco, Cristina Iglesias, Richard Prince, Franz Ackermann, Cindy Sherman; e da lista de portugueses, Cabrita Reis, José Pedro Croft, João Onofre, Julião Sarmento e João Pedro Vale. Os autores portugueses foram escolhidos tendo em conta a sua inserção neste conjunto.

As cerca de 800 obras da colecção Ellipse foram albergadas no Centro de Arte Contemporânea de Alcoitão, havendo alguma polémica sobre a manutenção da colecção, depois da falência do BPP e sobre o seu valor. A Fundação teria investido cerca de 50 milhões de euros na sua aquisição,¹⁵⁴ mas no entanto a avaliação a que foi sujeita em 2008, apontava para valores entre 40 e 45 milhões e ainda outra avaliação posterior rondaria os 23 milhões. A venda da colecção poderia resultar em activo como

¹⁵¹ Idem, p. 141

¹⁵² Idem, p. 142

¹⁵³ Idem, p. 147

¹⁵⁴ “Colecção Ellipse não vai ser vendida, diz Diogo Vaz Guedes” in <http://www.publico.pt/Cultura/colecao-ellipse-nao-vai-ser-vendida-diz-diogo-vaz-guedes-1442428> (20-09-2012)

garantia da dívida de João Rendeiro. A decisão foi de manter intacta a colecção, tendo em conta a sua possível valorização a médio prazo. A origem da colecção como fundo de investimento estaria num grupo de investidores - cerca de 30 de várias nacionalidades e terá havido vários apelos nesse sentido.

Atendendo a um orçamento de 50 milhões - não há provas conclusivas em relação a isso - e ao objectivo de abranger os últimos 20 anos da produção internacional - ou seja, da década de 80 em diante - há artistas incontornáveis que não constam desta lista de cerca de 100 artistas da Ellipse. Nomes como Damien Hirst, Marc Quinn, Anish Kapoor, Jeff Koons, Gerhard Richter, Bruce Naumann, Francis Bacon, Lucien Freud, entre muitos outros, que com certeza enriqueceriam bastante o conjunto. Em alternativa, Rendeiro optou por fazer uma colecção de artistas emergentes (sendo alguns desconhecidos) com alguns nomes de artistas já com projecção internacional, como Cindy Sherman, Tony Cragg, Robert Gober, Steve McQueen entre outros já citados acima. A colecção inclui muito vídeo e muita instalação, formatos bastante utilizados na produção artística da década de 80.

João Rendeiro era frequentador das grandes feiras internacionais - de Basel, Miami e Frieze - e era reconhecido como coleccionador a nível internacional. «Só para ter uma ideia, nós estamos a disputar peças com a Tate e já ganhamos várias vezes na compra dessas peças. E estamos a disputar peças com Museus internacionais de todos os tipos. Frequentemente ganhamos porque os galeristas têm que as vender e essas entidades muitas vezes não têm dinheiro e nós compramos.»¹⁵⁵ E reconhece a importância das colecções privadas:

«os grandes compradores mundiais são privados. O que se passa é que os museus, sobretudo aqui em Portugal, mas também em Espanha e noutros países, têm cada vez mais dificuldades financeiras. E essas dificuldades financeiras levam a que seja a iniciativa privada a assumir cada vez mais um certo motor no mercado da arte. Nos Estados Unidos já foi assim desde sempre, na Inglaterra também, na Suíça e na Alemanha onde os coleccionadores privados tiveram sempre um papel muito importante e acabaram depois até por doar as suas colecções aos museus. E os grandes museus foram feitos com base em doações de colecções privadas, muitas vezes associadas a efeitos fiscais, outras vezes associadas a mecenato. Por uma razão ou por outra, a verdade é essa.»¹⁵⁶

Alexandre Pomar, num artigo publicado na revista *Actual* do Semanário *Expresso* em 2006, sobre como a actuação dos super-coleccionadores internacionais está

¹⁵⁵ Cf. Entrevista a João Rendeiro, p. 150

¹⁵⁶ Idem, p. 149

a mudar os valores e as condições de circulação da arte, coloca Rendeiro e Berardo a par de Saatchi, Serota, Pinault e Arnault.¹⁵⁷ Aliás, Rendeiro surge em 2006 no 97º lugar na lista das figuras mais influentes da *Art Review*. Pomar acrescenta que «o êxito social do coleccionador-investidor, que dispõe de acesso a informação privilegiada –‘*inside trading*’ - por via de ligações institucionais, baralhou o triângulo clássico que tinha como vértices artistas, galeristas e coleccionadores, separadamente (só os ‘*marchands*’ ou ‘*dealers*’ sujavam as mãos).»¹⁵⁸

Relativamente ao coleccionismo de arte em Portugal, diz Rendeiro:

«eu acho que o coleccionismo em Portugal, em termos internacionais até nem está assim tão mal. Há em Portugal um coleccionador muito relevante internacionalmente, que é o Joe Berardo. Para meio do século passado, a colecção dele evidentemente que cobre muita coisa. [...] não há muitos coleccionadores internacionais deste tipo. Depois se me quiser incluir a mim, sobretudo com a Ellipse. Portanto, é também algo de relevante, mas você tem também outros coleccionadores, tem o Teixeira de Freitas, tem vários coleccionadores portugueses. Em termos de arte contemporânea acho que não está assim tão mal em termos internacionais, acho que representa mais do que o PIB português no mundo. Você vai às feiras de arte internacionais e não vê menos portugueses do que vê espanhóis ou franceses.»¹⁵⁹

E em relação ao mercado de arte, refere que

«os mercados são imperfeitos, os mercados financeiros são imperfeitos e então o mercado da arte ainda é mais imperfeito. Imperfeito no sentido de um equilíbrio de procura-oferta que reflecta o valor das coisas. Há grandes disfunções em termos da transmissão da informação e portanto é natural que haja picos excessivos. Por exemplo, a fotografia teve um pico e agora está a começar a cair. Tem a ver com uma disfunção de informação, assim como outras coisas. Certos artistas poderão estar lá em cima, depois caírem e agora estão baratos. Isso faz parte do mercado e tem que se estar inserido nisso e ter um mínimo de percepção de que arte é um mercado também, não é um mundo esotérico que paira não sei onde.»¹⁶⁰

Esta oscilação de valores prende-se com as flutuações do mercado de arte, dependentes de variáveis como a própria economia e a valorização (ou desvalorização) dos artistas. O factor tempo pode actuar como uma mais-valia em relação à cotação dos artistas, mas existem outras condicionantes. Como por exemplo, a venda global do conjunto das obras ou um tempo limite para efectuar a venda. Os vídeos e as instalações

¹⁵⁷ Informação disponível em:

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2006/10/coleco_elipse_p.html (20-09-2012)

¹⁵⁸ *idem*

¹⁵⁹ Cf. Entrevista João Rendeiro, p. 152

¹⁶⁰ *Idem*, p. 146

podem sofrer em termos de cotação, pois têm menos procura de mercado - pelo menos no mercado particular. O mercado para este tipo de suporte é sobretudo das instituições e dos museus.

As motivações que estão ligadas ao espírito de coleccionador, Rendeiro descreve-as da seguinte forma:

«factores sociológicos ou psicológicos, ou o que quiser. Eu acho que de facto, o cerne da questão não é o investimento. Eu acho que se as pessoas quiserem investir, investem noutras coisas. A colecção é um conjunto de intangíveis [...] muito complexos que têm a ver com as afirmações das personalidades, dos egos e dos gostos, e de muita coisa. [...] olhe, eu não tenho filhos, se calhar a minha colecção é uma substituição disso. Agora isso são fenómenos que estão para além do investimento, não fazem parte. As grandes colecções que se constituíram foram doadas, portanto não se pode dizer que foram um grande investimento. Também depende do que você chama investimento. Se você fica muito feliz e satisfeita, isso é o melhor investimento que pode fazer. Agora do ponto de vista do investimento do cheque que vai e vem, eu acho que não é isso.»¹⁶¹

3.5.3. “Coleccionador A”

Colecciona há cerca de três décadas e tem várias obras em depósito em Serralves. Na sua colecção tem algumas obras do Modernismo português que remontam ao início das aquisições, como um livro desenhado de Amadeo Souza-Cardoso. Da sua colecção - essencialmente de arte portuguesa e mais recentemente, brasileira - constam nomes como Álvaro Lapa, Areal, Dacosta, Rui Chafes, José Pedro Croft, Costa Pinheiro, entre muitos outros. A consciência de ser coleccionador vem muitos anos depois de ter iniciado a aquisição das obras.

