

Galerias de Arte em Lisboa. Passado e presente

Maria Luísa Santana Ramires

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Mercados de Arte

Orientador:

Doutor Luís Urbano Afonso
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Coorientador:

Doutor Alexandre Melo
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

2018

“When I was a younger man, art was a lonely thing. No galleries, no collectors, no critics, no money. Yet, it was a golden age, for we all had nothing to lose and a vision to gain. Today it is not quite the same. It is a time of tons of verbiage, activity, consumption. Which condition is better for the world at large I shall not venture to discuss. But I do know, that many of those who are driven to this life are desperately searching for those pockets of silence where we can root and grow. We must all hope we find them.”

-Mark Rothko

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Luís Urbano Afonso pelo seu acompanhamento científico, conselhos e pela confiança depositada ao longo de todo o processo do trabalho.

Ao meu coorientador, Professor Doutor Alexandre Melo, pelo ensinamento acerca do meio artístico.

A todos os entrevistados, o Professor Doutor José Augusto-França, e os galeristas Mário Teixeira da Silva, Rui Brito e James Steele por terem dispensado o seu tempo para me proporcionarem uma melhor compreensão sobre o meio galerístico através da sua vasta experiência.

À minha família, em particular à minha tia Lena pela enorme por todo o apoio e dedicação.

Ao Duarte que impulsionou o começo da dissertação.

Às minhas colegas Mariana, Carolina, Maria, Ann Elisa e Patrícia pelas tardes de estudo, presença constante e troca de ideias.

Ao todos os meus amigos e colegas de casa que sempre mostraram um sorriso no final dos dias.

Ao *Gabinete* pela oportunidade de realização de uma experiência prática de trabalho na área.

A todos, muito obrigada.

PALAVRAS-CHAVE:

Galerias de arte, galerias Lisboa, arte portuguesa, arte moderna, arte contemporânea, mercado primário, mercado da arte.

RESUMO:

As galerias de arte contemporânea raramente foram objeto de estudos históricos. O trabalho que se segue pretende fazer um levantamento da evolução galerística em Lisboa, desde a criação da primeira galeria comercial em 1933 até ao ano de 2017. Nestes oitenta e quatro anos pretendemos contextualizar e analisar a evolução do panorama galerístico, bem como a evolução da sua tipologia e relações. De um ponto de vista abrangente, estudamos a conjuntura económica, social, política, urbana e consequentes respostas dos galeristas e galerias ao longo deste período. Numa perspetiva de gestão interna, salientamos as influências recíprocas entre galerias, e ainda com os diversos agentes do mercado da arte como artistas, críticos, colecionadores e outras galerias.

O trabalho está dividido em três fases temporais onde se aborda uma seleção de galerias de arte, caracterizando-as de forma individual. “Galerias Históricas” é o período, entre a década de trinta e o final da década de cinquenta, onde o conceito de galeria se encontra associado a negócios de outras naturezas. Em “Surgimento de Mercado” observa-se um questionamento e legitimação das galerias de arte, ao longo das décadas de sessenta e setenta. Por fim, na fase de “Consolidação de Mercado” as galerias já detêm um estatuto independente. Este é também o período mais longo, já que vai desde o *boom* galerístico da década de oitenta até aos dias de hoje, e onde se concretiza o reconhecimento e democratização do mercado galerístico.

KEY WORDS:

Commercial art galleries, galleries Lisbon, Portuguese art, modern art, contemporary art, primary market, markets of art.

ABSTRACT:

Portuguese commercial art galleries have seldom been the object of historical studies. In this work we intend to study the commercial art galleries evolution in the city of Lisbon, since 1933, when the first one emerged, until 2017. We intend to contextualize and analyse the commercial art galleries environment in these eighty-four years, as well as the evolution of their relationships and typology. From a wider point of view, we study the economic, social, political and urban context and the consequential changes in galleries in this period. From a management perspective, we also highlight the mutual influences between galleries and with other art market agents, such as artists, critics, collectors, and other galleries.

The work is chronologically structured in three parts, where we analyse one-by-one a selection of commercial art galleries. “Historic Galleries” is the period between the 1930s and the late 1950s, when the concept of commercial gallery was associated with other types of businesses. In “Rise of the Market” we observe a questioning and legitimations of galleries through the 1960s and 1970s. Finally, in “Market Consolidation” galleries reach independent status. This is also the longest of the three periods, going from the 1980s boom until today, when commercial art galleries are recognized and a popularization of the art market happens in Portugal and Lisbon.

LISTA DE SIGLAS

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte
APGA – Associação Portuguesa de Galerias de Arte
ARCO – Arte Contemporânea
Ar.Co. – Centro de Arte e Comunicação Visual
ARTBO – Feira Internacional de arte de Bogotá
BBC – British Broadcasting Corporation
BCE – Banco Central Europeu
CAM – Centro de Arte Moderna
CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito
CAPC – Centro de Artes Plásticas de Coimbra
CASB – Centro de Arte de São Bento
CCB – Centro Cultural de Belém
CEE – Comunidade Económica Europeia
CI – Contemporary Istanbul
CML – Câmara Municipal de Lisboa
CNN – Cable News Network
CoBrA – Copenhagen, Brussels, Amsterdam
DGAE – Direção Geral das Atividades Económicas
DGArtes – Direção Geral das Artes
DGPC – Direção Geral do Património Cultural
DN – Diário de Notícias
EDP – Energias de Portugal
EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto
EXPO – Exposição Mundial
FAC – Feira de Arte Contemporânea
FIAC – Foire Internationale d’art Contemporain
FLAD – Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
FMI – Fundo Monetário Internacional
GAU – Galeria de Arte Urbana
GM – General Motors
GNR – Grupo Novo Rock
IAC – Instituto de Arte Contemporânea
IFEMA – Institucion Ferial de Madrid

INE – Instituto Nacional de Estatísticas
IVA – Imposto sobre o Valor Acrescentado
LX – Lisboa
MAAT – Museu da Arte, Arquitetura e Tecnologia
MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado
MUD – Movimento de Unidade Democrática
NY – Nova Iorque
OAC – Observatório das Atividades Culturais
PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PIB – Produto Interno Bruto
PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado
PREC – Processo Revolucionário em Curso
RTP – Rádio e Televisão de Portugal
SEC – Secretaria de Estado da Cultura
SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo
SICAE – Sistema de Informação da Clarificação Portuguesa de Atividades Económicas
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes
SNI – Secretariado Nacional de Informação
SP Arte – São Paulo Arte
SPN – Secretariado de Propaganda Nacional
TRFA – Coleção Teixeira de Freitas
UE – União Europeia
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
ZDB – Zé dos Bois

ÍNDICE

1. Introdução	1
1.1. Tema	3
1.2. Objetivos	3
1.3. Estrutura	4
2. Conceitos e metodologia	7
2.1. Análise de fontes primárias e secundárias	8
PARTE I – GALERIAS HISTÓRICAS	
3. Galerias de Arte em Lisboa – Contextualização Histórica	13
3.1. Panorama anterior ao aparecimento das primeiras galerias comerciais	13
4. Galerias Históricas	19
4.1. As primeiras décadas de existência galerística	19
4.1.1. <i>Galeria UP e Galeria Stop</i>	19
4.1.2. <i>Galeria de Março</i>	21
4.2. Evolução da conjuntura na segunda metade da década de cinquenta	23
4.2.1. <i>Da Pórtico à Diário de Notícias</i>	23
PARTE II – SURGIMENTO DO MERCADO	
5. Desde o aparecimento de um mercado até ao final da década de setenta	27
5.1. Década de sessenta: a hegemonia das Galerias-Livrarias – entre a <i>Divulgação</i> e a <i>Buchholz</i>	28
5.2. O <i>boom</i> galerístico da Primavera Marcelista	31
5.2.1. Uma nova preocupação com o mercado – A <i>Galeria III</i> e os casos da <i>Interior</i> e <i>Judite DaCruz</i>	31
5.2.2. Entre a <i>S. Mamede</i> , a <i>Dinastia</i> e a <i>S. Francisco</i>	35
5.3. O primeiro desafio do mercado galerístico - a revolução de Abril e o experimentalismo do final dos anos setenta	36
5.3.1. Primeira experiência internacional - <i>Galeria Quadrum</i>	37
5.3.2. <i>Galeria Módulo</i> e o caso da <i>Diferença</i>	39
PARTE III – CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO	
6. Expansão do cenário galerístico lisboeta	43
6.1. <i>Boom</i> da década de oitenta	44
6.1.1. Casos de sucesso: entre a <i>Cómicos/Luís Serpa Projetos</i> e a <i>Ara/Carlos Carvalho</i>	45
6.1.2. Galerias com vida efémera: <i>EMI – Valentim de Carvalho</i> , <i>R75</i> , <i>Alda Cortez</i> , <i>Graça Fonseca</i>	50

6.2. O segundo desafio: recessão na década de noventa	54
6.2.1. Perseverança em tempo de crise: da <i>Palmira Suso e 1991/João Graça/Graça Brandão</i> à <i>Pedro Cera</i> e à <i>Cesar</i>	56
7. Transição do milénio	61
7.1. Ressurgimento do cenário Lisboaeta	61
7.1.1. O emergir de uma nova geração: de <i>Filomena Soares e Cristina Guerra</i> até ao final da década de 2000	62
7.2. A terceira crise financeira - impacto no cenário galerístico	69
7.2.1. O hiato da crise: casos da <i>Bores & Mallo, Presença, Paulo Amaro Contemporary Art, Jorge Shirley</i>	70
7.3. Cenário Atual	72
7.3.1. Novíssima geração – entre 2012 e 2017	73
8. Considerações finais – uma síntese histórica	79
8.1. Relacionamento externo das galerias de arte	79
8.2. Evolução da gestão interna das galerias	89
9. Conclusão	
10. Bibliografia	95
11. Anexos	
11.1. Gráficos	99
11.1. Entrevistas	119

1. INTRODUÇÃO

Na última década, o mercado artístico lisboeta sofreu uma metamorfose inesperada. Em 2017, abriram, pelo menos, seis galerias de arte contemporânea,¹ o mesmo número de galerias surgidas entre a década de trinta e o final da de cinquenta.² Apresentamos aqui uma hipótese comparativa apenas como exemplo do quanto o mercado galerístico lisboeta evoluiu desde o seu início. Foi por António Pedro e Castro Fernandes terem fundado a *Galeria UP*,³ por Manuel de Brito ter incentivado o colecionismo e o gosto pela arte contemporânea através do grupo *Cem Cem* (Hargreaves, 2016: 173) e por Dulce D'Agro ter iniciado a participação portuguesa em feiras de arte estrangeiras com a *Galeria Quadrum*⁴ que as galerias lisboetas atuais têm a possibilidade de se elevarem a um posicionamento internacional.

Com a redução do défice português nos últimos anos e a subida do Produto Interno Bruto (PIB), Lisboa entrou numa fase de recuperação económica e encontra-se a sair de um estado de crise financeira que se prolongou durante quase uma década (Alderman, 2018: B1). Esta recuperação atraiu negócios e empreendedores estrangeiros, especialmente no ramo imobiliário, mas também teve impacto na área cultural (Jaeckle, 2018: apêndice). O que pretendemos compreender neste estudo são os fatores catalisadores do desenvolvimento lisboeta no domínio das galerias de arte contemporânea. Não sendo a primeira vez que uma eclosão acontece neste ramo do mercado artístico primário (Melo, 1999: 83), pretendemos analisar a evolução das galerias e os elementos que podem causar estas flutuações tendo em conta as anteriores.

No recorte temporal analisado entre 1933 e 2017, excluindo os últimos anos, podemos registar pelo menos duas acelerações económicas que levaram a um crescimento do mercado cultural e consequente aumento do número de galerias. A primeira eclosão do mercado da arte contemporânea ocorreu no final da década de sessenta, com a Primavera Marcelista (Pena, 1994) e a segunda durante a última metade da década de oitenta (Santos, Melo & Martinho 2001: 136). Ambas foram seguidas por dois momentos de recessão económica (Melo, 1999: 127).

Para compreendermos a mudança ocorrida na última década, poderemos observar os diagramas que apresentam a evolução quantitativa das galerias lisboetas (Anexo 1). Num primeiro instante, observamos que o gráfico mostra uma tendência de incremento no número de galerias em Lisboa: nunca houve um número tão grande de galerias de arte contemporânea como agora. Existem atualmente estabelecimentos nascidos nas diferentes épocas analisadas. Cresceram,

¹ Contabilizando apenas as que abordamos neste trabalho, segundo a participação em feiras internacionais. São elas as galerias: *Francisco Fino*, *Monitor*, *Maisterravalbuena*, *Pedro Alfacinha*, *Balcony*, *Uma Lulik*.

² As seis galerias surgidas nestas três décadas são: a *Galeria UP* (1933), a *Galeria Stop* (1944), *Galeria de Março* (1953), *Galeria Pórtico* (1955), *Diário de Notícias* (1957) e *Divulgação* (1958).

³ Considerada a primeira galeria comercial privada portuguesa (França, 1991: 389).

⁴ Primeira galeria a participar numa feira de arte contemporânea internacional - *ArtFiera* de Bolonha (1977) (Melo, 1999: 38).

adaptaram-se e permaneceram. Ainda nesta fase, uma peculiaridade emerge: de 2009 até 2016, apenas uma galeria abriu.⁵ Houve uma época de “silêncio”, causada pela crise financeira sentida em toda a Europa, e em Portugal de forma mais acentuada, tal como noutros países “periféricos” (Simões, 2016: 56). Seguiu-se uma fase de euforia que se prolonga até agora.⁶ Passamos da abertura de uma galeria, em Lisboa, em 2016, para a abertura de seis em 2017 e, pelo menos mais quatro galerias em 2018.