«Comecei há três décadas, ligeiramente mais de três décadas. O momento em que me considerei coleccionador foi há pouco tempo, no momento em que começou a haver mais compradores do que coleccionadores, talvez há meia dúzia de anos. Por estar há vinte e muitos anos a comprar, andava por galerias, por feiras, contactava com artistas, galleristas, críticos de arte. Era um meio muito pequeno e de repente houve uma grande explosão de feiras de arte.»¹⁶²

A proximidade com o mundo artístico é uma condicionante do seu perfil de coleccionador. Refere feiras que tinha por hábito frequentar, em Londres no Olympia

¹⁶¹ Idem, p. 155

¹⁶² Cf. Entrevista a coleccionador A, p. 189

(Kensington), a FIAC em Paris e a Arco em Madrid, embora não as considere locais privilegiados de aquisição, mas de oportunidade de ver artistas de todo o mundo reunidos num só local.

«As galerias tentam pôr as peças que mais lhes interessa vender e comercialmente o que é melhor para eles e para os artistas também. Por parte do coleccionador, acho que o importante é ver arte de todo o mundo e que se vê em dois dias, senão é muito difícil de poder ver. Eu como coleccionador, já comprei coisas em feiras de arte, mas nunca vou à procura de nada, porque nunca sei o que lá vai estar. Quando muito, sabe-se os artistas que vão estar e normalmente as galerias levam coisas que acham importantes dos artistas, mas para mim não tem sido um local privilegiado de aquisição.»¹⁶³

Pessoalmente dá preferência aos ateliers dos artistas, às galerias e aos leilões como locais privilegiados de aquisição.

«[...] os leilões são importantes. Por exemplo, quando um coleccionador precisa de vender, quando alguém tem coisas que não quer ou não gosta, ou por heranças ou o que seja. Mas às vezes há boas oportunidades para os coleccionadores em leilões, porque aparecem coisas que estão fora do mercado, até porque são coisas antigas de artistas que já não circulam nas galerias e é uma oportunidade de os coleccionadores irem lá.»¹⁶⁴

Mas considera que todo o circuito é necessário e realça a importância do triângulo artista-galerista-coleccionador, com a colaboração dos museus. Reconhece que o desejo e a competição em leilão são factores decisivos para que as peças subam de preço e que o impulso por vezes condiciona a compra.

«Dentro do *budget* de cada um, se há uma peça de um artista que eu quero muito e não há, não se encontra em galerias - já me aconteceu isso duas ou três vezes - se calhar exagerei, comprei mais caro. Aí há aquela parte emocional, irracional, sabe que está a pagar um bocado mais, mas é aquilo. Na altura é ao vivo, tem desquite de alguém, às vezes até ao telefone, não sabe quem está do lado de lá... Por outro lado há muito boas oportunidades. Muitas vezes vão a leilão coisas que gosto e que me podem interessar e que vão com os preços bastante abaixo. Isso aí normalmente é o limite e chega àquele preço sobe, sobe e pára com a minha licitação.»¹⁶⁵

As leiloeiras Cabral Moncada, Correio Velho, Sala Branca, Leiria e Nascimento, são algumas em que já adquiriu peças.

¹⁶³ Idem, pp. 189-190

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem, p. 191

Considera que compra por prazer pessoal e segundo o seu próprio interesse e intuição. No entanto, a ligação ao mundo artístico – artistas, galeristas, críticos, curadores – está sempre presente. «O único risco que eu corro é ter uma peça e ao fim de algum tempo ver que me chateia olhar para ela e que já não tiro nada dela, porque eu nunca faço em termos de valorização.»¹⁶⁶

Refere em relação aos museus que a aferição dos artistas nem sempre é a mais acertada e está sujeita ao “gosto” do director do museu que está a exercer o cargo no momento. No entanto, reconhece que há certos artistas que são inquestionáveis para a maioria. «Com certeza que há nomes que é impossível contornar: Amadeo, Vieira, Dacosta, Álvaro Lapa; mas se calhar há quem não goste de Álvaro Lapa, não sei.»¹⁶⁷ A aprendizagem pessoal é um factor importante, pois vai estruturando um determinado “gosto”. «Estou sempre a conhecer novos jovens artistas em que ouvia nomes e nunca conhecia e que começo a ver e a comprar livros e a ver o que é que eles fizeram e onde fizeram, o que pensam, o que escrevem e o que escrevem sobre eles. São artistas que acho fantásticos.» E a liberdade do coleccionador começa quando já não há paredes para preencher: «a certa altura quando já não há mais sítios para pôr, acho que de certo modo há outra liberdade». O prazer de coleccionar passa também pela solicitação das obras por parte das instituições e pelas viagens que tem feito fruto dessa ligação: «tenho ido a sítios fantásticos porque vou ver uma exposição, ou vai uma peça minha para lá. É bom viajar por isso, é um bom motivo.»¹⁶⁸

Cada peça da colecção tem uma história associada, uma ligação afectiva que por vezes é reforçada pela amizade com os artistas.

«Acho que cada obra que eu tenho conta uma história para mim. Mas conta mesmo. Como é que eu lá cheguei. Comprei dois Areal há tempos. Eu descubro Areal com Álvaro Lapa, que diz que era um dos grandes pintores. Gosto muito de Álvaro Lapa que não é uma coisa muito fácil de se começar a gostar, era muito amigo dele. Sou amigo do Costa Pinheiro, José Pedro Croft, gosto muito da obra dele, gosto muito dele como pessoa; Rui Chafes, sou muito amigo dele, é um grande artista. Uma colecção particular tem muito dos meus afectos, não é a mesma coisa que se eu tivesse de comprar para um museu, se estivesse num comité, fizesse parte duma fundação ou dum museu, há muitas coisas que eu tenho que não escolheria.»¹⁶⁹

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem, pp. 192-193

¹⁶⁸ Idem, p. 194

¹⁶⁹ Idem.

Considera a colecção como um mapeamento geográfico, um caminho que se vai percorrendo sem nenhuma obrigação ou limite que não seja o orçamento disponível: «um mapeamento geográfico, se quiser, sem nenhuma obrigação ou limite, o meu único limite é o dinheiro que eu possa ou não gastar.»

Em relação ao papel que o coleccionador de arte tem hoje em termos de responsabilidade social, acha que

«uma das obrigações do coleccionador é de ter à disposição - das instituições ou da sociedade - as suas obras, se forem pedidas para serem expostas. Já basta haver grandes obras que estão nos museus nas catacumbas e que nunca são vistas por ninguém. De certo modo é impossível mostrar tudo o que o Louvre tem, ou a Tate. Acho que o coleccionador, se tem uma obra que é pedida para uma exposição temporária, não tem a obrigação mas tem o dever de a emprestar, as pessoas têm o direito de a verem, a mim dá-me gozo isso.»

A colecção é algo que se vai construindo com os seus «erros de colecção» e não um conjunto de aquisições feitas com mega orçamentos. «Quem compra uma colecção já feita porque pode passar o cheque do que seja, não se torna de um dia para o outro coleccionador só porque tem um número importante de peças em casa, ou num armazém.»

Ao fim de 32 anos, a experiência e a educação do olhar são importantes na escolha das peças. Não compra arte por investimento, no entanto tem em conta que quando uma obra ultrapassa um determinado valor, há que ter mais atenção - a possibilidade de retorno do valor investido é uma condição importante.

«Agora estou consciente que uma coisa é dar 500 euros, ou 50 euros, ou o que quiser. Acho piada, gosto, levo. Se valorizou ou não, é-me indiferente. Outra coisa é dar 5000 ou 10000 euros. Há peças que eu gosto e compro numa galeria e depois nunca encontro sítio para a pôr em casa e aí se eu puder vender a peça, tento vender a peça para comprar outra coisa que gosto mais. Não tenho porque aquele artista ou aquela fase é importante na minha colecção, não sou fundação, não sou museu, não tenho obrigação nenhuma.»¹⁷⁰

O prazer de ter uma colecção e o entrosamento com o mundo artístico são considerados o melhor investimento.

«Tiro imenso gozo disso, levou-me a sítios incríveis, levou-me a conhecimento de pessoas incríveis. Umas de quem hoje em dia ainda sou muito amigo, levou-me a experiências incríveis. Para mim foi um investimento óptimo que eu fiz. Por acaso tenho duas filhas a trabalhar com isso, uma em S. Paulo e outra em Nova Iorque. E foram, se calhar, porque conviveram sempre com pessoas em casa.

¹⁷⁰ Idem, p. 198

Normalmente junto a um grande artista, compra-se um pacote de uma pessoa inteligente, intelectualmente evoluída e culta, normalmente. Nunca conheci um grande artista que fosse burro, ignorante. Há uns mais chatos, outros menos chatos, uns difíceis. Era grande amigo do Mário Cesariny. Dou-me bem com eles, aprendo muito com muitos deles e não é só de arte.»¹⁷¹

Os conselhos ao jovem coleccionador passam pela informação que considera crucial, o equilíbrio entre paixão/razão, a segurança de poder - no mínimo - vender a peça pelo preço que a comprou e a liberdade para fazer mudanças nos critérios da colecção.

«Tentar ter um balanço entre a paixão e a razão. Hoje em dia é bem diferente de quando eu comecei porque pode-se ter bastantes informações online. Que é uma experiência completamente diferente da minha, de ter quer ir às feiras, de haver um contacto. Mas à realidade de hoje o jovem coleccionista não tem obrigação de começar e acabar naquela linha, tem sempre tempo de mudar, tem que estar atento ao investimento, tentar ter uma segurança de quando compra peças de arte. Se quiser mudar de linha, ou fazer um *upgrade*, que possa no mínimo vender pelo preço que comprou, para que lhe sirva de moeda de troca ou porque nunca se sabe o dia de amanhã, para que não seja dinheiro deitado fora. Tem que se estar um bocadinho atento para que não lhe impinjam nada. Às vezes vejo coisas incríveis, em galerias que eu não percebo nada, mas aí está o gosto de cada um que eu entendo.»¹⁷²

3.5.4. Ivo Martins

Desde a infância tinha por hábito coleccionar quadros de artistas amigos do pai que também pintava. Começou oficialmente a colecção em 1983 com um desenho de uma artista já com algum nome naquela altura. Endividou-se para ter esta peça. Não se considera coleccionador porque gosta demasiado de arte e considera o coleccionismo um conceito bastante redutor em relação a tudo o que sente.

«Tudo na minha vida é contrário à lógica do coleccionador, olhado como arquétipo, como estrutura típica do coleccionador. Eu não tenho rendimentos, vivo dum ordenado mensal normalíssimo. A colecção é de certa forma uma espécie de jogo em que eu vejo até onde posso ir, considerando os meus limites. Porque isso é o que tem piada.»¹⁷³

¹⁷¹ Idem, p. 199

¹⁷² Idem

¹⁷³ Cf. Entrevista a Ivo Martins, p. 161

Não coleciona por investimento ou sentimento de posse, mas tem uma relação de emotividade forte com as obras. A construção da colecção é um escape para o tédio da vida e traduz uma narrativa pessoal:

«eu comecei a colecionar porque acho que percebia aquilo. O acto de comprar não tem um significado de posse ou de mais-valia ou de investimento para mim - porque eu sou capaz de ter peças que estão na mão dos artistas cinco ou seis anos até as poder ter em Serralves. Eu dou-me inclusivamente muito mal quando estou em confronto com as obras. Quando as vejo, depois de passar muito tempo sem olhar para elas, sinto-me muito mal. Não consigo conviver diariamente com as obras que compro, comove-me imenso não sei porquê. Lembro-me das suas histórias, lembro-me do que senti quando as vi pela primeira vez e tudo o que fiz para as adquirir. [...] Há um lado emocional na arte, o rever as coisas todas juntas, daquilo que levamos anos a construir, no fundo um trajecto, uma narrativa pessoal, a tua história que é complicado de gerir e aí é muito complicado para mim. Talvez a minha sensibilidade não aguento essas experiências e me atraíçoe. [...] cada peça tem uma história por trás dela, uma dificuldade, um acto de perseverança. Há peças que demoram anos a ser compradas. Quando a gente as vê, tudo isso está lá.»¹⁷⁴

A colecção está depositada em Serralves: até 2005 eram cerca de 167, mas várias peças são múltiplas: «isso não permite que se possa dizer exactamente quantas peças são, porque às vezes estamos a falar de núcleos de trabalhos que são considerados como uma peça só.» A colecção não segue a lógica de representar a arte portuguesa na sua totalidade, nem sequer as suas tendências. As condições da colecção são o gosto pessoal, a acessibilidade económica, a adaptação a mudanças de contextos.

«A colecção passa por várias coisas. Primeiro, por eu gostar das obras. Depois, delas serem acessíveis, porque eu não tenho condições económicas, eu vivo do meu trabalho não tenho rendimentos. Portanto, preciso de gostar, de estarem a um preço acessível e depois compro tudo. O meu modo de colecionar sofreu sempre mudanças de contextos e circunstâncias, adaptando-se a isso.»¹⁷⁵

Trata-se de um conjunto de obras que saem do formato tradicional da pintura e da escultura e se aproxima de uma arte “cutting edge”, vídeo, instalação, projectos.

«Muito vídeo, muito desenho. Mas ultimamente compro também instalações, peças que são projectos, não existem em termos materiais, sendo montadas e desmontadas no fim da exposição, não tendo uma existência real. Muita coisa mesmo. [...] Interessou-me sempre ultrapassar os arquétipos clássicos dos suportes artísticos: pintura, escultura, desenho e mais recentemente a fotografia. Não tenho limites nesta matéria, compro acompanhando o que se faz e o que se produz,

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ Idem, p. 172

nos suportes actuais da instalação, por exemplo, mas não sigo nenhuma regra de investimento. Ao mesmo tempo, também compro muito desenho, gosto muito de desenho. Não me intimido com este tipo de questões.»¹⁷⁶

O critério não é ter uma peça de cada artista mas núcleos de artistas. «Não quero também ter todos os artistas reconhecidos, isso foi sempre um princípio pelo qual nunca me interessei. Eu quero é agarrar num conjunto de artistas que gosto e trabalhá-los até ao infinito, até morrer.». A abordagem da colecção é ser constituída por núcleos de artistas – no total cerca de 20 - chega a ter 30 peças de cada artista. «E se eu conseguir comprar um artista durante 30 ou 40 anos, a colecção adquire uma lógica e esse todo adquire um sentido muito mais interessante do que comprar uma peça de cada um dos artistas do mercado.»¹⁷⁷

A sua breve passagem pelo galerismo de 1988 a 1993, não condicionou de forma directa a colecção, mas levou à descoberta de que tinha mais apetência para comprar do que para vender. Tem uma relação de proximidade com os artistas e acompanha a sua carreira ao longo dos anos:

«com grande parte dos artistas tenho uma relação de amizade, com muitos anos, que também se vai consolidando através do tempo, porque eu sigo e acompanho o seu trabalho. E nesta experiência gera-se um sentimento de partilha mútua. A estratégia da colecção é baseada nestes pressupostos, gostar muito daquilo que eles fazem. Há artistas que eu compro mais ou menos há 20 anos e comprei artistas ainda muito jovens na altura, que são pessoas que hoje têm quarenta e tal anos, cinquenta.»¹⁷⁸

Nunca comprou em feiras de arte ou em leilões. Geralmente compra directamente aos artistas e com boas condições de pagamento, embora tivesse mantido boas relações com alguns galeristas, sobretudo de Lisboa, a quem comprou algumas obras. «[...] no Porto nunca comprei a ninguém; era a Alda Cortez, é uma pessoa a quem eu devo muito, assim como devo muito ao Hugo Lapa, assim como também cheguei a comprar ao Mário Teixeira da Silva, que é uma pessoa pela qual tenho apreço. Há muitos galeristas que não sabem de arte e eu não me sinto bem a falar com pessoas que não sabem.» Considera-se um *outsider* do sistema e não está entrosado no esquema global do mundo artístico: «Tenho poucas relações com a crítica, assim como tenho poucas relações com o meio em geral [...] Eu ausento-me, não vou aos sítios, não vou

¹⁷⁶ Idem, p. 158

¹⁷⁷ Idem, pp. 160, 161

¹⁷⁸ Idem, p. 159

às inaugurações. Se anda pelo meio, tenho a certeza de que nunca me viu. E ando nisto há muitos anos.»¹⁷⁹

A identificação da colecção com a personalidade do coleccionador é expressa da seguinte forma: «Eu tenho uma maneira de ser e ela está presente por detrás disto. E a colecção tem que ser qualquer coisa que tem a ver com a maneira de ser duma pessoa. A gente não pode andar a fazer cá fora uma coisa e depois chega à colecção faz outra, e depois vai a um sítio qualquer e monta outra coisa. Ou é a mesma coisa ou não vale a pena.» Relativamente à responsabilidade social do coleccionador, acha que o coleccionador tem o dever de mostrar a colecção e de não a manter no secretismo. Mas não fazer disso um espectáculo mediático, ou mera especulação. Considera que a colecção persiste enquanto herança póstuma. «Mas há um lado de herança póstuma que me interessa explorar pelo facto de ter uma colecção. É um trabalho que nós fazemos em vida e que persiste depois de morrermos.» Define a sua colecção da seguinte forma: «é uma colecção leve, flexível, de relação simples. É uma colecção descomprometida, completamente fora do meio, desinserida das críticas, dos esquemas, do mercado, de tudo.»¹⁸⁰