A par da dinamização das galerias, surgiram outros eventos,⁷ feiras⁸ e instituições⁹ nos últimos dois anos que ajudaram à promoção, investimento e posicionamento da cidade no panorama internacional. O número de galerias de arte a participar em feiras internacionais também cresceu abruptamente: de dezasseis em 2001 para vinte e nove em 2017, permanecendo a maior parte delas as mesmas. Esta ideia leva-nos a outro aspeto da evolução do modelo de galeria: a durabilidade. As quatro galerias existentes na década de cinquenta (Anexo 3) tiveram uma longevidade média de quatro anos, por não haver um verdadeiro mercado de colecionismo em Portugal; agora, as galerias encontram-se a participar em grandes feiras internacionais e a ganhar algum reconhecimento e estatuto no panorama internacional.

Com a exposição mediática,¹⁰ devemos questionarmo-nos sobre quais os caminhos que nos trouxeram a este momento e quais as razões que proporcionaram tamanha visibilidade para o campo artístico lisboeta. Podemos ainda desmontar a questão: como está o cenário artístico a beneficiar da eclosão do mercado? E de que forma o cenário artístico incentivou ao crescimento de Lisboa perante um panorama internacional? Será que nos aproximamos de uma nova recessão ou estamos numa fase de maturidade, após a consolidação dos alicerces que seguram o mercado galerístico? Aparentemente, Lisboa passou de uma cidade periférica e considerada “provinciana” para ser valorizada como o novo polo de atração cultural da Europa.¹¹ Considerada por alguns como uma fase que se encontra já no passado e por outros como o momento para se investir no

⁵ Segundo as abordadas no seguinte trabalho: *Belo Galsterer*.

⁶ https://elpais.com/cultura/2017/05/18/babelia/1495097422_909930.html, consultado em 07.2018.

⁷ Projetos como a Trienal de Arquitetura, o *Open House*, o Bairro das Artes, em conjunto com a criação do Mapa das Artes (mapa em formato digital e em papel com as várias galerias, espaços expositivos e instituições na cidade), o nascimento de vários “hubs criativos” e centros de *co-working*, Lisboa como Capital Iberoamericana da cultura em 2017. Todos estes eventos ajudaram a dinamizar o panorama artístico e cultural em Lisboa.

⁸ Em 2016 foi a primeira edição da ARCO Lisboa, feira que trouxe três novas feiras satélite - a *Just LX* (2018), a *Studio Fair* (2018) e a *Drawing Room* (que se irá realizar em Outubro de 2018).

⁹ Em 2015 reabriu o Museu dos Coches (<http://museudoscoces.gov.pt/pt/museu/#timeline>, consultado em 07.2018), em 2016 inaugurou o MAAT - Museu da Arte, Arquitetura e Tecnologia (<https://www.maat.pt/pt/sobre>, consultado em 07.2018).

¹⁰ O jornal inglês *The Guardian* considerou Lisboa “a capital do *cool*”, a *CNN* denominou-a “a nova Berlim”, conceito que se expandiu a outros periódicos, e a *Artnet* denominou Lisboa como “uma das capitais Europeias mais *hot*” (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/lisbon-new-capital-of-cool-urban-revival-socialist-government-poor-antonio-costa>, consultado em 07.2018; <https://edition.cnn.com/style/article/lisbon-cultural-scene/index.html>, consultado em 07.2018; <https://news.artnet.com/art-world/why-do-artists-love-lisbon-968702>, consultado em 07.2018).

¹¹ <https://www.wallpaper.com/art/lisbon-rising-a-global-art-hub-emerges-from-crisis>, consultado em 07.2018.

panorama artístico da cidade (Curtis *apud*. Gaeta, 2018: 45), a verdade é que Lisboa continua a crescer em termos de visitantes, de feiras de arte, de presença expositiva e artística.

1.1.TEMA

A dissertação que se segue tem como título *Galerias de Arte em Lisboa. Passado e Presente*. Através da análise da conjuntura galerística atual e passada e tendo como objeto de estudo a cidade de Lisboa, a abordagem do tema das galerias de arte na cidade pode ser feita através de diferentes metodologias ou focos. Optámos por dar ênfase a um estudo histórico, observando o desenvolvimento das galerias e do seu enquadramento social, político e económico. O contexto histórico tem de ter em conta a perspetiva do historiador. Sendo visualizada a partir do ponto de vista de uma época, resulta de um olhar retrospectivo com as marcas do momento em que é escrita. É neste sentido temporal que nos propomos realizar um levantamento evolutivo que nos permita compreender como o trajeto histórico das galerias conduziu ao seu desenvolvimento atual.

A escolha da cidade de Lisboa surgiu num primeiro momento, por razões práticas, dado existir uma maior facilidade de acesso, tanto às fontes estudadas como aos intervenientes do mercado da arte considerados para a análise. Há também razões substantivas: sendo a capital de Portugal, é aqui que se verifica um maior dinamismo de galerias de arte, no presente e no passado. Não se trata de menorizar outros polos culturais do país, sobretudo a cidade do Porto,¹² ou mesmo outros centros de grande importância para a evolução e descentralização do ambiente galerístico vivido no país, como são exemplo Óbidos,¹³ Braga¹⁴ ou Coimbra.¹⁵ Tomou-se a opção de nos centrarmos num espaço onde podemos realizar trabalho de campo de forma mais aprofundada e com elementos de análise mais expressivos. A escolha do tema também se justificou pela falta de estudos abrangentes sobre o tópico, sendo necessário recorrer a fontes primárias para recolha de grande parte da informação.

1.2.OBJETIVOS

A par do levantamento histórico atrás referido, pretendemos contribuir para um enquadramento teórico da evolução das galerias de arte na capital portuguesa e, desta forma, mostrar uma visão do impacto de alguns fatores sobre criação do panorama atual: o

¹² Onde se encontram muitas galerias de arte contemporânea que tiveram sucursais em Lisboa ou noutros polos. Registe-se que até recentemente, a cidade do Porto teve a galeria mais antiga do país em funcionamento, a *Galeria Alvarez*, fundada em 1954 por Jaime Isidoro, com um forte impacto no país.

¹³ Como é exemplo a *Galeria Ogiva* (Pena, 1994).

¹⁴ Com a *Galeria Mário Sequeira*.

¹⁵ Por exemplo, com a criação do *CAPC – Centro de Artes Plásticas de Coimbra* - (Jürgens, 2016) e recentemente, com a *Bienal Ano Zero*.

desenvolvimento do mercado primário lisboeta, o efeito da sua internacionalização, a relação das galerias com outros agentes do mercado.

Espera-se que os diagramas, como síntese da informação textual, bem como os testemunhos obtidos, possam trazer elementos objetivos para um maior conhecimento do mercado lisboeta (passado e atual); e que estes materiais possam ser úteis para outros trabalhos de investigação e originar novos estudos mais aprofundados sobre o tema.

1.3. ESTRUTURA

Presentemente, as galerias são vistas como um elo fundamental para a manutenção do *habitat* do mundo da arte (do *art world*).¹⁶ Funcionam como fio condutor entre colecionadores e artistas e têm uma função cultural da qual não podemos abdicar: são elas quem nos mostra os artistas mais recentes, e quem, através de feiras, eventos e atividades, os integra e impulsiona no mercado artístico. A essência do negócio galerístico foi-se modificando com a conjuntura vivida. Podemos observar esta mudança na progressiva independência das galerias face a outras formas de subsistência (como de lojas de mobiliário ou da indústria livreira). Ao reconhecermos uma demarcação temporal clara, foi-nos possível identificar três épocas distintas e estabelecer diferentes tipologias do espaço consoante a natureza específica de cada época.

A primeira época vai desde a década de trinta até ao final dos anos cinquenta. Acompanha o nascimento das galerias, desde a primeira galeria comercial – *Galeria UP*, 1933 – até ao apogeu das galerias-livrarias, a partir das quais se começou a formar um público com maior conhecimento da criação artística contemporânea, em contraposição ao anterior controlo ideológico e à falta de apoios prestados pelo Estado (Amaro, 2008: 66). Denominamos esta fase como *Galerias Históricas*.

O segundo período abordado refere-se à emergência de um mercado para a arte contemporânea, ainda que muito tímido. O período ‘Surgimento do Mercado’ inicia-se durante a década de sessenta, em particular durante a Primavera Marcelista (finais da década), e estende-se até ao final da década de setenta, quando se dá o surgimento de um mercado mais internacionalizado. É nesta fase que surge um público colecionista e são criadas as primeiras galerias que conseguem prosperar e manter-se em funcionamento até aos dias de hoje. Denominamos esta fase como *Surgimento do Mercado*.

¹⁶ Toma-se como referência o conceito definido por Becker como a partilha de valores entre um conjunto de pessoas que se encontram envolvidas na criação de uma obra de arte. Becker baseou-se na definição institucional de Arthur Danto num artigo célebre intitulado “The Art World”, publicado no *Journal of Philosophy*, (Danto, 1964: 571-584). Segundo a sua visão, perante uma questão tão redundante e inexplicável como é a definição de arte e objeto artístico, o filósofo define que os mecanismos de determinação do seu estatuto jazem num meio social; isto é, uma obra de arte só pode ser considerada e declarada como tal, caso os membros do mundo da arte lhe atribuam essa distinção.

Pelos meados da década de oitenta começam a surgir inúmeras galerias, numa altura em que as galerias de arte encontram um novo reconhecimento do seu negócio. Estabelece-se uma rede de parcerias entre elas, que permite gerar um público colecionador, organizar feiras de arte e, conseqüentemente, garantir alguma estabilização do mercado. Esta é a fase mais longa, estendendo-se desde a década de oitenta até ao ano presente. Denominamos este período de *Consolidação do Mercado*.

Acompanhando as alterações de paradigma cultural e social ao longo dos períodos históricos analisados, utilizamos três tipologias de galeria, uma para cada um dos períodos identificados. Na fase das *Galerias Históricas* consideramos que há dois critérios necessários para a definição de galeria: entende-se como espaço galerístico aquele que apresente exposições regulares, ainda que associado a uma outra atividade de índole comercial;¹⁷ e, cumulativamente, onde seja patente a contemporaneidade dos artistas expostos, o que exclui espaços ligados ao mercado secundário. No segundo período – *Surgimento do Mercado* - definimos o conceito de galeria de acordo com a regularidade expositiva, o foco na internacionalização,¹⁸ a participação em feiras nacionais e internacionais e a legitimação através das fontes estudadas. Na terceira fase - *Consolidação do Mercado* – abordamos as galerias de acordo com a sua participação em feiras internacionais e nacionais (*ARCO Madrid, Art Basel, Frieze London, Armory Show, Art Basel Miami, ARCO Lisboa*), a apresentação dos seus artistas em bienais e/ou outros eventos internacionais (Bienal de Veneza, Documenta de Kassel) à semelhança dos critérios do *KunstKompass*. Utiliza-se o indicador da internacionalização por ser um dos que melhor representa um reconhecimento da componente cultural dos artistas portugueses no estrangeiro.

¹⁷ A *Galeria III* (fundada em 1964) começou a sua atividade como uma livraria onde se faziam encontros regulares com artistas emergentes, começando a ter pequenas exposições de cariz subversivo ao regime político vigente. (Santos, Melo, Martinho, 2001) A *Galeria da Livraria Buchholz* desenvolveu-se, de igual forma, a partir da indústria livreira, com exposições esporádicas no espaço dedicado aos discos cedido pela livraria (Pena, 1994). A *Divulgação* também se apoiava na mesma indústria. Nos anos quarenta, a *Instanta* funcionava como espaço expositivo em conjunto com venda de material fotográfico (Jürgens, 2016).

¹⁸ A *Quadrum* foi a primeira galeria a internacionalizar-se com a participação na feira *Art Fiera*, Bolonha, em 1977. A *Módulo – Centro Difusor de Arte* também teve um papel importante, com uma parceria com o grupo *KWY*, em que colaboraram em conjunto com artistas internacionais como o Christo e a Jeanne Claude (Jürgens, 2016), além de Hamish Fulton, Gilbert and George, Andy Warhol, Dennis Oppenheim e Richard Tuttle (Melo, 1999).

2. CONCEITOS E METODOLOGIA

Ao percorrer a bibliografia sobre o tema, constatamos que o conceito de galeria é bastante vasto, e cada fonte de estudo tem o seu próprio conceito. Passaremos a analisar os diferentes pontos de vista. Recorrendo à *Pordata*, encontramos a seguinte definição de galeria: “*local de exposição e simultaneamente de venda de obras de artes plásticas com calendarização e temporada definidos, com fins lucrativos*”.¹⁹ A partir desta descrição simplificada, poderemos desde logo estabelecer uma distinção mais precisa, entre natureza económica, natureza cultural ou mista (Melo, 1999; Serpa, 2005).

“Vários tipos de distinções se podem estabelecer entre galeristas e galerias. A principal corresponde à hierarquização económica (...). Esta hierarquização não corresponde exatamente à hierarquia cultural, podendo existir, para um mesmo nível de poder económico, galerias com graus de prestígio cultural que vão de zero até ao máximo” (Melo, 2012: 43).