Não considera a existência de um verdadeiro mercado de arte em Portugal, como existe noutros países: «na minha opinião, em Portugal não há verdadeiramente mercado de arte, isso é que é o grande equívoco. Portugal não tem verdadeiramente escala económica para ter um verdadeiro coleccionismo privado, nem institucional talvez. Não há coleccionismo como há lá fora noutros países.» A falta, durante muitos anos, de um museu de arte contemporânea em Portugal, as dificuldades de armazenamento da colecção e a falta de apoio do Estado são apontadas:

«o armazenamento é de uma importância fundamental para um coleccionador privado porque é essencial para lhe assegurar condições de conservação e manutenção das peças. O Estado não assume a sua função de compra de arte contemporânea e também não apoia quem quer assegurar esta falha. [...] Serralves é que me tornou isto possível. Quando comecei a acumular muitas peças, isto estava a tornar-se um pesadelo, estava sempre a imaginar o vizinho de cima com uma inundação, estava a sempre a imaginar loucuras permanentes e Serralves levou-me as primeiras 50 peças e foi um alívio e depois foi levando.»¹⁸¹

¹⁷⁹ Idem, p. 160

¹⁸⁰ Idem, p. 165

¹⁸¹ Idem, pp. 166-167

3.5.5. Manuel de Brito e Jaime Isidoro

Manuel de Brito e Jaime Isidoro foram já analisados acima como exemplos do coleccionismo privado da década de 60 e pioneiros do galerismo em Portugal. A sua acção como coleccionadores decorre intrinsecamente ligada a esta actividade galerística que empreenderam durante os seus percursos de vida.

Jaime Isidoro remete para as origens da sua colecção nos seguintes termos:

«era pintor e trocava quadros com colegas pintores. E quando comecei com a galeria, quando vendia, investia esse dinheiro em quadros dos artistas. Mais tarde fui para Paris para tentar compreender a arte moderna e conheci a Vieira da Silva, com quem cheguei a fazer uma exposição na minha galeria. Ela oferecia-me pinturas de vez em quando e dizia que era para me ajudar na galeria. Outras eu comprei.»¹⁸²

A sua colecção foi apresentada em 1988 na Casa de Serralves¹⁸³ e reunia obras de Eduardo Viana, Amadeo Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Júlio Resende, Ângelo de Sousa, Albuquerque Mendes, entre outros. Em entrevista realizada em 2004, a prática de continuidade da colecção levaram-no à aquisição de obras de Jorge Pinheiro, Julião Sarmento, Joaquim Rodrigo, José de Guimarães, Costa Pinheiro, e Mário Eloy, afirmando que «com boas condições e a um bom preço, compro.» Acrescenta, apelando ao seu sentido de intuição e a uma visão artística adquirida ao longo de muitos anos:

«Consigo explicar porque é que é bom ou mau o quadro e isso é muito importante para um coleccionador. É uma colecção de cerca de 500 peças seleccionadas, feita com a paixão de ter coisas boas, ao longo de 50 anos, vivendo experiências, visitando museus, educando os olhos para sentir a qualidade da obra de arte. É claro que eu procurei reunir os nomes que marcaram. Ultimamente também tenho adquirido jovens, mas tem que se ter cuidado e dar algum tempo até se saber se o trabalho tem continuidade ou não, porque tem havido casos de artistas jovens em que apostei e depois deixaram de pintar por circunstâncias pessoais ou outras e fiquei com obras que não sei o que lhes faça.»¹⁸⁴

Considera que o coleccionador também é artista ao criar uma colecção e há peças que não põe a hipótese de venda, pois isso significaria uma lacuna na colecção.

«Houve peças que eu vendi e ficaria com elas novamente se tivesse essa oportunidade. Há outras que nem sequer vendo. Houve há pouco um episódio em que me entraram na galeria com dezanove mil contos para me comprarem uma Paula

¹⁸² Cf. Entrevista Jaime Isidoro, p. 66

¹⁸³ *Obras da Colecção Particular de Jaime Isidoro*. Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, Fev/Mar. 1988.

¹⁸⁴ Cf. Entrevista a Jaime Isidoro, p. 68

Rego, com quem eu cheguei a fazer uma exposição em 1972. Na altura comprei o quadro por sessenta contos. E eu recusei. Não sei se fiz mal ou bem, mas o dinheiro iria com certeza gastá-lo, eu não sei guardar dinheiro e iria ficar com uma lacuna na minha colecção.»¹⁸⁵

Manuel de Brito não tinha em mente ser coleccionador, conforme refere em entrevista: «não, nunca me passou pela cabeça ser coleccionador sequer. Tinha algumas memórias de um artista ou outro que mandavam algumas coisas, mas coisas que eles nem atribuem grande valor, nem eu. Porque não havia os números a sobrecarregar a ideia de que aquilo era um valor.». A ideia da colecção foi surgindo com as experiências que estavam ligadas à sua profissão de galerista, nomeadamente as viagens e a tomada de consciência da valorização da arte:

«Eu viajava. Não viajava muito, mas viajava. E em determinada altura comecei a tentar perceber por que é que alguns artistas - talvez o top na altura era o Picasso, que era um homem que até pertencia ao partido comunista e que era um homem muito rico e que ganhava muito bem - vendia as coisas por uma fortuna, o que é que isso tinha de conflito com os seus ideais o facto de ganhar dinheiro com o seu trabalho.»¹⁸⁶

O critério que seguiu no início do percurso de coleccionador foi sobretudo intuitivo, tendo desenvolvido mais tarde com o tempo, uma educação artística, mas sem nunca deixar de lado essa componente intuitiva.

«Ainda hoje não nego isso, eu sou fundamentalmente um intuitivo, nessa altura era ainda mais intuitivo do que sou hoje. [...] nessa altura, com a falta de informação que eu tinha em termos teóricos, eram praticamente os olhos que mandavam e o que eu apanhava no ar; o que me aconteceu de bom, e isso foi fantástico, é que houve uma pessoa que acreditou em mim para lhe comprar o princípio do que seria uma fundação e percorri parte do mundo a comprar quadros - Picasso, Matisse, Klee - e qualquer país ou cidade a que chegava, todo o tempo que eu tinha livre era para ver museus. Evidentemente que eu hoje ainda digo que sou um intuitivo. Agora intuitivo que tem milhares de livros lá em casa. Só a intuição não chega, não há duvida nenhuma que eu não fujo, há um clique.»

A confirmar esta sua intuição artística, refere as apostas em artistas que nunca tinham aparecido no mercado artístico, como Joaquim Bravo, Álvaro Lapa, António Palolo, António Sena, com os quais realizou as primeiras exposições. As amizades com

¹⁸⁵ Idem, p. 67

¹⁸⁶ Cf. Entrevista a Manuel de Brito, p. 52

Almada, Vespeira e Pomar, criaram um *link* ao mundo artístico e «um processo de amor pela arte.»¹⁸⁷

A aquisição quase compulsiva de quadros é comentada por Manuel de Brito da seguinte forma:

«Não me passava pela cabeça vir a ser *marchand*, no entanto você pode-me dizer que eu tenho uma colecção com alguma importância a nível nacional, até já lhe expliquei de certa maneira o porquê. Sempre que eu podia, comprava. Eu nunca dei demasiada importância ao dinheiro, o dinheiro para mim funcionou sempre como uma ferramenta. Em primeiro lugar, é isso que eu transmitia aos meus filhos. Não vamos ser miserabilistas, queremos conforto, educação, bem-estar, não queremos mostrar a ninguém que somos ricos. Se temos possibilidades, compramos quadros. Eu cheguei a comprar quadros em várias épocas que não era capaz de vender pelo preço que comprei e isto quer dizer que se eu fosse milionário ou se tivesse minas de ouro, eu hoje tinha uma colecção fantástica, porque eu era um louco a comprar, desde que tivesse dinheiro. Entre ter vinte mil contos no banco à ordem ou ter um quadro que valia quinze mil mas que sabia que vendia por vinte mil eu queria o quadro.»¹⁸⁸

Considera que a sua colecção «tem do melhor que foi feito no país nos últimos 50 ou 60 anos» e projecta mostrar a colecção na sua fundação.

«Principalmente os últimos 60 anos. Se eu tivesse muito dinheiro, a minha colecção seria diferente. E quando me perguntam: ‘e os estrangeiros?’ Estrangeiros tenho para aí uns vinte, ou trinta. De vez em quando compro um quadro numa feira e isso custa-me 20 ou 30 mil contos. Quer dizer, eu não tenho outra fonte de rendimento, portanto tenho alguns estrangeiros, mas não considero que a minha colecção tenha importância como valor estrangeiro. Agora destes últimos 50 ou 60 anos, tenho do melhor que foi feito no país.»¹⁸⁹

Em relação às motivações que levam ao coleccionismo de arte, identifica o prazer de comprar arte, aliado ao investimento e a situação de prestígio e benefício da imagem.

«Há situações que são comuns. Há o indivíduo que compra porque gosta de arte mas sabe que está a fazer um investimento e pode haver três ou quatro situações. A situação de benefício da própria imagem, de que é uma pessoa ligada a um meio que lhe dá um estatuto. Eu aí não posso dizer muita coisa, porque relativamente ao lado biográfico que eu já descrevi no princípio da nossa conversa, percebe-se que eu não sou parvo quando estou a funcionar como comerciante, não estou a comprar por dez se não acreditar que possa vender por quinze. Não sou um

¹⁸⁷ Idem, p. 55

¹⁸⁸ Idem, p. 58

¹⁸⁹ Idem, p. 60

indivíduo que possa comprar um objecto de arte porque apenas que lhe possa dar um estatuto. Eu já fui condecorado por três Presidentes da Republica e não acho que isso seja uma coisa extremamente importante, fiquei apenas muito feliz, muito contente.»¹⁹⁰

3.5.6. João de Almeida

Há cerca de 20 anos, ainda enquanto frequentava a faculdade, começou a comprar peças de arte decorativa. Essa prática levou-o também à aquisição de quadros, que foi adquirindo ao longo dos anos, educando o gosto artístico através de viagens, visitas a museus, fundações e ateliers. Deste conjunto de aquisições fazem parte Armanda Passos, Malangatana, Miguel Dalte, Bual, Pomar, Domingos Pinho, José Rodrigues, Gerardo Burmester, Cruzeiro Seixas, Vieira da Silva, João Cutileiro, José de Guimarães, entre outros. O primeiro quadro que adquire é de Armanda Passos, há cerca de 17 anos e prescinde das férias para o comprar. Frequenta o atelier da artista da qual se torna amigo. «Dava-me mais prazer o quadro do que ir para férias. E depois, a partir daí, acabou por ser um desenrolar do fio um bocadinho natural. Quando conheci a Armanda Passos criámos, quase instintivamente e instantaneamente, uma empatia...uma amizade. Ela fazia, há data e no seu atelier, aos sábados, um workshop onde juntava um grupo de amigos que se reuniam para desenhar.»¹⁹¹

A pesquisa em relação aos artistas que adquire é importante, mas a outra coordenada é o seu estado de alma. «A tendência é um bocadinho estado de alma: gosto, acho interessante, posso, compro. [...] vou pesquisando. Por exemplo, eu gosto de algumas coisas do Bual. E andei a procurar, até que vi um que gostei muito e cujo preço estava aceitável e acabei por o comprar. Era lindíssimo aquele quadro.»

As aquisições são feitas essencialmente entre leilões e galerias, embora já tivesse comprado também a particulares: «No Cabral Moncada já comprei. A Vieira da Silva comprei-a lá. Também comprei num que se chamava Aqueduto, mas sobretudo comprei em leiloeiras aqui do Porto. Estou mais perto. E também comprei a particulares. [...] São Domingos, Porto Antigo, lá mais na Foz a Corte Real.»¹⁹²

¹⁹⁰ Idem, p. 65

¹⁹¹ Cf. Entrevista João de Almeida, p. 169

¹⁹² Idem, p. 174

As licitações são feitas presencialmente ou por telefone, mas se a peça é muito desejada é necessário estar presente.

«[...] quando quero mesmo uma peça, vou lá. Porque já não é a primeira vez que perco uma peça por um lance. Por não estar presente. Ou porque deixei uma ordem de compra e, se calhar, se lá estivesse cobria. Embora não seja das pessoas que vão para lá e perdem a cabeça. Tenho mais ou menos um limite. Mas já não é a primeira vez que eu olho para a peça e digo ‘ah, gosto muito!’ e vai mais um ou outro em relação ao limite que eu tinha.»¹⁹³

Já adquiriu algumas peças caras por paixão, conforme refere: «é paixão, embora também pense no investimento. Mas já comprei algumas peças caras por paixão. O Pomar, por exemplo, foi um deles.» E outras perdeu-as em lances que foram muito além do que estava disposto a pagar.

«Gosto muito dos quadros pretos do Barceló. Era um óleo lindo de morrer, estava emoldurado com uma montagem sublime e eu fui até um determinado preço. O leiloeiro era fraco. Estávamos quatro pessoas no leilão. Duas delas falavam acerca dos prédios que tinham comprado no dia anterior. Ao se questionar sobre o que tinham ido fazer ao leilão, um deles disse que tinha lá ido por causa de um quadro pequenino que estava numa determinada parede. E eu pensei: ‘Pronto, estou tramado!’. Era o Barceló. Ele licitou, eu cobri e assim até que o senhor parou. E o leiloeiro em vez de fechar, esteve dez vezes ‘ninguém dá mais? Vá buscar o quadro, mostre às pessoas!’ E o senhor deve ter chegado àquele ponto em que pensou ‘não, realmente o quadro é muito bonito e eu quero o quadro. Para mim tanto me vale dar mil, como 10 mil, como 100 mil euros, eu posso, quero o quadro e vou tê-lo.’ Ele parou, eu cobri, depois o senhor fez ali um compasso grande. E depois quando me cobriu, aquilo foi ‘tac, tac, tac’. E ele estava com a raquete sempre no ar, portanto nitidamente iria ficar com o quadro. E eu tive muita pena. O quadro era muito bonito.»¹⁹⁴

E ainda em relação às oportunidades que se podem perder, conta um episódio sobre uma pintura da Sónia Delaunay:

«Era fabuloso! Estava muitíssimo barato. E passado um bocado de tempo - que perdi a fazer uns telefonemas a perguntar a algumas pessoas, que conhecia, qual a sua opinião acerca do negócio - quando voltei a telefonar para dizer ‘eu fico com os quadros’ a resposta foi ‘tarde demais, já foram vendidos’. Portanto, há muitas coisas que tem de se fazer na hora, tem de se decidir. Porque se se faz compassos de espera, perde a oportunidade. Outras vezes, convém fazer compassos de espera para não comprar gato por lebre ou pagar uma fortuna por uma coisa que não vale isso. E

¹⁹³ Idem, p. 185

¹⁹⁴ Idem, pp. 186-187

no mercado da arte, quer uma coisa quer outra, acontece. Pelo menos, a mim tem-me acontecido».¹⁹⁵

Nunca recorreu a críticos de arte ou *advisers*. Aconselha-se com galeristas e donos de antiquários, mas filtra sempre as opiniões.

«Eu posso dizer-lhe que na grande maioria das vezes há uma relativa honestidade. Também, conhecendo-as. Eu já sei que se algumas pessoas me disserem ‘eu dava 10 mil’, é porque o quadro vale 15 ou 16 mil à vontade. Porque quando se contacta com uma pessoa, quando se compra, quando se vê os produtos que tem à venda... Algumas, e estou a falar nomeadamente dos antiquários, que eu os vejo nos leilões a comprar e depois vejo as peças que compraram nesse leilão no seu antiquário. E recordo os comentários que fizeram aquando da compra, ‘comprei esta peça cara.’ Comprou essa peça por mil, e considera cara e depois põe à venda por três mil. [...] Vai-se conhecendo-os um bocadinho. Como disse, há uma ou duas pessoas que se me disserem que a peça vale 2 mil, é porque ela vale 3 mil. Se for deles, vale sempre muito mais do que aquilo que os outros pedem por elas. Mas há outras pessoas que julgo serem correctas e honestas.»¹⁹⁶

A identificação da colecção com a sua personalidade é descrita da seguinte forma:

«o meu ‘eu?’ Acho que reflecte e julgo que posso usar a expressão, descaradamente. Porque eu quase não sou capaz de comprar um quadro. Agora já é mais fácil, mas inicialmente era de todo incapaz, mesmo se me estivessem quase a dar. Se eu não gostasse, estava fora de questão. [...] Mas, essencialmente, se eu não gostar, não compro. Portanto, só compro coisas com que me identifico. Descaradamente, é uma mostra do que eu sou. [...] Da forma que eu não consigo estar numa casa sem ter quadros à minha volta. Quadros e não só, mas essencialmente quadros. A minha casa é uma casa que tem de ter quadros. E ponto final! Porque se os não tiver não é a minha casa. Gosto muito de paredes brancas, mas depois entro numa dualidade de critério: adoro ver paredes brancas mas gosto de quadros nas paredes. Começo a pendurá-los e dou por mim a pensar ‘está a começar a desaparecer o branco’. Não posso pôr os quadros. E esse é o meu dilema do que fazer.»¹⁹⁷

O problema da colocação dos quadros e do seu armazenamento é também referido. «Tenho-os dentro dos armários e os que não estão emoldurados e o suporte é papel, estão dentro de pastas. Estou sempre a dizer ‘tenho de os pôr na parede’, mas depois quando os coloco na parede tem de ser no sítio certo. [...] é um processo muito

¹⁹⁵ Idem, p. 186

¹⁹⁶ Idem, p. 177

¹⁹⁷ Idem, p. 180

lento para mim.». Na sua “coleção” repete várias vezes o mesmo artista, caso de Armanda Passos, Cruzeiro Seixas entre outros.