Através desta forma de categorização das galerias, distinguem-se objetivos diferentes: as galerias com forte componente cultural são definidas por Luís Serpa (2005: 5) como as que apostam em novos artistas ainda sem legitimação crítica, ou seja, em nomes e obras que não são facilmente comercializáveis. Luís Serpa distingue ainda as galerias de tendência comercial, que apostam em artistas já legitimados, tornando-se uma fonte segura em termos de lucro monetário. Existe ainda o modelo misto, que detém ambas as componentes e mantém um equilíbrio que é considerado padrão (Serpa, 2005: 6).

Moulin (1992) também distingue o caráter cultural e económico das galerias. Identifica ainda as galerias *líder* como aquelas que mantêm um monopólio de uma tendência e definem os artistas e novas orientações dentro desse âmbito (Moulin, 1992: 47), conseguindo, através do reconhecimento cultural, financiar os mesmos artistas e promovê-los.

No entanto, não nos podemos cingir a um modelo binário e “esquelético” do conceito de galeria. Através de uma análise ao livro *Galerias de Arte de Lisboa* (Melo, Santos & Martinho, 2001) também é possível identificar mediante uma leitura dos questionários remetidos às galerias estudadas, certos elementos que são igualmente importantes para a abordagem: o espaço físico em que a galeria se insere, o volume de faturação, quantos funcionários trabalham para a galeria, a natureza do negócio²⁰ ou os artistas que representam.

¹⁹ In *Pordata*, Estatísticas da Cultura 2016 (2017).

²⁰ Se é uma associação, cooperativa, ou espaço comercial galerístico. Afirma-se este ponto, pois vamos encontrar diferentes espaços que adotam o nome de galeria, como a *Galeria ZBD* que se define como associação cultural, e a *Galeria Diferença*, que é uma cooperativa.

Existem ainda outras formas de diversificação. Segundo Francesco Poli em *Il Sistema dell'arte contemporanea* (Poli, 2011), pode distribuir-se a classificação segundo as obras apresentadas, pertencendo cada galeria a um segmento de mercado próprio: qualitativo elevado, médio ou baixo. Cada área de influência de uma galeria também se pode dividir por estilos - como arte moderna e vanguarda, momentos históricos ou, dentro da época contemporânea, entre artistas emergentes e artistas com carreira reconhecida. Também se considera a aposta num novo mercado ou num mercado de reafirmação de valores um critério de extrema importância.

De forma a estabelecer um perímetro de galerias para o estudo que se segue, de uma forma alargada em termos temporais, toma-se por base espaços expositivos de mostra regular de arte contemporânea, de índole privada, e com ambas as componentes cultural e comercial presentes. São retiradas da análise as fundações e museus, visto terem um carácter institucional e não comercializarem obras de arte. Excluimos também as galerias de mercado secundário ou lojas de antiguidades ou arte moderna. Os estúdios e cooperativas ou outro género de plataformas também não são considerados na análise, embora mereçam ser objeto de um estudo específico.

Existem ainda alguns índices como o *Kunstkompass*,²¹ o seu derivado *Capital Kunstmarkt Kompass*²² ou ainda o *Art Review Power 100*²³ que podem ajudar a definir parâmetros para uma visão restrita de galerias a abordar. A partir do índice do *Kunstkompass* pretende-se adotar a metodologia das ligações entre instituições, pertencendo à nossa análise (nas duas últimas fases – surgimento e consolidação do mercado) as galerias que tenham participado em feiras internacionais, nacionais e que representem artistas que tenham participado em bienais ou outros eventos como a *Documenta*. Poderíamos ainda alargar o leque das galerias através da presença em revistas de arte como a *Flash Art*, a *ArtFacts*, ou a *Art Forum*, mas o âmbito de parâmetros a analisar seria demasiado abrangente para a dimensão deste trabalho.

Se percorrermos o *ArtReview Power 100*, encontramos uma metodologia bastante contestada, mas muito útil para o trabalho aqui desenvolvido, pois é uma hierarquização que se rege através

²¹ O *Kunstkompass* é um ranking anual que surgiu em 1970. Tem como objetivo criar uma listagem dos cem maiores artistas contemporâneos a nível mundial, assente num sistema de pontuação dado com base em vários fatores como: o número de exposições individuais em museus e centros de arte contemporânea, de acordo com o prestígio desta; participação em exposições coletivas, como em bienais; publicações em revistas de arte contemporânea como a *Flash Art*, *Art in America* ou a *ArtForum*. (Quemin, 2013)

²² O índice *Capital Kunstmarkt Kompass* que colabora com a *ArtFacts*, inclui vários eventos e entidades associados ao mercado, como galerias de arte, instituições públicas, bienais e trienais, feiras, leilões, livros de arte, etc. Criaram um algoritmo que se encontra em sigilo, que determina o peso de cada instituição com base a fama de cada artista e rede de contatos estabelecida entre eles. Nesta lista encontram-se como representantes portugueses, as galerias Filomena Soares e Cristina Guerra. (Quemin, 2013)

²³ O *ArtReview Power 100* estende-se além dos artistas para outros agentes do mercado da arte. A metodologia é bastante contestada por ter uma componente subjetiva de entrevistas e reger-se através da opinião em certos parâmetros. No entanto já é publicado desde 2001. (Barragán, 2008) Através de uma análise aos galeristas envolvidos, pretende-se ver quais os requisitos que se encontram associados ao sucesso destes no índice e adaptar ao tema em questão.

de entrevistas a vários agentes do mercado. Utilizamos este recurso para uma melhor compreensão do meio, que nos é facultado através de entrevistas a diferentes galeristas.

O *Kunstmarkt Kompass*, associado à *ArtFacts*, mantém o algoritmo que utiliza em sigilo, mas sabe-se que se baseia na rede de contactos estabelecida. Neste caso não utilizamos a mesma metodologia, mas tomamos em conta a legitimação de uma galeria lisboeta presente neste índice: a *Galeria Cristina Guerra*.²⁴

Dispomos ainda de estudos estatísticos que avaliam anualmente o mercado primário e traduzem os resultados por valores quantitativos. Estes estudos também nos interessam para conseguirmos avaliar as flutuações de mercado. No entanto, são avaliações demasiado abrangentes. Para além deste obstáculo, impõe-se, também, uma outra problemática que é a incidência destes estudos apenas a partir 1986.²⁵

2.1. ANÁLISE DE FONTES PRIMÁRIAS E SECUNDÁRIAS

Para a caracterização da perspectiva histórica, em particular sobre a formação do mercado artístico em Portugal, e especialmente sobre a abertura das primeiras galerias no país, há algumas obras de irrefutável referência:

1. *A arte em Portugal no século XX* (França, 1991), de José Augusto França que aborda o contexto social e cultural vivido entre 1911 e 1961, onde se contextualizam três gerações de artistas e movimentos, balizados entre uma primeira manifestação de “arte livre”, de abertura ao modernismo, e o surgimento da Fundação Calouste Gulbenkian, com o aparecimento de novos movimentos contemporâneos, como a arte pop, que anunciam a quarta geração do modernismo português;
2. A obra de Rui Mário Gonçalves *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980* (Gonçalves, 1991), que oferece, a par de José Augusto França, uma abordagem panorâmica dos movimentos e exposições existentes até à década de oitenta.
3. Existem ainda os artigos avulsos de José-Augusto França, reunidos na obra *Quinhentos Folhetins* (França, 1948/1993) que proporcionam uma análise eclética do espírito vivido na primeira metade do século e que, em certos casos, quase funcionam como fontes primárias para este estudo.
4. Através do livro *Anos de Rutura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Pena, 1994), Gonçalo Pena dá-nos uma abordagem do desenvolvimento do cenário galerístico de uma forma muito aprofundada, desde a sua formação até esta década, no capítulo “Instituições, Galerias e Mercado”, com textos relativos a cada uma das galerias, bem como a certas instituições existentes e o seu papel no meio artístico.

²⁴ <https://artfacts.net/city/lisbon/172>, consultado em 06.2018.

²⁵ <https://www.pordata.pt/DB/Municipios/Ambiente+de+Consulta/Gr%C3%A1fico>, consultado em 06.2018.

5. Para uma abordagem mais clarificada ao percurso das instalações alternativas e a galerias de caráter transitório desde o final do século XIX até ao final do século XX, o livro *Instalações Provisórias – Independência, Autonomia, alternativa e informalidade, artistas e exposições em Portugal no século XX* de Sandra Vieira Jürgens (Jürgens, 2016) demonstra uma visão bastante descritiva e detalhada sobre o aparecimento e transição entre as diferentes fases, tanto de movimentos artísticos e ideológicos como a nível económico e histórico.

Relativamente às duas últimas décadas do século XX, há dois estudos a ter em consideração:

6. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e a uma Carreira de Artista* (Melo, 1999) e *Galerias de Arte de Lisboa* (Melo, Santos & Martinho, 2001), compostos ambos por uma análise aprofundada sobre um conjunto específico de galerias e sua relação com o mercado.
7. A contribuição de Isabel M. Martins Moreira (Moreira, 1985) também é de igual importância através da análise realizada ao meio das galerias de arte lisboetas, no ano de 1983, tendo também em conta a problemática da sua localização (de um ponto de vista territorial por todo o país). Também abrange as várias fases de expansão e retração das galerias desde o seu surgimento até essa data, estabelecendo uma comparação sociológica entre a conjuntura da população e a frequência das galerias.

Para uma contextualização da época mais recente, um meio fundamental para a compreensão do desenvolvimento e aparecimento de novas galerias são os catálogos das feiras e eventos congéneres, os *websites* das galerias e revistas (como a *Contemporânea*) que frequentemente apresentam artigos sobre o tema.

8. Para se compreender o posicionamento das galerias no mercado artístico e seus agentes, uma boa referência é o livro *Sistema da Arte Contemporânea* (Melo, 2012) que oferece uma perspetiva abrangente de cada agente que compõe o sistema da arte. No livro de Alexandre Melo também podemos encontrar outras referências gerais para uma compreensão do mercado.
9. No livro *L'artiste, L'institution et le marché* de Raymond Moulin (1992), aborda-se tanto o mercado primário e secundário, como as diferentes facetas, públicas e privadas presentes no meio.
10. Ainda devemos mencionar mais um livro bastante abrangente para o estudo do mercado, e que providencia uma visão bastante concreta do mercado galerístico: *Il Sistema dell'arte Contemporanea* (2011) do italiano Francesco Poli.

Por outro lado, é necessário dispor de uma visão quantitativa ou estatística a partir dos resultados anuais. Neste sentido, toma-se como base de estudo os relatórios e gráficos existentes nos websites da *Pordata*, Direção Geral das Atividades Económicas (DGAE), Sistema Informação da Classificação Portuguesa de Atividades Económicas (SICAE) e Instituto Nacional de Estatísticas (INE).

Para realizar este estudo, que abrange mais de oitenta anos de história, torna-se importante fundamentar os conhecimentos com fontes primárias sobre o meio galerístico vivido nas diferentes fases da sua evolução. Para tal, e de forma a contextualizar as estruturas que se criaram e esvaneceram, houve a necessidade de completar o trabalho de investigação através de entrevistas realizadas a profissionais ligados à envolvência galerística, cada um relevante para uma época específica da abordagem. É uma fonte principal através da qual se ambiciona atingir uma reflexão mais complexa sobre o assunto, sem esquecer a conexão entre as diferentes galerias.

A análise que se segue baseia-se principalmente numa recolha de dados inicial relativa à história das galerias de arte contemporânea em Lisboa. Por escassez de documentação relacionada com o tema em estudo, foi necessário proceder a esta recolha segundo as diferentes fontes existentes, de forma a tornar homogénea a análise e a fornecer dados para futuros trabalhos. Reafirma-se, por conseguinte, a natureza factual, objetiva, da dissertação. Para além deste aspeto, ressalva-se também a mutabilidade do cenário galerístico, que pode provocar uma fácil desatualização dos dados mais recentes.

PARTE I – GALERIAS HISTÓRICAS

3. GALERIAS DE ARTE EM LISBOA – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Convém observar o surgimento das galerias de arte para melhor se compreender a sua natureza, posicionamento e importância no contexto histórico. Começaremos numa primeira instância por falar sobre os espaços aos quais correspondia a função da mostra e venda de arte contemporânea – instituições e espaços alternativos – antes da existência das galerias de arte. Os espaços alternativos até aos anos trinta, que consideramos como sendo proto-galerias, foram os principais catalisadores para a formação e consolidação do conceito de espaço independente de venda de obras de arte. Os atributos que vêm caracterizar as galerias de arte contemporânea foram emergindo gradualmente após esta década, consolidando-se no padrão atual.

Com a denominação desta fase como *Galerias Históricas* pretende-se refletir sobre o momento que funcionou como preâmbulo para a afirmação de galerias independentes, exclusivamente dedicadas à arte contemporânea como um negócio autónomo e autossuficiente. Nesta primeira época, os elementos que utilizamos para caracterizar as galerias de arte regem-se apenas por dois critérios: a criação de exposições regulares e a contemporaneidade dos artistas expostos.

Como balizas para o período *Galerias Históricas*, temos, num primeiro momento, a primeira galeria de arte, *Galeria UP*, legitimada como tal nas publicações e estudos da época (França, 1991: 389), e em obras posteriores, como nos livros de Gonçalo Pena (1994), Santos, Melo e Martinho (2001), e Sandra Vieira Jürgens (2016). Como limite final do capítulo, apresentamos as galerias *Pórtico* e *Diário de Notícias* que encerram o período taciturno sentido na década de cinquenta. Estas galerias marcam uma fase de mudança, revelando já um sentido de experimentalismo e ambição (no caso da *Pórtico*) e de poder económico (no caso da *Diário de Notícias*). Desapareceram antes de um momento decisivo da criação de um mercado de arte em Portugal que só viria a constituir-se na década de sessenta.