«Eu, mesmo que apenas tivesse um quadro de cada técnica ou de cada fase da Armanda Passos, já seriam muitos. E há técnicas e fases que tenho mais do que um. Mais aquelas aguadas e outros trabalhos menores. E há outro. Eu quase não resisto aos Cruzeiro Seixas. Eu gosto muito de Cruzeiro Seixas. Também tenho uma série deles. E como sou um bocadinho compulsivo, quase tudo o que vejo dele, gosto.»¹⁹⁸

Não se considera coleccionador, mas refere este conjunto de aquisições como um bom investimento.

«Não tenho aquilo que eu entendo como coleção, com uma perspectiva de coleção. Eu diria que colecionaria arte se tivesse uma linha condutora: Artistas desta escola ou desta geração [...] eu posso dizer que o José de Guimarães que comprei, se o fosse a vender agora, ‘compensava’ os prejuízos que teria nos outros se tivesse que os vender.»

É da opinião que o coleccionador tem uma função social, dando visibilidade à coleção e contribuindo para o desenvolvimento da arte e dos artistas:

«A minha visão, do ponto de vista social, é que ao comprar uma obra, de um modo directo ou indirecto, se está a contribuir para o crescimento do artista. Porque se as pessoas não comprassem, os artistas não venderiam e não poderiam sobreviver. Em termos de mostrar: nunca senti a necessidade de esconder, mas também nunca senti a necessidade de mostrar. Se me pergunta se um dia me pedissem uma peça para uma exposição, eu não me importaria. Sou muito apegado às minhas coisas, mas com os devidos cuidados. Acho que é um pouco uma obrigação que cada um de nós tem. Nunca poria lá o meu nome. É uma questão de exposição pessoal que não gosto. [...] Não podemos viver neste mundo num acto de egoísmo e egocentrismo.»

Em relação aos conselhos para um jovem coleccionador é unânime com os outros entrevistados:

«estudar, estudar, estudar, estudar, estudar. Visitar muitos museus, ler, visitar galerias, ir a leilões. Há peças que nunca chegam aos leilões, nós sabemos. E, portanto, quem as quiser ter, terá de ir às galerias, onde elas estão e pagá-las. Mas muitas vezes também se vêm peças em galerias a preços completamente disparatados. E depois, quando se chega a um leilão e se vêm peças perfeitamente sobreponíveis e a um décimo do preço, não é? E no fundo, acho que tudo depende do dinheiro que a pessoa tem. Mas quem trabalha para comprar as coisas, estar comprar uma peça e depois dizer ‘paguei uma fortuna e se precisar, nunca na vida

¹⁹⁸ Idem, p. 182

vou conseguir vender isto porque jamais me vão dar este valor', acho que é um bocadinho exagerado. Apostar, às vezes, é um bocadinho como comprar uma lotaria, tanto pode sair bem como pode sair mal. Se sair mal, a perda também não é muito grande. Mas sobretudo acho que é: estudar, estudar, estudar. Em todos os campos.»¹⁹⁹

3.6. Os artistas

3.6.1. Júlio Pomar

Os artistas são os criadores, os protagonistas. É a partir deles que se tece uma trama que constitui o mundo da arte.

Foi juntamente com Vespeira, nos anos 40, um dos mais altos expoentes do neo-realismo português. Atravessou diferentes períodos e gerações, marcando com a sua expressão diferentes tendências, intervindo com mensagens sociais, políticas e culturais, que fazem dele um nome incontornável no panorama português das artes plásticas. Pomar faz um traçado sobre a evolução do mercado artístico dos anos 50 para cá: «não há comparação possível. Há 50 anos as galerias eram uns espaçozinhos que funcionavam ligados a livrarias, a casas de decoração que se tinha por graça, não constituía uma actividade honrosa nem rentável para um comerciante. É necessária esta evolução.»²⁰⁰

A facilidade de viajar, o acesso à informação e à internet, factores que não existiam nos anos 50, são apontados como impulsionadores da emigração dos artistas nesse período, para os grandes centros do mundo artístico.

«Primeiro, é muito mais fácil viajar hoje do que era nessa altura. Segundo, a informação é completamente diferente, as revistas, os livros, para não falar das internetes. Nós hoje sabemos o que é que se passa em qualquer dos grandes centros do mundo, não há uma dificuldade excessiva, como também não há uma dificuldade excessiva em viajar, coisa que não era comum na altura. O sonho do jovem se transplantar, de se radicar noutra meio. Eu quando saí já estava um bocadinho crescido. A geração dos pintores que se instalaram em Paris, o René Bertholo, o Jorge Martins, a Lurdes de Castro, o Costa Pinheiro - que depois emigrou e passou para Munique - eles saíram no princípio da sua carreira.»²⁰¹ A falta de mercado levou os artistas a terem iniciativas de grupo: «na altura não existia mercado, mesmo

¹⁹⁹ Idem, p.186

²⁰⁰ Cf. Entrevista a Júlio Pomar, p. 203

²⁰¹ Idem.

incipiente, donde a tentativa dos artistas terem iniciativas de exposições, de salões, o Salão dos Independentes, era o meio mais natural que eles tinham para tentar comunicar, não só entre si como com o público. O fenómeno galeria não existia, o fenómeno feira não existia, eram coisas impensáveis. As circunstâncias mudaram radicalmente. Até porque a formação do grupo - como por exemplo os Independentes - nunca houve no Porto. Haviam relações que eram pontuais numa determinada altura do ano, pelas mesmas razões que os artistas hoje não contactam penso eu.»²⁰²

Em relação à questão sobre o coleccionismo de arte em Portugal, Pomar refere que do ponto de vista das colecções públicas, a escala é muito reduzida. Salienta o facto das instituições adquirirem apenas uma obra de cada artista, não sendo essa prática significativa para a constituição de uma colecção.

«Do ponto de vista de colecções públicas, de uma maneira geral, tudo se passou e se continua a passar - oxalá que não se passasse assim - passou-se sempre numa escala muito tímida. Lembro-me de uma vez que estava em Amesterdão e o museu expunha as suas aquisições recentes. De cada artista havia em média sete peças adquiridas. Aqui quando uma instituição compra um quadrecó, já é uma festa e fica a falar disso durante anos. E se tem três ou quatro quadros de um artista, esse artista já é altamente invejado. Acho que é aquela falta de escala que é muito característica da vida portuguesa, qualquer coisa que se instalou, já lá dizia o outro senhor que depois de irmos à Índia ficamos sem trabalho...»²⁰³

Refere ainda a inexistência em Portugal de artistas de referência. Cita Espanha como exemplo, com artistas como Goya, Picasso e Velázquez. «O pouco que temos é pouco, tido em linha de conta, somos uns envergonhados.» A escassez de museus onde possam entrar obras de artistas vivos é igualmente referida:

«atenção que nós estamos a falar de uma coisa que é praticamente inexistente em Portugal, que são os Museus. Não sei se chegam para contarmos pelos dedos das duas mãos. E quando digo museus digo, enfim, onde possa entrar a obra do artista vivo. Acho que uma mãozinha com os cinco dedos ainda sobram uns quantos, isto à escala do país. Oxalá eu esteja enganado, e não esteja bem informado. Penso que muitas vezes há uma certa confusão em certos organismos, entre o museu e a galeria temporária de exposição. Ao museu compete registar uma certa continuidade de história, isto é uma coisa; outra coisa é a realização de manifestações em constante mudança. Há coisas que a gente sabe que estão em determinado sítio e vai lá vê-las. Sabe que as *Meninas* estão no Prado. Infelizmente não temos nada em Portugal parecido com as meninas de Velázquez.»²⁰⁴

²⁰² Idem, p. 204

²⁰³ Idem, p. 205

²⁰⁴ Idem, pp. 206-207

Apesar de tudo, reconhece que o panorama é diferente do que era antes e mais positivo. Considera no entanto que a questão artística está dependente das burocracias e que a burocracia da cultura é cada vez maior.