3.1.PANORAMA ANTERIOR AO APARECIMENTO DAS PRIMEIRAS GALERIAS COMERCIAIS

O aparecimento de galerias de arte em Portugal, no seu formato primordial, recua à década de trinta. Tendo em conta o panorama internacional, esta data é bastante tardia (Ulldemolins, 2012: 42/ Mainardi, 1993: 11). Tomemos como exemplo os casos de algumas cidades europeias. Se analisarmos as cidades de Paris e Londres, locais onde surgiu a primeira dinâmica de negócios de comercialização de originais de obras de arte, pode-se assinalar a

existência de projetos desta natureza nas décadas de 1850 e 1860 (Fletcher & Helmreich, 2011: 47). A partir do aparecimento de uma nova classe abastada e liberal, surgiu um interesse no investimento em obras de arte e na compra de originais. Alguns espaços²⁶ dedicados à venda e confecção de produtos de luxo, múltiplos e edições ou objetos de decoração interior, começaram a investir na comercialização de obras de arte, tornando-o um trabalho progressivamente mais especializado (Fletcher & Helmreich, 2011: 3).

Como iremos interpretar mais à frente, em Portugal, o surgimento de galerias de arte nasce a partir de uma necessidade diferente. Sem a existência de um público comprador interessado, o aparecimento das galerias dá-se pela mão de artistas e curadores que tinham a necessidade de expor. Este fator tornou o desenvolvimento de uma dinâmica urbana da atividade bastante mais tumultuoso e demorado: enquanto se desenvolviam mecanismos de comercialização artística e dinâmicas entre os vários agentes necessários ao mundo da arte no panorama estrangeiro, a nível nacional era necessário colmatar a ausência de colecionismo de arte contemporânea, fundamental para a existência de galeristas. Para além do ceticismo que a criação desta nova atividade provocou, podemos ver outras razões como o atraso no desenvolvimento da economia no país, o desinteresse pela cultura moderna e a complacência de um público conservador e de gosto clássico (Pena, 1994: 91), a afetar o progresso do mercado primário lisboeta.²⁷

Portugal encontrava-se enclausurado numa consciência de creditação das obras de arte através das academias e de uma estética clássica. A passagem para uma nova forma de exposição e valorização da arte ainda tinha muito que percorrer. Afinal, como poderiam estes espaços conjugar a exposição com a venda? E qual o papel do espetador? Qual a credibilidade de um negócio privado para as obras de arte? Vejamos o contexto expositivo anterior às galerias de arte. Houve momentos do século XIX que tiveram um papel fundamental para a conservação de obras, criação de acervos e, especialmente, para a instrução do público português no campo cultural. Os mais marcantes são a *Galeria de Pintura da Academia Real de Belas-Artes*, aberta a público em

²⁶ Espaços como a *Maison Giroux*, a *Galerie Artistique Bazar Bonne-Nouvelle*, a *Galerie Le Brun*, a *Galerie Bruyas*, a *Galerie Martinet* (Mainardi, 1993:111), a *Goupil Gallery*, a *Ernst Gambart's French Gallery*, *Arthur Tooth & Sons* ou a *Agnew's* (Fletcher, Helmreich, 2011: 48).

²⁷ O mercado artístico encontra-se dividido em mercado primário e mercado secundário. Este último tem a ver com a revenda de obras de arte. Inserem-se os antiquários, leiloeiras. Neste sentido, o mercado primário encontra-se associado a uma venda inicial de uma obra, pelo que, tanto as galerias de arte contemporânea como os artistas se inserem neste sistema (Moulin, 1992: 56).

Março de 1868,²⁸ e a *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, instaurada pelo Rei D. Luís em 1867.²⁹

No começo do novo século, entre a queda da Monarquia em 1910 e a fugaz 1ª República Portuguesa (1910-1926) deu-se uma prevalência de valores oitocentistas presos a um conservadorismo académico que tardava em ser superado (França, 1991: 76). Podemos ver o espelhar destes valores em algumas instituições lisboetas de grande poder no período político que se seguiu – o Estado Novo, de 1926 a 1974, claramente dedicado à tradição e conservadorismo.

A *Sociedade Nacional de Belas Artes* (SNBA) (inicialmente com o nome de *Sociedade Promotora das Belas-Artes*) surgiu a 16 de Março de 1901, resultado da junção do *Grémio Artístico*³⁰ e da *Sociedade Promotora de Belas-Artes*, que nasceu em 1861.³¹ Nos oito Salões realizados até 1910, a Sociedade mantinha uma ligação bastante forte com a arte institucional, dinamizando exposições anuais denominadas por *Salões da Primavera*³² de inspiração francesa e de acordo com ideais naturalistas. Tal como a *Sociedade Promotora de Belas-Artes*, a SNBA pretendia facilitar a comunicação entre artistas e colecionadores, e a consequente venda de obras de arte.³³ Era ainda encargo da SNBA proporcionar um espaço de exposição para os artistas contemporâneos, constituindo até meados da década de setenta um dos mais importantes meios de divulgação artística, tendo a vantagem de proporcionar maior liberdade económica aos artistas, emancipando-os de um mecenas (Jürgens, 2016: 64).

A par da Sociedade, outra instituição importante foi o *Museu de Arte Contemporânea*, apesar de ter sido dirigido de uma forma conservadora por Columbano até 1929. Quando Sousa Lopes lhe sucedeu nesse ano, abriu o museu para exibição de obras modernistas, nomeadamente

²⁸ De acordo com Ayres de Carvalho, esta ‘galeria’ continha já a intenção de publicitar e comercializar as peças do seu acervo, característica bastante progressista. Veio dar origem ao Museu Nacional de Arte Antiga (Carvalho, 1982).

²⁹ Segundo a fonte da DGPC (<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/galeria-de-pintura-do-rei-d-luis-i/> - consultado em 04.2017); no entanto, Ayres de Carvalho referência a sua abertura em 1869 (Carvalho, 1982).

³⁰ Surgiu em 1890 descendente do Grupo de Leão (www.snba.pt, consultado em 05.2018).

³¹ Fundada em 1861 como forma de dinamizar a crítica, a comunicação entre o público e os artistas e facilitar a venda de quadros (www.snba.pt, consultado em 05.2018).

³² Salões oficiais em que havia uma exposição de artistas consagrados. Em 1925, Eduardo Viana avançou com a ideia da criação de um Salão alternativo aos da Primavera, criando, desta forma, o Salão D’Outono (à semelhança dos *Salons D’Automne* em Paris, que se realizaram desde 1903, quebrando muitas barreiras e servindo de berço a algumas vanguardas como o Fauvismo ou o Cubismo. A primeira edição do Salão de Outono em Portugal deu-se em Janeiro de 1925 e a segunda em Novembro do ano seguinte. São vistos como uma forma de rutura com o Salão oficial). António Ferro já havia dado a ideia na imprensa da criação de um salão alternativo ao oficial, pelo que foi criado o *Salão de Outono* por Eduardo Viana, nas instalações da Sociedade. Houve um apaziguamento temporário, mas toda a situação revelou-se como um alerta para o problema vivido na SNBA (Jürgens, 2016: 98).

³³ “(...) tem como principal objetivo promover e auxiliar o progresso da arte em todas as suas manifestações, defender os interesses dos artistas e em especial dos seus associados, procurando auxiliá-los tanto moral como materialmente, e cooperar com o Estado e demais entidades competentes em tudo o que interesse à arte nacional e ao desenvolvimento da cultura artística.” (www.snba.pt, consultado em 05.2018).

de Almada Negreiros, Amadeo de Souza Cardoso, Santa-Rita Pintor, António Soares ou Manuel Jardim, artistas modernistas, renegados pelo anterior diretor.

Para além destas instituições, houve uma série de espaços alternativos como cafés, lojas de mobiliário ou de material de pintura que criaram exposições ocasionais de arte modernista: “*Alheios à SNBA, restava aos lisboetas, para agir e expor, alugar salas ocasionais ou, mais fixas, mas aberto a todo o expositor, académico, prendado ou modernista: as da Ilustração Portuguesa ou as do fotógrafo Bobone, barracão, ‘cripta funerária’*” (França, 1991:73).

O carácter experimental e inovador do movimento modernista impulsionou a criação deste género de atividade. As lojas aqui abordadas desfrutavam de suficiente liberdade de expressão para a refutação do academismo, albergando artistas jovens e inovadores. Definimos estes espaços como proto-galerias, tendo servido de berço para as galerias portuguesas tal como as conhecemos hoje. Estamos a falar de espaços comerciais e de entretenimento como o *Salão Bobone*, e clubes mundanos como o *Bristol Club*, em conjunto com cafés como a *Brasileira* que recorreram a revistas da época como forma de exposição de ideias.³⁴

O *Salão Bobone* distinguiu-se pelo apoio que deu aos artistas jovens que se afirmavam enquanto progressistas, trazendo influências estrangeiras. O estúdio ou casa fotográfica *Bobone* foi criada em 1889 por Augusto Bobone (França, 1991: 48). Anteriormente era o *Atelier Fillon* de fotografia que também realizava exposições no século XIX. Em 1916 abriu neste local uma sala denominada a *Galeria das Artes* de Pacheco³⁵. Segundo Sandra Vieira Jürgens, este espaço era “*uma exposição permanente com renovação periódica mensal de obras*” e “*promovia a venda de publicações de âmbito artístico*” (Jürgens, 2016: 147). Denegrido por José-Augusto França a “*barracão*” (França, 1991:73), este salão animava o Chiado desde a década de dez. Aqui teve lugar a I Exposição dos Independentes e a famosa I Conferência Futurista em 1917.

O *Bristol Club* foi um dos locais de reunião dos artistas *avant-garde* portugueses. Este cabaré de luxo – o mais famoso de entre os clubes noturnos de Lisboa - caracterizou-se por ser

³⁴ Surgiram revistas e jornais como: o jornal *Papagaio Real*, de dogmas monárquicos, criado por Almada Negreiros em 1914; a *Revista Orpheu* em Março de 1915, criada por um grupo de artistas e poetas de entre os quais Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor (é interessante referir que António Ferro foi editor da revista, antes de se associar ao SPN); *Revista Portugal Futurista* de Santa-Rita Pintor em 1917; em 1920, o *semanário humorístico ABC*, de Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Emmerico Nunes, Roberto Nobre, Bernardo Marques e Mily Possoz; a *Ilustração Portuguesa*, publicada em conjunto com o jornal *O Século* em 1903; em 1922 a *Revista Contemporânea Portuguesa*; em 1926 foi publicado pela primeira vez o *semanário humorístico Sempre Fixe* de Pedro Bordallo Pinheiro; a 10 de Março de 1927 a *Revista Presença*; a *Revista Sudoeste*, de igual forma de Almada Negreiros em 1935 (Jürgens, 2016:105). Este modo de reprodução artística foi um meio bastante popular nestas décadas devido à sua fácil e rápida forma de propagação e transmissão de ideias. No entanto, a maior parte delas não teve um grande número de publicações devido à falta de financiamento. Podemos observar nas variadas revistas de Almada uma forma de inconformismo perante os programas artísticos do SPN- Secretariado de Propaganda Nacional, criado por António Ferro.

³⁵ José Pacheco que assinava como Pacheco pertenceu ao grupo *Orpheu*. Promoveu as exposições com artistas como Diogo de Macedo, Carlos Botelho, Abel Manta, Eduardo Malta, Almada Negreiros, Francis Smith, Emmerico Nunes, Eduardo Viana, Domingos Rebelo, e Alice Rey-Colaço (Jürgens, 2016: 144).

um espaço de boémia e sofisticação (França, 1991: 97). Ao mesmo tempo afirmou-se de entre os clubes noturnos de Lisboa pelo seu carácter artístico,³⁶ e chegou a ser denominado como a “*Casa dos Artistas*”.³⁷ O seu dono Mário Ribeiro, foi considerado um grande mecenas dos artistas modernistas (Jürgens, 2016: 103). Promoveu iniciativas como concursos de desenho e chegou a expor peças do II Salão de Outono (Jürgens, 2016: 95). O *Bristol Club* abriu em 1918 e encerrou em 1928 devido a um novo contexto político e social repressivo, que provocou uma crescente hostilidade para com o estilo de vida boémio.

Em 1933 formalizou-se a instauração do Estado Novo (Amaro, 2008: 65) acompanhando a ascensão de regimes autoritários por toda a Europa³⁸. António Ferro ficou encarregue do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) que promoveu uma “Política de Espírito”, ideologicamente controlada, e pretendeu criar uma maior dinâmica através de apoios culturais (França, 1991: 153).³⁹ O SPN foi outra entidade que apoiou jovens artistas através da criação dos Salões do SPN, de prémios, e da colocação de expositores nos Salões da *Sociedade Nacional* para artistas modernistas.⁴⁰ Chegaram ainda a promover vários colóquios sobre arte moderna.⁴¹ No entanto, estas iniciativas encontraram graves obstáculos em Portugal pela falta de público comprador, ainda de gosto naturalista e avesso às vanguardas (Jürgens, 2016: 85). Neste contexto conservador, os novos artistas eram frequentemente desprezados.⁴²

³⁶ Expôs artistas como Almada, de quem chegaram a ter uma obra exposta de um nu que “esteve colocado no vestiário das senhoras do clube” (França, 1991:97).

³⁷ *Apud.* Anónimo, 1926: 52; (Jürgens, 2016: 103).

³⁸ Estalinismo na URSS em 1927, em Itália Mussolini subiu ao poder no ano de 1922, o nazismo na Alemanha em 1933 e em Espanha o Franquismo em 1936 (Lee, 2016: 13-16).

³⁹ António Ferro (n.1895-1956) esteve associado ao movimento modernista. Através do poeta Mário de Sá-Carneiro, foi editor oficial da *Revista Orfeu*. Colaborou, também, regularmente para vários Jornais e Revistas.

⁴⁰ Foram 14 exposições de pintura e escultura, entre outros menos numerosos de desenhos e aguarelas, arte cenográfica, ilustração (...) desde 1935 até 1951 (França, 1991:143).

⁴¹ António Ferro chegou a trazer Marinetti a Lisboa para um colóquio em 1932 (França, 1991:148).

⁴² Os futuristas eram considerados lunáticos, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima dizia-se ser obra de judeus, os frescos de Almada na segunda gare marítima estiveram quase a ser destruídos (França, 1991:355).

4. GALERIAS HISTÓRICAS

4.1. AS PRIMEIRAS DÉCADAS DE EXISTÊNCIA GALERÍSTICA

O aparecimento das galerias de arte provocou uma mudança drástica na relação entre artistas e *marchands*, objeto artístico e audiência. Providenciou novas oportunidades financeiras (arte como investimento) e provocou uma nova forma de compreensão e visualização da arte num novo espaço, tanto físico como social. As possibilidades criadas pelas galerias abriram o mercado e criaram novas vias de sucesso para os artistas, alterando por completo a paisagem artística. Nascidas através de iniciativas individuais, não só dinamizaram o campo cultural como constituíram uma alternativa desafiadora ao panorama institucional.

4.1.1. GALERIA *UP* E GALERIA *STOP*

A *Galeria UP* foi a primeira a dar o passo de abertura de uma galeria comercial privada, tendo surgido em 1933.⁴³ Ergueu-se como forma de reação ao regime político em vigor e à falta de liberdade artística, bem como à escassez de apoios e locais de exposição, providenciando suporte a artistas nacionais e estrangeiros que viviam em Portugal (França, 1991: 147). Constituída em Dezembro de 1932 por António Pedro⁴⁴ e Castro Fernandes (França, 1991: 389), esteve em atividade durante três anos. Em Junho de 1934 mudou o rumo com a saída de Castro Fernandes e entrada de Tomaz de Mello (mais conhecido por Tom).⁴⁵ O espaço encontrava-se instalado na firma *UP: Tipografia – Tabacaria (Revistas e Jornais) – Livraria – Galeria de Arte – Decoração*. A *UP* e o *Salão Bobone* estavam situados na mesma rua (Jürgens, 2016:110).

Numa primeira instância, a *UP* esteve associada ao Movimento Nacional Sindicalista, com a impressão e publicação de manifestos de Rolão Preto⁴⁶ e obras como o texto da conferência *Direcção Única* de Almada Negreiros, que se incompatibilizara com as propostas do SPN (Jürgens, 2016:110). Os seus dirigentes revelavam-se bastante ecléticos, chegando também a imprimir catálogos para a SNBA (cat. *UP*, 1933). Distinguiu-se por iniciativas como a publicação de uma revista – a revista *UP*, “*de divulgação e cultura de bom gosto*”, de que apenas foram publicados dois números, o primeiro a 25 de Dezembro de 1933 com capa de Almada Negreiros.

⁴³ Inaugurou a 6 de Março de 1933 (França, 1991: 389).

⁴⁴ Teve uma carreira bastante eclética: foi um artista plástico, antiquário, jornalista, escritor, encenador. Nasceu em 1909 em Cabo Verde, mas viveu a maior parte da sua vida em Portugal, tendo morrido em 1966 em Moledo do Minho. Foi crítico de arte e grande defensor da arte moderna: organizou em 1936 o I Salão dos Independentes, foi precursor do movimento Dimensionista em Portugal, e como iremos ver, teve um papel fundamental na introdução do Surrealismo no país.

⁴⁵ Nascido no Rio de Janeiro em 1906, faleceu em 1990 com oitenta e quatro anos. Foi um artista gráfico e caricaturista, com um estilo modernista, bastante eclético nos meios que utilizava. Pertencia à segunda geração de artistas modernistas, conectado, também, com o SNI.

⁴⁶ Político português conhecido pelas suas inclinações ideológicas associadas ao fascismo e monarquia.

Mais tarde, surgiriam os cinco números da *Revista Cartaz*, de Fevereiro a Outubro de 1936 (França, 1991: 389). A galeria apoiou a carreira de vários artistas, mantendo obras em consignação (França, 1991: 389).⁴⁷

Em 1940, deu-se a Grande Exposição do Mundo Português⁴⁸ (França, 1991: 179), como forma de glorificação do nacionalismo, em comemoração do duplo centenário da Fundação do país e da Restauração. Esta Exposição é bastante importante pois veio a revelar-se como um grande marco de posicionamento dos artistas portugueses. A exposição desenvolveu-se segundo o estilo modernista, mas ao mesmo tempo, de acordo com a estética oficial conectada com o Regime que, ao evidenciar a sua supremacia, controlava a liberdade artística e cultural (Gonçalves, 1991: 8).

Ao mesmo tempo que ocorria a Grande Exposição, António Pedro organizou uma outra exposição numa casa de móveis do Chiado – a *Casa Repe*⁴⁹ que teve grande impacto. Promoveu a emergência de estilos como o surrealismo⁵⁰ e o neorrealismo⁵¹ (Gonçalves, 1991: 12), resultando numa crítica para com os seus antecessores. Tinha por base a consideração de que a arte modernista afirmava ser uma arte criada “*para o povo*”, mas que não lhes era dirigida⁵²

⁴⁷ Apresentou trabalhos de artistas como Almada Negreiros, Jorge Barradas, Ofélia Marques, Bernardo Marques, Mário Elói, Carlos Botelho, Sarah Afonso, Abel Manta, Diogo de Macedo, Hein Semke, Emanuel Altberg e Gameiro. Mais tarde, em 1935, realizou uma sucessão de exposições individuais – de Álvaro Perdigão, Carlos Botelho (1932), Tom (1933), Jorge Barradas (1935), Javier Aracena (1935), Pamela Boden, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva (1935) (Jürgens, 2016:110). António Pedro, crítico que veio a ter uma ação bastante importante para a vida artística portuguesa, assume esta última, Maria Helena Vieira da Silva, como “a primeira pintura abstrata que se fez em Portugal desde o tempo de Amadeo de Souza-Cardoso” (*apud.* França, 1991:148).

⁴⁸ Decorreu desde 23 de Junho até 2 de Dezembro de 1940 na zona agora conhecida por Belém. Coincidiu com o primeiro ano da II Guerra Mundial e implicou uma reestruturação urbanística sob a direção de Duarte Pacheco, de inspiração no urbanista Étienne de Gröer, houve um enorme desenvolvimento de expansão urbana que se pode associar ao alargamento da zona utilizada para as galerias ao longo das décadas que se seguem. Consoante a cidade se ia propagando e os residentes dispersando por zonas menos centrais, também as galerias e outros centros culturais seguiram este percurso. É exemplo a criação do *cluster* cultural de Belém, com vários museus e centros culturais na zona.

⁴⁹ A exposição deu-se em 1940, tendo como artistas Pamela Boden, António DaCosta e António Pedro.

⁵⁰ O grupo Surrealistas de Lisboa foi fundado em 1947 onde se encontravam artistas e poetas como António Pedro (fundador), Fernando de Azevedo, Mário Cesariny, José Augusto-França, António Domingues, Alexandre O’Neill, António Dacosta, Vespeira, Fernando Azevedo. A I Exposição Surrealista deu-se na sala de exposições *Pathé-Baby* em 1949 (Neste espaço veio a ser criada a *Galeria Perve* em 2000), que teve continuação no ano seguinte (Gonçalves, 1991:62). Em 1949, houve certos membros que criaram um novo grupo - o grupo “Surrealista Dissidente” - onde se incluíam Mário de Cesariny, Pedro Oom, António Maria Lisboa e Henrique Risques Pereira.

⁵¹ Através de uma análise ideológica realizada na conferência anti-modernista de 39, a atenção recaiu nos mexicanos Orozco e Rivera que promoviam uma inserção e influência dos fenómenos políticos e económicos na arte. Apareceu, assim, uma propensão para o neorrealismo, associado a uma visão socialista e um carácter mais dialético, uma “segunda geração” de artistas (termo utilizado por José Augusto França, 1991) (Gonçalves, 1991: 44). O neorrealismo vem ganhar o seu rumo com a intervenção do jovem Júlio Pomar nos anos 40 que ascende numa carreira artística devido ao seu papel interventivo no panorama político-cultural (França, 1991: 243).

⁵² Vespeira chega a afirmar no Jornal *A Tarde* que “a pintura tem de ser útil para servir os homens” (*apud.* Gonçalves, 1991: 44).

(França, 1991: 242). Mais tarde, com a realização em simultâneo de três exposições individuais surrealistas na *Casa Jalco*,⁵³ em 1952, *Azevedo, Lemos e Vespeira*, o movimento começou a ganhar mais fulgor. Estas exposições foram de grande importância para a consolidação do movimento em Portugal, marcando um momento de transição do paradigma modernista.⁵⁴

Passado o período instável do pós-Segunda Guerra Mundial (Lee, 2016: 238), a possibilidade da realização de eleições livres prosperava em Portugal, alimentando expectativas dos opositores ao regime (França, 1991: 242).⁵⁵ Foi na década de quarenta que apareceu mais um espaço galerístico: a *Galeria Stop*, associado a Manuel das Neves. Esteve em atividade entre 1944 e 1948 (Jürgens, 2016: 153). Não encontramos grandes referências a esta galeria pois era vista “sobretudo [como] atelier de publicidade” (França, 1991: 124). Em 1947, surgiu em Lisboa um outro espaço expositivo localizado numa loja de material fotográfico, a *Instanta* (Jürgens, 2016:154). Em suma, continuou sem existir uma grande atividade galerística digna de referência, apesar de se notar uma tentativa de promoção de novas iniciativas.

4.1.2. GALERIA DE MARÇO

A década de cinquenta permanece sem grande agitação galerística e artística: é intitulada por Rui Mário Gonçalves como a “*década do silêncio*” para os artistas. A razão invocada é o descrédito dado por parte do regime às artes plásticas (Gonçalves, 1991: 61). As exposições das EGAP⁵⁶ em contraponto com os Salões do SNI,⁵⁷ vieram mostrar a fragilidade em que o regime se colocou, acabando por levar à saída de cena de António Ferro, no final da década, em 1949 (Gonçalves, 1991:69). A sua saída implicou o enfraquecimento do Secretariado e dos subsídios prestados aos artistas por esta entidade (*idem.*). Por esta razão, foi uma década favorável à procura de novos espaços expositivos: o SNI deixou de ser considerado um lugar propício ao

⁵³ Uma importante loja de mobiliário na Rua Ivens, no Chiado. Mais tarde, o arquiteto Conceição Silva, ligado a este espaço, vem inaugurar uma galeria – a *Galeria Interior* (1964-65) (Jürgens, 2016:126).

⁵⁴ As exposições tiveram críticas tanto negativas como de extrema admiração, mas apenas um quadro do *Vespeira* foi comprado (pelo Museu de Arte Contemporânea) (França, 1991:265).

⁵⁵ Como eventos opositores ao regime temos o exemplo das Exposições Independentes da ESBAP, organizadas por Dórdio Gomes (1943) de cariz antiacadémico; o MUD (Movimento de Unidade Democrática – 1945), derivado do aumento de expectativas de queda do totalitarismo pela parte dos opositores ao Regime e da realização de eleições livres em Portugal (Gonçalves, 1991: 32); e as EGAP em resistência aos salões do regime, às quais se associa a SNBA. Em 1947 começou a sentir-se uma maior censura pela parte do Regime sobre os artistas. É exemplo deste controlo a apreensão de treze obras pela PIDE na II EGAP: após o risco azul sobre a exposição, os Surrealistas decidiram abandonar a III EGAP. Havia vários movimentos artísticos que impulsionavam a queda do regime e pressionavam a posição de António Ferro dentro do secretariado.

⁵⁶ A primeira edição da Exposição Geral das Artes Plásticas (EGAP) em parte controladas pelo MUD, constituindo um Salão da Oposição (Jürgens, 2016:120). Constituíram uma resposta aos salões do SNI, pois encontravam-se associadas à SNBA, com esta entidade a prestar mais apoio e abertura aos vários estilos e gerações existentes.

⁵⁷ Em 1944, o SPN alterou o nome para SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura e Turismo), promovendo, dois anos mais tarde, o primeiro Salão do SNI (Gonçalves, 1991: 49).

desenvolvimento artístico (*idem*) e a SNBA começava relutantemente a abandonar os poucos artistas modernistas que se encontravam infiltrados no meio dominado pelo academismo. Em relação às galerias, não houve qualquer “*integração possível nem tentada*” (cf. entrevista França, anexos, 2017: 22) por parte do Estado de integrar e apoiar as galerias de arte, dado que eram locais propícios a uma liberalização dos movimentos e de ousadia das mostras.