«O problema é que cada forma cultural - ou museal, neste caso - gera ou foi gerada pela sua burocracia. Eu acho que hoje a chamada questão artística nunca esteve tão dependente das burocracias, nunca foi tão burocratizada como hoje, tão pouco praticante da liberdade. Há uma contradição profunda quanto a mim. A burocracia da cultura é cada vez maior, movimentando-se como um rebanho de carneiros, do que realmente como agentes culturais naquilo que se pode entender como tal.»²⁰⁵

Refere também o facto da escultura pública ligada à municipalidade ser medíocre e não transmitir uma imagem positiva. «Isto cada vez que se passa por certas cidades em que a municipalidade está muito interessada, cheia de boa vontade e o efeito é catastrófico. Como resolver o problema, não sei, mas que o resultado está longe de ser brilhante e que é mais uma auto-propaganda da mediocridade, isso é.»²⁰⁶

3.6.2. Júlio Resende

Formou o grupo dos Independentes nos anos 40 com outros artistas como Júlio Pomar, Fernando Lanhas, Nadir Afonso e alguns arquitectos. Foi apelidado de neo-realista mas nunca se inseriu nesse movimento.

Em relação à arte contemporânea, exerce uma crítica quanto ao seu imediatismo, e ao negativismo em relação à vida.

«À arte compete ser o registo do que mais aflige a sociedade. O artista deve salientar aquilo que não está bem, mas o artista deve dar também sinal de que a vida é uma coisa altamente apetecível e rica. A arte não deve ser um atestado de auto-flagelação do próprio homem, mas que haja qualquer coisa em que o homem possa acreditar. Isto é um bocadinho crítico em relação àquilo que se faz na arte contemporânea. Quando se fala no museu de arte contemporânea, não sei o que isso é, com esse nome, com essa designação. Porque ainda não sei quais são os parâmetros temporais da arte contemporânea. Uma coisa que se fez há um mês atrás já não é contemporânea.»²⁰⁷

²⁰⁵ Idem, p. 208

²⁰⁶ Idem, p. 209

²⁰⁷ Cf. Entrevista Júlio Resende, p. 210

Faz uma reflexão sobre a situação da arte e dos artistas nos anos 40, comentando a ausência de referências para os artistas portugueses e a necessidade de saírem do país para preencherem esse vazio.

«Pintores portugueses não havia ali descoberta nenhuma: naturezas-mortas, pôr do sol... Não se conhecia nem Souza-Cardoso, nem Santa Rita Pintor. As coisas chegavam aqui muito vagamente. Houve um pintor que uma vez me veio ao meu conhecimento – Portinari - um homem ligado ao neo-realismo. Eu também fui rotulado como neo-realista, não o sendo verdadeiramente. [...] Pousão foi um pintor que eu admirei. As telas de Capri são coisas preciosas, mas a geração dos anos 40 não conhecia aqueles nomes como o Souza-Cardoso, não se conheciam. A arte na altura tinha um envolvimento demasiado com a política. O Almada Negreiros motivou mais por aquilo que queria dizer. Os pintores não tinham onde pousar o pé. [...] Eu pertença a um momento da arte em que os artistas iam para Paris. Eu fui porque tenho uma formação académica e a minha aprendizagem não foi de todo ingloria, mas a partir de certa altura comecei a ver que a pintura me obrigava a ter uma consciência doutro tipo, portanto inscrevi-me e consegui ter uma bolsa. Já tinha saído das fronteiras em 1946 para Madrid e fiquei com Goya dentro de mim.»²⁰⁸

Refere o papel importante que exerceu um mecenas na sua vida e obra, fazendo a comparação do galerista e do coleccionador a um criador:

«eu fui um pouco criado por esse coleccionador, introduziu em mim uma consciência mais forte. Era um homem que se deitava no chão para ver as pinturas, era um homem com uma grande cultura, coleccionador de pintura francesa. Não sei se ele foi criador, para mim foi. Um coleccionador, um galerista, podem ser inteligentes, ter em si também o desejo de serem criadores, podem ter uma vida humanamente rica. Eu faço uma distinção entre inteligência e sensibilidade - estou muito interessado pelos estudos do Damásio.»²⁰⁹

Não considera Portugal um país de coleccionadores de arte, diferenciando o coleccionador de alguém que apenas acumula objectos.

«Eu penso que um coleccionador age porque gosta, os fins determinam o que é um coleccionador. O Gulbenkian era coleccionador, mas pode ser também um coleccionador de arte intemporal. Um coleccionador merece o maior respeito. No entanto tem que ter sensibilidade e inteligência, reunir essas duas faculdades, amontoar coisas não. Em Portugal não conheço assim muitos, não vejo aqui um país de coleccionadores de arte. Pode haver esporadicamente um ou outro... Há um madeirense, o Berardo. Mas será que as coisas têm uma coerência estética? Também não conheço bem a colecção dele.»

²⁰⁸ Idem, p. 211

²⁰⁹ Idem, p. 212

CONCLUSÃO

Coleccionar é um gosto e uma obsessão. Exige trabalho, requer investigação e investimento, é com frequência um percurso de avanços e recuos.

Condicionalismos vários, tais como factores económicos, sociais e políticos, influem de forma mais ou menos decisiva na continuidade e crescimento das colecções. O coleccionismo de arte moderna e contemporânea em Portugal nestes últimos 50 anos é também o reflexo desses momentos económicos, sociais e políticos que o país tem vivenciado.

Nos anos 50, o mercado de arte ainda incipiente deu os primeiros passos para a formação dos primeiros coleccionadores de arte moderna. Surgem nomes como Jorge de Brito, Augusto Abreu, Manuel de Brito, Jaime Isidoro, entre outros. Estavam assim lançados os alicerces para a construção de um mercado coleccionista de arte moderna e contemporânea.

Este sistema de mercado, que na sua forma mais perfeita engloba o artista e os agentes culturais - o galerista, o coleccionador e o crítico de arte – deve contar com um parceiro estratégico que é o Estado. Compete-lhe, ao Estado, potenciar esses agentes culturais, dar-lhes ferramentas, criar mecanismos para o desenvolvimento da cultura e das artes.

Mas não existem sistemas perfeitos e dentro deste sistema cabem sistemas alternativos que passam pelo coleccionador privado que institucionaliza a sua colecção, e se torna coleccionador público, o crítico que se transforma em comissário de exposições e a galeria que deixa de ter um carácter comercial e se transforma num espaço alternativo.²¹⁰

A figura do coleccionador também não pode ser considerada una e singular. Existem diferentes tipos de coleccionadores, que cabem neste sistema. No meu trabalho tentei captar, por meio das entrevistas ou por menção, essa diversidade - embora o momento histórico que estamos a viver condicione a actividade coleccionadora e em certos casos force uma paragem nas colecções.

²¹⁰ SERPA, LUIS in *O estado das artes/as artes e o Estado*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002, p.p. 162-163.

Estamos assim perante um período de fraco dinamismo na actividade coleccionadora em Portugal. A comprová-lo estão os diversos testemunhos dos agentes culturais entrevistados.

Num país cujo mercado coleccionador é pequeno, esta pausa forçada pela conjuntura económica social e política, pode ser encarada como inexistência de actividade coleccionadora. A falta de uma política cultural consistente do Estado, enquanto elemento potenciador de dinâmicas que estimulem esse mercado, agrava esta situação. Apesar disso, a produção artística aumenta ao ritmo da nossa era contemporânea e o artista é pressionado pela necessidade de criar e inovar, dando continuidade aos pedidos de exposições e de visibilidade. Caberá aos agentes culturais fazer uma gestão apropriada das obras e criar estratégias de controlo de mercado.

Conforme referi na introdução, mas que me forço a repetir, as entrevistas estiveram dependentes das oportunidades que surgiram, da receptividade dos entrevistados e da sua visibilidade. Ficaram por fazer, com toda a certeza, inúmeras entrevistas a coleccionadores. Algumas por falta de tempo/oportunidade - cito por exemplo a colecção José Lima, ou a colecção da Fundação Ilídio Pinho - outras porque existem coleccionadores que prezam o anonimato. Conheçemo-los às vezes por meio das suas colecções, não temos o rosto. A excelente colecção apresentada em livro por João Pinharanda,²¹¹ que reúne obras portuguesas dos séculos XIX, XX e XXI, de um coleccionador anónimo, é prova em absoluto entre tantas outras, de que há paixão na arte de coleccionar em Portugal.