Neste contexto de demanda de espaços expositivos, José-Augusto França e Fernando Lemos⁵⁸ criam a *Galeria de Março*. Apesar da sua curta existência (1952-54), este espaço ajudou a abrir um novo caminho para a afirmação galerística. Foi o entusiasmo pela exposição surrealista na *Casa Jalco* que os impulsionou a criar a galeria (França, 1948: 186), tendo inaugurado em Março de 1953⁵⁹ com uma mostra de trabalhos de Almada Negreiros (Jürgens, 2016: 126). Na proposta inicial de criação da galeria, feita por Manuel das Neves,⁶⁰ pretendia-se criar um atelier de publicidade⁶¹ para a promoção de uma nova situação cultural portuguesa, mas “*nem (...) funcionou o ‘atelier’ de publicidade – e a Galeria de Março foi só galeria (...) de arte moderna*” (França, 1984:186). Desta forma, cultivaram diversas correntes estéticas de vanguarda, como o neorrealismo, surrealismo e o abstracionismo, e acabaram por ter um papel bastante importante para a visibilidade dos pintores destes movimentos (Jürgens, 2016: 126).⁶² Para além das mostras, viabilizaram outras iniciativas como o prémio de Jovem Pintura e o I Salão de Artes Abstratas (Jürgens, 2016: 126). A galeria esteve em atividade apenas durante vinte e sete meses devido à falta de compradores para as obras expostas (França, 1948: 186-187).⁶³

No mesmo ano em que se deu o encerramento da *Galeria de Março* (1954), nasce ainda uma galeria que é necessário mencionar, a *Galeria Alvarez*, no Porto, de Jaime Isidoro (Pena, 1994: 120). Este espaço atravessou quase seis décadas, quase sempre em funcionamento, e teve um papel fundamental na descentralização do mercado artístico português, com a dinamização de eventos de relevo como a *Bienal de Cerveira* e os *Encontros Internacionais de Arte* em Portugal (Pena, 1994: 121). Manteve sempre comunicação com galerias lisboetas, chegando mesmo a criar uma sucursal em Lisboa – a *Galeria Tempo* (1987-89).

⁵⁸ Em 1953, Lemos emigrou para o Brasil e França assumiu a direção do espaço (Jürgens, 2016: 153).

⁵⁹ Foi constituída em Dezembro do ano anterior (Pena, 1994: 90).

⁶⁰ O espaço pertencia a Manuel das Neves, associado à antiga *Galeria Stop* (França, 1948: 186).

⁶¹ O carácter publicitário demonstrou-se em exposições como a exposição de quadros no cinema São Jorge.

⁶² Veja-se a afirmação de José-Augusto França no prefácio do catálogo do I Salão de Arte Abstrata: “*Sem tradição de cubismo nem de expressionismo (...), o artista nosso que se encontre neste movimento terá que imaginar o que saberia se os seus pais não se tivessem alheado do tempo próprio. (...) (não será preciso dizer que só quem tiver os olhos educados e muita arte semelhante na lembrança disso pode ser apreciador*”. Aqui, França exhibe o desconhecimento do público em relação a novos géneros artísticos.

⁶³ O maior sucesso que tiveram foi “*Almada – únicos quadros vendidos, durante os dois anos de existência da galeria*” (cf. entrevista França, anexos, 2017: 21). De igual modo, Júlio Resende dizia em 1953, “*a dificuldade não estaria em expor, mas em vender*” (apud. França 1991:480). Fechou devido à ausência de mercado (sendo a maior parte do público constituído pelo “Grupo de amigos Galeria de Março” e devido ao preço elevado em que os quadros de artistas como Vieira da Silva ou Almada Negreiros eram avaliados.

4.2. EVOLUÇÃO DA CONJUNTURA NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE CINQUENTA

4.2.1. DA PÓRTICO À DIÁRIO DE NOTÍCIAS

Em meados dos anos cinquenta, a imprensa internacional começou a chegar a algumas livrarias lisboetas, dando-se uma abertura da comunicação com o estrangeiro (Gonçalves, 1991: 66). A criação da Fundação Gulbenkian em 1956 teve um papel fundamental nesta abertura ao mundo, bem como outras instituições (nem sempre ligadas ao meio artístico),⁶⁴ que mais tarde ajudaram os artistas com bolsas⁶⁵ e incentivos através de concursos, gerando uma maior hipótese de profissionalização.⁶⁶

O coletivo *KWY* (e revista homónima, fundada em 1958),⁶⁷ contribuiu excecionalmente para a dinamização da internacionalização dos artistas portugueses e do posicionamento do país no estrangeiro através da vinda de artistas como Christo e Jan Voss a Portugal para a realização de trabalhos de cariz colaborativo (Dias, 2001:66). O grupo *KWY* não se ficou apenas por estas iniciativas: a *Galeria Pórtico* surgiu como um projeto de alguns destes jovens artistas,⁶⁸ enquanto eram ainda alunos do curso de Belas-Artes (França, 1948: 187). Note-se que esta galeria se encontrava ligada a uma loja de mobiliário⁶⁹ e a um salão temático ligado ao jazz para promover uma maior dinamização do espaço enquanto ponto de encontro cultural (França, 1948: 187). Em 1955⁷⁰ esta galeria inaugurou com uma exposição coletiva dedicada à colagem,⁷¹ técnica que revela o espírito vanguardista associado ao espaço. A galeria sobreviveu até 1957 mantendo uma programação regular e inovadora. A partir desta data, surgiram problemas a nível financeiro que se foram “*arrastando penosamente*” até ao final do ano de 1959 (Pena, 1994: 91). A galeria

⁶⁴ Por exemplo, o Prémio GM67, o da Soquil (1968-72) ou o Prémio Guérin de Artes Plásticas 68 (Sociedade Guérin, indústria automóvel) (Jürgens, 2016:137).

⁶⁵ França afirmava em relação à Fundação Gulbenkian:“(…) *num total de trezentas e vinte bolsas concedidas neste triénio, além de cento e sessenta contos de subsídio de atelier, para compra de material*” (França, 1991:350).

⁶⁶ Têm como destinos especialmente Paris e Londres. Pertencem a esta vaga de emigrantes ao longo da década de 60 artistas como Paula Rego, João Cutileiro, Bartolomeu Cid dos Santos, Ruy Leitão e Menez. Prolonga-se pela década de setenta com Sá Nogueira, João Vieira, António Sena, Ana Haterly e Ângelo de Sousa. (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 05.2018)

⁶⁷ Revista experimental de orientação neo-dada, publicada entre 1958 e 1964, integrava os seguintes artistas portugueses: Lourdes Castro, René Bertholo, António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte. Também se juntaram Christo e Jan Voss.

⁶⁸ R. Bertholo, Lourdes Castro, J. Escada, Costa Pinheiro, entre outros (França, 1991: 481).

⁶⁹ Situava-se no largo Camões, mais concretamente na Rua da Misericórdia, números 31 a 33 (Cat. Pórtico, 1955).

⁷⁰ Data da última EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas - e da criação da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁷¹ Com jovens nomes como René Bertholo, Lourdes Castro, José Escada e Costa Pinheiro, os coordenadores da galeria. Mais tarde, viria a expor artistas como João Vieira, António Areal, Nuno de Siqueira, Carlos Calvet, Semke (1957), Júlio (1955), Lemos, Vespeira e Cargaleiro (1955) e ainda chegou a ter uma exposição de Vieira da Silva (França, 1991: 481).

acabou por se dissolver com a emigração do grupo promotor e, mais uma vez, por falta de compradores (França, 1948:187).

Ganhava força então uma outra galeria, inaugurada em 1957,⁷² a *Galeria/Livraria Diário de Notícias* que se encontrava associada ao jornal com o mesmo nome.⁷³ A ligação com o periódico providenciava o sustentáculo financeiro necessário para conseguirem organizar exposições com a liberdade cultural que o panorama artístico lisboeta ansiava (Pena, 1994: 109).⁷⁴ Sob a direção de José Faria de Carvalho, a galeria alternava entre exposições de modernistas, naturalistas académicos e artistas estrangeiros,⁷⁵ pelo que não tinha uma orientação ponderada e criteriosa. Tinha a seu favor a publicação de catálogos com críticas de colaboradores do jornal e reproduções a preto e branco das obras, sendo este um esforço assinalável (Pena, 1994: 110). Entrou em decadência quando abriu a sucursal da galeria portuense *Divulgação* na zona da Estefânia (1963) (França, 1948: 187). Sob a direção de Fernando Pernes, esta galeria conseguiu recrutar os melhores artistas que estavam ligados à *Galeria Diário de Notícias* (Pena, 1994:110). Esta é a primeira galeria associada a uma livraria de que falamos. É através da junção destes dois domínios que virão surgir as galerias mais resistentes do cenário galerístico, não só lisboeta, mas nacional.

É de mencionar, ainda um pequeno espaço expositivo que surgiu em 1958⁷⁶ na *Casa Fravel* – a *Galeria Mansarda*, que dispunha de um bar público. Segundo França, “*não logrou a manter-se nem teve prestígio artístico.*” (França, 1991: 596 - 545).

Assiste-se neste período a uma certa assimetria do panorama artístico nacional. Enquanto o clima cultural da capital vivia encerrado entre as Exposições Gerais, Salões do SNI/SEIT e uma ou outra galeria efémera, a cidade do Porto encontrava-se numa situação muito mais dinamizadora graças à atividade das galerias *Alvarez* e a *Divulgação*.⁷⁷ A sua existência simultânea gerava uma

⁷² Ano da primeira Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian e de três exposições realizadas na SNBA em 1957, 1961 e 1986, com o intuito de traçar um panorama do estado atual das artes plásticas em Portugal, em conjunto com algumas conferências sobre o tema. Nasce uma maior preocupação com a história artística do país.

⁷³ Localizava-se, tal como as anteriores galerias aqui analisadas, perto da Faculdade de Belas-Artes, na zona nobre da cidade – o Chiado.

⁷⁴ A produção oscilava entre duas a três exposições por mês (Pena, 1994:110), o que é um ritmo bastante acelerado para uma organização ponderada das exposições.

⁷⁵ Contaram com exposições como a de Lourdes Castro com René Bertholo (1957), e mostras individuais de Costa Pinheiro (1958), João Vieira (1959 e 1962), Carlos Calvet (1959), Fernando Conduto (1963), Manuel Baptista (1961), Costa Martins e Victor Palla (1958). Houve, também, um interesse pela apresentação de artistas estrangeiros, especialmente espanhóis (Pena, 1994:110).

⁷⁶ Era uma sala numa loja de artigos de Belas-Artes, situada na zona do Príncipe Real, na Rua D. Pedro V. (Jürgens, 2016: 126)

⁷⁷ Galeria que surgiu em 1958 e teve a duração de relativamente sete anos (Pena, 1994). Proveniente de uma das livrarias mais conceituadas do Porto, o primeiro andar do edifício foi transformado num espaço galerístico. Através de uma dinâmica entre as duas galerias portuenses, eram organizadas exposições em conjunto, ou com os mesmos artistas, também com o apoio da ESBAP. Foi Jaime Isidoro (curador da *Alvarez*) quem organizou a primeira exposição na *Divulgação*, em 1958, com artistas da sua própria galeria. Dirigida pelo Arq. Pulido Valente, foi essencial para a promoção de uma “quarta geração” de artistas, estritamente portuense.

interessante sinergia no mercado que se revelou difícil de acompanhar por parte das galerias lisboetas, alguns anos mais tarde⁷⁸ (Pena, 1994:111). Aliás, na capital, poucas mudanças se sentiram ao longo da década de cinquenta, chegando à mesma conclusão que José Augusto França: “*Salas de exposição, mais do que galerias com definição de marchand, nenhuma delas propunha propriamente meios de vida aos seus expositores*” (França, 1991: 481). Apesar de algumas tentativas de criação de novas iniciativas galerísticas, o facto de não existir um contexto socioeconómico favorável, nomeadamente um público comprador, tornou inviável a subsistência desses projetos.

⁷⁸ Como veremos com o exemplo da criação *Galeria III* no Porto (*Zen*) que acabou por fechar por falta de compradores portuenses (*cf.* entrevista Rui Brito, anexos: 36).

PARTE II – SURGIMENTO DO MERCADO

5. DESDE O APARECIMENTO DE UM MERCADO ATÉ AO FINAL DA DÉCADA DE SETENTA

Dedicamos a segunda parte deste estudo a um período que denominámos como “Surgimento do mercado”. É um momento fundador e, simultaneamente, de transição, conforme iremos explicar mais adiante. Neste período ainda permanece uma associação das galerias de arte a negócios de outras naturezas, mas estes tornam-se complementares e deixam de ser um meio de subsistência.⁷⁹ Este período tem o seu começo no início da década de sessenta e estende-se até ao final da década de setenta, época em que surgem as primeiras presenças de galerias em feiras de arte internacionais. Esta fase vem incentivar a grande expansão galerística ocorrida na década seguinte.

Subdividimos este período em duas fases. A primeira corresponde à década de sessenta, onde abordamos nove galerias, grande parte delas associadas a livrarias, marcando o advento do gosto pelo colecionismo de arte contemporânea em Portugal. Ao longo deste período dá-se uma associação bastante recorrente das galerias à crítica de arte como forma de legitimação e uma maior aceitação da arte moderna por parte do público. Entre ambas as fases encontramos um período crucial para o desenvolvimento galerístico: a Primavera Marcelista. “*Em 1962 existiam 3 galerias em Portugal. Em 1973 contavam-se 15 em Lisboa, 11 no Porto e cerca de 5 no resto do país*” (Santos, Melo & Martinho 2001: 115). Podemos ver através dos gráficos apresentados em anexo (anexos 1, 2, 3, 4) que em 1969 existiam oito galerias de arte em Lisboa,⁸⁰ sendo que quatro anos antes existiam apenas três.⁸¹ Podemos justificar este aumento com uma maior abertura da liberdade de expressão, com a revitalização de algumas políticas sociais e com o crescimento económico do PIB durante o governo de Marcelo Caetano (1968-74) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 115). A conjugação destes fatores providenciou um impulso suficientemente forte para a criação de um mercado de arte contemporânea em Portugal.⁸²

Na segunda fase abordamos de forma particular três espaços que iniciaram atividade durante a década de setenta. Apesar de a Revolução de 25 de Abril de 1974 ter provocado uma série de constrangimentos no crescimento económico do país, inevitáveis num processo de

⁷⁹ Notem-se os casos da *Galeria 111*, que surge a partir de uma livraria, mas rapidamente começa a ganhar força com a venda de obras de arte (Silva, 2014:11); e da *Dinastia*, que surge a partir de uma leiloeira, mas acaba por apostar rapidamente na exposição e venda em mercado primário, especialmente no estrangeiro (Pena, 1994).

⁸⁰ *Buchholz, Quadrante, Dinastia, Interior, S. Francisco, S. Mamede, 111, Judite DaCruz.*

⁸¹ *111, Buchholz e Divulgação.*

⁸² Através de políticas como o fim do condicionalismo industrial, permitindo uma abertura para com o estrangeiro, de uma aproximação à CEE (Comunidade Económica Europeia), redução dos condicionalismos da censura. ([https://www.infopedia.pt/\\$primavera-marcelista](https://www.infopedia.pt/$primavera-marcelista), consultado em 06. 2018).

transição de uma ditadura colonial para uma democracia sem colónias, o ganho em termos de liberdade de expressão e de liberdade de movimentos, especialmente para o estrangeiro, teve um impacto muito positivo nos cidadãos em geral e nos artistas em particular. Apesar da crise económica em que o país mergulhou, foi no final da década de setenta que se dá a primeira presença de uma galeria portuguesa num certame internacional de prestígio, com o pioneirismo da *Quadrum* na *ArtFiera* de Bolonha (1977-78), logo secundada pela galeria *Módulo* (Melo, 1999: 38). A partir daí aumentou sempre o número de galerias que participaram em feiras internacionais.

O aumento exponencial de galerias de arte em Lisboa, não pode dissociar-se do crescimento demográfico e urbanístico da cidade no final da década de sessenta, do qual o metropolitano, criado em 1959, é um exemplo, facilitando o acesso a diferentes zonas da cidade.⁸³ A linha inicial confluía no Marquês de Pombal e fazia a ligação para Entrecampos e Sete Rios.⁸⁴ Mais tarde, até à década de setenta, viriam a surgir mais estações como a de Alvalade (1972).⁸⁵ Criaram-se polos comerciais, como Alvalade e Campo de Ourique, preservando a Baixa como eixo central e principal (Silva, 1994). Estes novos polos comerciais contribuíram para o alargamento do mapa cultural e galerístico.

Um outro aspeto que importa destacar dentro deste período foi uma razoável descentralização galerística, não apenas na cidade do Porto, como já mencionamos, mas também noutros pontos do país manifestados pela Galeria *Ogiva* em Óbidos (1970-74) (Serra, 2003: 565), pelo *CAPC* em Coimbra (1958-actualidade)⁸⁶ que deram um importante contributo para modernizar e dinamizar ambas as cidades.

Para a identificação e escolha das galerias que decidimos estudar atendemos aos seguintes indicadores: regularidade expositiva; presença no estrangeiro, independência de negócio; e legitimação através da referência nas fontes estudadas (Melo, 1999; Pena, 1994; Santos, Melo & Martinho, 2001).

5.1. DÉCADA DE SESSENTA: A HEGEMONIA DAS GALERIAS-LIVRARIAS – ENTRE A *DIVULGAÇÃO* E A *BUCHHOLZ*

As galerias pertencentes a livrarias desempenharam um papel crucial durante todo este período, particularmente na década de sessenta, tendo impulsionado a criação de um circuito

⁸³ Esta facilitação na mobilidade levou a que várias galerias, ao longo das décadas seguintes, emergissem em zonas mais afastadas do centro, como iremos ver no caso da *Quadrum, III* (Alvalade e Campo Grande), incluindo mesmo a *Vértice* (Cascais/ Campolide) a *Módulo* (Campolide) ou a *Arte Periférica* (Massamá/Belém).

⁸⁴ www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal/enquadramento-do-pdm, consultado em 12.2017.

⁸⁵ (<https://www.metrolisboa.pt/institucional/conhecer/historia-do-metro/>, consultado em 05.2018).

⁸⁶ <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/>, consultado em 06.2018.

expositivo e um mercado para a arte contemporânea. Apesar do aumento da censura – causado pela guerra colonial (1961-74) (Gonçalves, 1991: 83) – estas galerias-livrarias (ou livrarias-galerias) revelaram-se como eixos de discussão importantes, sobretudo pelo cariz marginal provocado por uma autonomia de experimentação. As galerias-livrarias conseguiram contrariar a imposição do Estado Novo e abrir-se a um experimentalismo e sofisticação que permitiu a reunião de um público constante e a promoção de discussões e eventos. Grande parte delas dirigidas por críticos ou artistas, todas tiveram um papel pioneiro, alternativo e ousado na exploração artística.⁸⁷ Nesta altura, dizia Rui Mário Gonçalves: “*As galerias mais ativas são: Gal. III, Gal. Divulgação, Gal. Buchholz, Gal. Quadrante, em Lisboa, todas associadas a livrarias; e Gal. Alvarez, no Porto. Uma brusca modificação se vai passar no mercado da arte moderna, até então praticamente inexistente em Portugal.*” (Gonçalves, 1991:104/105).

O terreno aberto pela *Galeria Diário de Notícias* criou uma oportunidade de mercado no campo das livrarias aproveitada da melhor forma pelo jovem crítico Fernando Fernandes, ao abrir uma sucursal da *Galeria/Livraria Divulgação* em Lisboa. Tornou-se a primeira galeria portuguesa com dependências nas duas capitais artísticas (*idem.*). Mais tarde, chegou ainda, mais tarde, a abrir uma terceira loja em Viana do Castelo.⁸⁸ Inaugurou em 1963 na capital, com uma exposição da “Rapaziada do Porto”, selecionando doze pintores portugueses.⁸⁹ A comunicação Norte-Sul e vice-versa tornou-se comum com esta galeria, mostrando o que de melhor havia em ambos os polos (Pena, 1994: 112). Durante um ano e meio, a *Divulgação* mostrou exposições de grande risco e heterogeneidade (França, 1948:187), que refletiam o ambiente agitado de uma exploração de novos estilos e correntes artísticas.⁹⁰ Foi palco, inclusivamente, do primeiro *happening* feito por portugueses – Jorge Peixinho e Clotilde Rosa. No entanto, a afluência continuava a ser escassa⁹¹ e os seus artistas jovens, e intelectuais, não tinham grande impacto na capital (Pena, 1994:112). Encerrou em 1965 em Lisboa e em 1968 no Porto, sob a sombra da *Buchholz* e da *Quadrante* que começaram a ganhar terreno.

⁸⁷ Surgiram nesta década quatro galerias extremamente relevantes, associadas a livrarias: a *Divulgação* (dirigida por Fernando Pernes), a *Buchholz* (comissariada por Rui Mário Gonçalves), a *Quadrante* (direção artística de Artur Rosa) e a *III* (gerida por Manuel de Brito) (França, 1948: 187).

⁸⁸ Este foi um exemplo seguido pela galeria *Buchholz*, pela *Galeria Dinastia* (ambas com sede na capital), da *Tempo* (sucursal da *Alvarez*) e da *Zen* (sucursal no Porto da *III*).

⁸⁹ De entre eles: Júlio Resende, Dórdio Gomes e Ângelo de Sousa. Mais tarde, chegou a haver uma exposição comissariada por Fernando Pernes, diretor artístico da sucursal lisboeta, denominada “14 Artistas de Lisboa”.

⁹⁰ Exposições de Carlos Calvet, Conduto, Areal, Sá Nogueira, Menez, Maria Velez, Manuel Baptista, Álvaro Lapa, João Vieira, António Sena, Eurico Gonçalves, Lourdes Castro e René Bertholo (que provocou um debate sobre a neo-figuração), Ângelo de Sousa, Escada, Jorge Martins, Eduardo Nery, Siqueira. Entre estes, expuseram ainda dois artistas estrangeiros: Millares e Jiri Kolar (Pena, 1994).

⁹¹ O grande público começava agora a frequentar os Salões de Arte Moderna da SNBA (Pena, 1994:112). Foi para esta instituição que Fernando Pernes transitou, como Secretário Geral, deixando, assim, a *Divulgação*. Foi substituído por Bruno da Ponte, que não tinha o conhecimento necessário do meio artístico, começando a *Divulgação* a soçobrar.

A *Galeria Buchholz* encontrava-se associada à livraria *Buchholz*. Apostou na qualidade das obras, sem ter qualquer objetivo comercial (Pena, 1994: 113). Os dois primeiros anos foram de crescimento, sem exposições regulares. Numa segunda fase, teve como diretor da galeria o crítico de arte Rui Mário Gonçalves (França, 1948: 188). Seguiram-se exposições de caráter bastante eclético, aproveitando os contatos de Karl Buchholz (diretor da livraria), abrangendo uma grande rede internacional,⁹² particularmente com artistas de gerações anteriores (Pena, 1994). Entre Rui Mário Gonçalves e Karl Buchholz, a galeria ganhou uma importância inédita, estabelecendo parcerias com a AICA⁹³ e os prémios Soquil (Gonçalves, 1991: 102), demonstrando uma grande liberdade e espontaneidade expositiva⁹⁴ e incentivando o aumento do apoios a artistas. Em 1968, chegaram a abrir uma sucursal no Porto, mas em 1969, provocado por um acentuar dos regimes de exclusividade de artistas pela parte de outras galerias,⁹⁵ começou um momento de abatimento da *Buchholz*. Nesta altura, na transição entre os anos sessenta e setenta, fruto de uma liberalização política moderada, decorrente da chamada Primavera Marcelista, surgiu um número significativo de galerias, num ambiente um tanto ou quanto caótico. A maior parte destas galerias não resistiu muito tempo a este desenvolvimento abrupto tendo acabado por encerrar rapidamente. A *Buchholz*, enquanto galeria, não escapou a esta conjuntura.

A hegemonia das livrarias no panorama galerístico é visível também no caso da *Quadrante*. Surgida em 1966, foi uma galeria que esteve ao mesmo nível de experimentação da *Divulgação* (França, 1948: 188), aproximando-se da *Buchholz* numa segunda fase, por ser criteriosa na escolha de artistas (Pena, 1994:117). A galeria distinguiu-se pelo cariz crítico e meticuloso da organização de cada mostra, empenhando-se para a concretização de um evento único (Pena, 1994: 118). Artur Rosa foi o dinamizador desta galeria, beneficiando de experiência anterior no espaço galerístico da *Buchholz* (França, 1948: 188). A inauguração constou numa

⁹² Karl Buchholz desenvolveu um comércio livreiro em Nova Iorque, Colômbia e Espanha, onde contactava com artistas de forma a integrar projetos de exposições no âmbito livreiro. A inauguração em Portugal deu-se, assim, com a artista Maria Nunez, peruana, sob a direção de Catarina Braun (Pena, 1994: 113).

⁹³ A AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) foi revitalizada em Portugal em 1967 pelas mãos de José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves. A voz da crítica portuguesa ajudou igualmente a promover os novos estilos que apareciam. Já existia a nível internacional desde 1948 (www.aica.pt, consultado em 05.2018).

⁹⁴ Expuseram artistas como Maccioli, Szyslo, Botero (numa exposição coletiva em 1965); numa outra exposição coletiva em 1966, a primeira de Rui Mário Gonçalves, expuseram René Bertholo, Lourdes Castro, Eduardo Luiz, José Escada, Jorge Martins e Cargaleiro, todos artistas exilados em Paris; Mira Schendel (1966), Chillida (1966), Cesariny (1967), em 1968, uma exposição coletiva com dezoito jovens artistas, entre eles, Botero, Rómulo Macció, Paula Rego, Noronha da Costa, o grupo KWWY, Batarda, Calvet, Palolo, Areal (esta exposição pretendia colocar em confronto o “Neo-figurativismo” e a “Abstração”); chegou a apresentar ainda artistas das segunda e terceira geração, como Pomar, Eloy, Almada, António Pedro, Vespereira, Azevedo, Nadir Afonso e Lanhas, revelando a versatilidade da galeria; ainda tiveram individuais de artistas como Helena Almeida, Costa Pinheiro (1966), Artur Rosa, Cruzeiro Seixas, Areal, Noronha da Costa e José Guerrero, todas em 1967, com exceção de Costa Pinheiro; ainda se deram as exposições de Zulmiro (1970), uma retrospectiva de Nadir Afonso (1971), Alberto Carneiro (1971).