Quero referenciar as colecções da fundação PLMJ (A.M. Pereira, Saara Leal, Oliveira Martins, Júdice e Associados – Sociedade de advogados, RL - Lisboa), do AR.CO (Centro de arte e comunicação visual - Lisboa), a colecção da fundação Ilídio Pinho (Porto), a colecção José Lima (S. João da Madeira), a colecção Artur Jorge e a colecção António Cachola (Museu de Arte Contemporânea de Elvas), com as quais tentei estabelecer contactos mas que por falta de tempo, e/ou oportunidade de ambas as partes, não foi possível até esta data efectuar as entrevistas. Para este estudo seria importante, para completar a reflexão, criar um quadro geral do entendimento do coleccionismo de arte em Portugal

É possível pensar que num futuro próximo e com uma política adequada, se consigam superar as dificuldades e estimular a actividade coleccionadora em Portugal.

²¹¹ PINHARANDA, João in JUSTO, Luís Cunha (coord.) - *Arte Portuguesa Séc. XIX, XX e XXI: Uma colecção particular*. Lisboa: Editorial Franciscana, 2007.

O país teria a ganhar com esse facto, já que a nossa herança cultural é a imagem mais visível e permanente dum país.

Bibliografia

Bibliografia Geral

- A.A. V.V. – *Fundação António Prates: um projecto para Ponte de Sor*. Ponte de Sor: Fundação António Prates. Badajoz: Junta de Extremadura, 2001
- ADRAGÃO, Maria del Sol Antela Pulido Garcia – *O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito – Génese, Desenvolvimento e Perspectivas de Crescimento da Instituição*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Setembro de 2010
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura Portuguesa no século XX* : Porto, Lello&Irmão Editores, 1993
- Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994
- ARCO Special: a retrospective*. Madrid:ARCO, ContemporaryArt, 2005
- CARLOS, Isabel (coord) - *100 works from the CAM Collection*. Lisboa:FundaçãoCalouste Gulbenkian,2010
- Colecção Manuel de Brito – Imagens da Arte portuguesa do Século XX*. Museu do Chiado/ Lisboa Capital Europeia da Cultura 94.Lisboa: Electa, 1994
- DIAS, Inês Costa (coord.) - *Zona letal, espaço vital: obras da colecção da Caixa Geral deDepósitos*. Lisboa: Culturgest, 2011
- FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ª Ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1991
- FERNANDES, João; ULRICH, Looock- *Serralves 2009: A Colecção*. Porto: Fundação de Serralves, 2009
- JUSTO, Luís Cunha (coord.) - *Arte Portuguesa Séc. XIX, XX e XXI: Uma colecção particular*. Lisboa: Editorial Franciscana, 2007
- LAPA, Pedro; CARLOS, Isabel (coord) - *Arte Portuguesa doséculo XX (1910-1960)*, Lisboa: MNAC Museu do Chiado eLeya, 2011
- LINDERMANN, Adam–*CollectingContemporary*. Colónia:Taschen, 2006MACHADO, Rosário Sousa (Coord.) - *Arte contemporânea: colecção Caixa Geral de Depósitos - novasaquisições*. Lisboa: Culturgest, 2002
- MELO, Alexandre -*Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007
- MELO, Alexandre - *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias de Arte e uma Carreira Artística*. : Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999

MELO, Alexandre - *O que é ARTE*. Lisboa: Difusão Cultural, 1984

MELO, Alexandre; SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos; MARTINHO, Teresa Duarte - *Galerias de Arte em Lisboa*, Lisboa: Observatório das Artes Culturais, 2001

STOURTON, James – *Great Collectors of our time: Art Collecting since 1945*. Londres: Scala Publisher Ltd, 2007

THOMPSON, Don - *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of contemporary art*: Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2008

THORNTON, Sarah- *Seven Days in the Art world*. Londres: GrantaBooks, 2009

Um olhar sobre a colecção Berardo = A look at the Berardo collection. Sintra: Museu de Arte Moderna, 2000.

VALLADARES, Filipa (Coord.) - *Casa de Luz: colección Mário Teixeira da Silva*. Barcelona : Fundació Foto Colectania, D.L. 2004

VILAR, Clara Távora (coord.) – *Colecção Berardo, 1917-1999 = Berardo Collection, 1917-1999*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001

XAVIER, Natércia; ALVES, Isabel; ABDALI, Zaid (Coord.) - *Grande escala: Colecção Berardo*. Calheta: Centro de Artes Casa das Mudas, 2004

Publicações Periódicas

ALMEIDA, Jorge Pereira de; AZEVEDO, Teresa Pearce de - “As fundações e a Arte”. *Artes & Leilões*. Lisboa, nº 11, Outubro 2008

CORTY, Axelle - “Collectioner, un passe-temps très tendance”. *Connaissance des Arts*, Juil-Août, 2011

COUTO, Rodrigo Carrizo – Entrevista a Nicolas Galley, suplemento *Babelia*. *Jornal El País*, 11 de Fevereiro de 2012

DELUBAC, Lucie – “ART BASEL 2012 Fade mais lucrative”. *Beaux Arts Magazine*, Août 2012

FERNANDES, João – “Das dificuldades de coleccionar arte em Portugal”. *L+Arte*. Lisboa, nº76, Outubro 2010

GIAMMATTEO, Claudia – “Che cosa fa il prezzo”. *Focus Extra*, n.55, 2012

MAGALHÃES, João – “Colecções & Co.” *L+Arte*. Lisboa, nº39, Agosto 2007

MARVÃO, Maura e BARROS, José Miguel – “Coleccionar numa realidade urbana”. *L+Arte*. Lisboa, nº. 8 Janeiro, 2005

MEDORI, Paula Brito – “A vida continua”. *L+Arte*. Lisboa: nº 31, Dezembro 2006

MOREL, Guillaume - “Joana Vasconcelos, nouvelle reine de Versailles”. *Connaissance des Arts*, nº705, Juin 2012

PAÇO DE ARCOS, José Pedro; ALMEIDA, Jorge Pereira de; CARDOSO, Alexandra – “As fundações e a arte em Portugal: seminário com fundações em polémica”. *Artes & Leilões*. Lisboa, nº 12, Novembro 2008

SARDO, Delfim- “Qualidade é aquilo que quem escolhe diz que é qualidade / Francisco Capelo”. *Arte Ibérica*, nº. 5, Maio 1997

WAUVRIN, Isabelle de – “Pas de crise pour la speculation”. *BeauxArts Magazine*, nº329, 2011

Bibliografia Electrónica

FEREIRA, Cristina; RATO, Vanessa; BRITO, Ana. “Colecção Ellipse não vai ser vendida, diz Diogo Vaz Guedes”. Público, 18 de Junho de 2010. Disponível em: <http://www.publico.pt/Cultura/colecao-ellipse-nao-vai-ser-vendida-diz-diogo-vaz-guedes-1442428> (último acesso: 20-09-2012)

Lista de Obras Protocoladas do Centro de Arte Manuel de Brito. Disponível em: <http://camb.cm-oeiras.pt/default.aspx?pg=88162a71-fa9b-4f40-9edc-83179864b3c5> (último acesso: 20-09-2012)

MARCHAND, Bruno – “Dulce d’Agro *Muito provavelmente a mais bonita história cultural de depois do 25 de Abri.*” Arquivo L+Arte. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_06_01_archive.html (último acesso: 20-09-2012)

Museu Colecção Berardo – Selecção de Citações de Imprensa Estrangeira. Disponível em: http://www.museuberardo.pt/original_site/pressclipping.html (último acesso: 20-09-2012)

POMAR, Alexandre – “Colecção Ellipse – Os protagonistas”. 2006. Disponível em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2006/10/coleco_elipse_p.html

POMAR, Alexandre – “Maria Nobre Franco deixa o Museu de Sintra”, 2008. Disponível em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/01/maria-nobre-fra.html (último acesso: 20-09-2012)

“Qatar pagou 190 milhões de euros por quadro de Cézanne” – Diário de Notícias, 6 de Fevereiro de 2012. Disponível em:

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2287849&seccao=Artes%20Plasticas (Último acesso: 20-09-2012)

<http://www.newworldencyclopedia.org/>

www.artnews.com “Great world collectors, 20th edition”