⁹⁵ Como é o caso de Noronha da Costa que expôs na *Buchholz* em Dezembro de 1969 e foi transferido para o grupo de artistas da Galeria 111 em 1971.

mostra de um grupo de jovens artistas em voga na época.⁹⁶ Em 1968, Artur Rosa tomou a decisão de abrir um outro espaço no Porto, sempre com um pensamento vanguardista e experimental, afastando-se do princípio da apresentação de obras bidimensionais (Pena, 1994:118). No início dos anos setenta, a galeria perdeu o seu fulgor no decurso de divergências entre Rosa e a diretora do espaço, Maria Alice Ferreira (Pena, 1994: 119).⁹⁷

A aceleração vivida nestes anos deu a Portugal, por momentos, a ilusão de poder aproximar-se das vanguardas internacionais. Deu-se uma ampliação das fronteiras da informação sobre as artes plásticas nacionais (Gonçalves, 1991: 73), com a ajuda de uma crítica mais ativa e influente, pela voz de França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes.⁹⁸

5.2. O *BOOM* GALERÍSTICO DA PRIMAVERA MARCELISTA

O final da década de sessenta em Portugal ficou marcado pela saída de Salazar de chefe de governo (Gonçalves, 1991:100), facto que criou grandes expectativas nos meios culturais e políticos. Marcelo Caetano assumiu o poder em 1968, provocando uma sensação de tolerância e democratização na sociedade que se estendeu ao interesse pela arte contemporânea (Pena, 1994: 93). É nesta envolvência que surge um crescimento inesperado, fulminante, de galerias de arte, gerando as condições para uma primeira afirmação de um mercado para a arte contemporânea. Foi nesta fase que apareceram as galerias mais antigas que ainda hoje se encontram em funcionamento, nomeadamente as galerias *III* (1964), *São Mamede* (1968) e *São Francisco* (1969).

5.2.1. UMA NOVA PREOCUPAÇÃO COM O MERCADO - A *GALERIA III* E OS CASOS DA *INTERIOR* E *JUDITE DACRUZ*

Apesar do ambiente de aparente liberalização na sociedade portuguesa, o país encontrava-se afastado dos circuitos internacionais, o que separava a dinâmica artística nacional da do resto do mundo livre (*idem*). Sentia-se a prevalência de um baixo nível de formação escolar e uma massiva falta de informação nos meios de comunicação social.⁹⁹ Com o prolongamento e

⁹⁶ Com o próprio Artur Rosa, Bual, Calvet, Eurico Gonçalves, Cutileiro, João Vieira, Manuel Baptista, Rodrigo, Helena Almeida, Sá Nogueira, Paula Rego e Vespeira (Pena, 1994:119). Segue-se uma exposição individual de Manuel Baptista com textos de Ana Haterly e a exposição com programação de Nelson Di Maggio, crítico uruguaio, em 1967. Com a presença de novos valores, com os artistas Álvaro Lapa, Batarida, Carlos Baptista, Henrique Manuel, Helena Salvador, Isabel Laginhas, Joaquim Bravo, Manuela Almeida, Noronha da Costa, Palolo e Vera Castro. Foi intitulada “Veemências Confrontadas” (Pena, 1994:119).

⁹⁷ O espaço era propriedade de Eduardo e Maria Alice Ferreira. (Pena, 1994:117)

⁹⁸ Entre outros nomes como Adriano Gusmão, Mário Dionísio, Mário de Oliveira, Ernesto de Sousa, Sebastião Fonseca, Fernando Guedes, tendo como influências estrangeiras Herbert Read e Pierre Francastel (Gonçalves, 1991:73).

⁹⁹ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

incerteza provocados pela guerra colonial (*idem*) surgiram movimentos de revolta estudantis que, entre outros aspetos, reagiam ao alheamento em relação às mudanças culturais que iam acontecendo no estrangeiro.

A história da Galeria *111* encontra-se associada aos movimentos estudantis, de sentido revolucionário, funcionando como uma plataforma de liberdade e experimentação. Em 1959 em pleno ambiente de censura do Estado Novo,¹⁰⁰ surge uma pequena livraria no número 111 do Campo Grande, ponto de encontro de estudantes, intelectuais e artistas – a *Livraria Escolar Editora* - aproveitando a recente inauguração do *campus* da Cidade Universitária (Silva, 2014: 12). Em 1964 foi criado um pequeno espaço de exposição no interior da livraria, nomeado como *Galeria 111*, por iniciativa de Manuel de Brito, seu primeiro proprietário e diretor (Melo, 2001: 29). O início da década de setenta foi bastante importante para a consolidação desta galeria, que em 1970 se instalou num espaço próprio¹⁰¹ ao lado da livraria, e em 1971 abriu uma sucursal no Porto – a *Galeria Zen (111 Porto)*, a partir de 1996) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 116; Silva, 2014:13).¹⁰² Através de uma escolha de artistas em conjunto com a *Galeria-Livraria Divulgação*,¹⁰³ criaram uma rede de artistas que viriam a tornar-se os “artistas da galeria”, remunerados a partir de um sistema de avença (*idem*). Várias gerações de artistas expuseram nesta galeria, nunca se mantendo confinada a uma só geração de nomes históricos conceituados.¹⁰⁴ Em simultâneo, Manuel de Brito começou a criar um espólio galerístico e pessoal através da compra de obras que não eram vendidas em exposição (Melo, 1999: 32). Este espólio viria a dar origem ao CAMB,¹⁰⁵ que se mantém ligado à *Galeria 111*.¹⁰⁶

¹⁰⁰ A livraria era visitada recorrentemente por agentes que faziam a apreensão de livros desde a sua abertura em 1959 até Abril de 1974 (Silva, 2014:11).

¹⁰¹ Agora têm mais três outros espaços perto da galeria, adquiridos em 2000 (Santos, 2001: 117), bem como uma oficina de emolduramento própria. Têm a intenção de os abrir no ano de 2019 com o intuito de criar mais espaços de exposição com uma nova linha artística (*cf.* entrevista Rui Brito, anexos, 2018: 37).

¹⁰² A *111 Porto* encerrou em Dezembro de 2014 por uma questão estratégica: tinham duas salas expositivas a funcionar em Lisboa e coincidiu ainda com a abertura do Centro de Arte Manuel de Brito em Oeiras. Com estas razões associadas à morte de Manuel de Brito, Arlete Silva e Rui Brito optaram por encerrar a galeria (*cf.* entrevista Rui Brito, 2018, anexos, 2018: 35).

¹⁰³ O escultor Fernando Conduto realizou a curadoria numa primeira fase da galeria, até que, por desentendimentos com Manuel de Brito, se afastou e veio dar lugar a Fernando Pernes (Pena, 1994:123).

¹⁰⁴ Entre 1964 e 1970 contaram com artistas regulares Pomar, Bartolomeu, Nikias Skapinakis, Palolo, Noronha da Costa, Lourdes Castro, René Bertholo, Cutileiro, Manuel Baptista, Paula Rego, Hogan e Eduardo Nery (Pena, 1994). As “segunda e terceira gerações” da galeria são representadas por artistas como Eduardo Batarda e Graça Morais, tendo apresentado já na década de noventa artistas como a Ana Vidigal (Melo, 1999: 35). Hoje em dia apresentam Alex Flemming, Celestino Mudaulane, Cristina Lamas, Fátima Mendonça, Joana Salvador, João Francisco, João Leonardo, Lisbeth Moe Nilsen, Rui Pedro Jorge, Samuel Rama, entre outros (111.pt/artistas/, consultado em 06.2018).

¹⁰⁵ De momento mantêm um núcleo de obras indispensáveis para um conhecimento da história da arte portuguesa, com o impacto de uma verdadeira instituição museológica (Melo, 1999: 32). A coleção pessoal de Manuel de Brito foi apresentada em Macau, China e Brasil (Melo, 1999:32). Grande parte encontra-se agora no Palácio Anjos em Algés (CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito), mas sempre apoiando uma internacionalização da arte portuguesa.

¹⁰⁶ www.camb.cm-oeiras.pt, consultado em 06. 2018.

Para além da relação próxima com os artistas,¹⁰⁷ o galerista distinguiu-se por ter estabelecido uma cotação *standard* de valores dos artistas que representava, num momento em que o mercado primário se encontrava em grande especulação, garantindo uma certa estabilidade junto dos colecionadores,¹⁰⁸ e promovendo várias ações de dinamização cultural¹⁰⁹ (Pena, 1994: 123). Um momento de destaque na gestão da galeria foi a criação de um grupo de colecionadores - o clube dos *Cem Cem* -¹¹⁰ como uma tentativa de dinamizar a aquisição de das obras de arte novas. Todas estas ações ajudaram a consolidar o emergente mercado da arte português, inculcando o gosto da compra de obras de arte contemporânea num público português que ainda era bastante conservador.

A *Galeria III* foi a única galeria lisboeta a atravessar três fases de recessão económica sem encerrar as portas (o Pós- 25 de Abril, o início da década de noventa e a crise de final da primeira década do milénio), não se limitando a existir durante as fases de grande entusiasmo comercial e de especulação bolsista (Melo, 1999: 35). O atual diretor, Rui Brito, filho de Manuel de Brito, afirma que a razão para a perseverança da galeria é o facto de sempre se terem reconhecido como um projeto independente (*cf.* entrevista a Rui Brito, anexos, 2018: 32). Quer isto dizer que não seguiram tendências, mantiveram uma visão própria e pessoal, que se espelha na aposta no lançamento das carreiras de inúmeros artistas jovens (Melo, 1999: 37). Pode dizer-se que mantiveram uma visão comercial mínima, para garantir a sobrevivência enquanto negócio, mas com um suporte cultural de renovação e sintonização com a atualidade.

Num âmbito internacional, desde cedo que a *III* apresentou exposições de artistas estrangeiros (Melo, 1999: 33).¹¹¹ A maior aposta na arte portuguesa deve-se à convicção do galerista de que não é possível impor a arte nacional no estrangeiro, sem antes haver um apoio institucional (Melo, 1999: 34). Neste sentido, a galeria promoveu o apoio principalmente aos artistas portugueses radicados no estrangeiro (*idem*). A galeria participou também em diferentes feiras de arte a nível nacional, desde a primeira, *MARCA Madeira* em 1987, até à *Arte Lisboa* em 2011. Participou ainda na *ARCO Madrid*, na *FIAC Paris* e nas feiras de Colónia e de *Basel Miami*

¹⁰⁷ Foi inclusive um artista, Vespeira, quem criou o símbolo da *III* que ainda persiste. A primeira apresentação deste foi para a exposição de Charrua em 1965 (Brito, *apud.* Silva, 2014: 15).

¹⁰⁸ A primeira venda importante foi a dos quadros do *Grupo do Leão*, que Manuel de Brito conseguiu obter para Jorge de Brito (Silva, 2014:11). A partir da confiança depositada pelo colecionador, estabeleceu-se uma relação entre ambos em que Manuel de Brito enfrentava os desafios propostos, angariando obras de arte portuguesa e estrangeira através de uma árdua pesquisa (Pena, 1994: 123).

¹⁰⁹ Como lançamento de livros, recitais (Pena, 1994: 12), edição de livros e gravuras (Poesia portuguesa do pós-guerra 1945-65; versão portuguesa de Pantagruel de Rabelais, ilustrado por Júlio Pomar (66) e obras gráficas, recital de poesia contemporânea em 1969, apresentação de livros de Ruy Belo e Fiama Hasse Pais Brandão em 1970) (Melo, 1999). Sophia de Mello Breyner, David Mourão Ferreira, João de Melo e Maria João Aveliz também apresentaram livros seus na galeria. (Silva, 2014: 11).

¹¹⁰ Este grupo nasceu em 1968. Cada sócio pagava 100 escudos por mês e sorteavam duas ou três obras de arte moderna portuguesa entre todos (França, 1984: 179). Estes cem sócios tinham ainda privilégios na aquisição de obras e recebiam anualmente a oferta de um múltiplo (Silva, 2014: 11).

¹¹¹ Como Karel Appel (1969), Sonia Delaunay (1972), Lindstrom (1974 e 1993), Arman (1994) (Melo, 1999: 33).

Beach. Rui Brito destaca ainda a recente participação em feiras alternativas como a *Drawing Room* em Madrid (2017), a *Drawing Now* em Paris (2017) e a *Just LX* (2018) (cf. entrevista a Rui Brito, anexos, 2018: 38).

Desde a morte de Manuel de Brito em 2005, a *III* tem reforçado parcerias com galerias no Brasil, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos (cf. entrevista a Rui Brito, anexos, 2018: 37), optando por deixar de lado a realização de exposições da coleção da galeria fora dos circuitos comerciais, como sucedeu na era de Manuel de Brito, que promoveu este tipo de exposições em Macau (1989-2000), Pequim (1995), Espanha (1989 e 2000) e Dublin (1999). Hoje em dia, porém, a família Brito continua a apresentar a sua coleção em inúmeros espaços, mas essencialmente em Portugal (cf. entrevista a Rui Brito, anexos, 2018: 34).

Associamos ainda ao período da Primavera Marcelista o caso de duas galerias com uma visão de negócio relativamente diferente do observado até então. A *Galeria Interior* (ou *Centro Português de Tapeçaria*), começou por estar integrada numa casa de mobiliário (Pena, 1994: 125). Este espaço nunca realizou exposições fora do campo da decoração, mas produziu tapeçarias de quase todos os artistas mais conceituados da época (*idem*). Funcionou em regime de cooperativa e distinguiu-se pelo seu trabalho em parceria com vários artistas plásticos, em conjunto com a manufatura de tapeçarias de Portalegre (*idem*). A *Interior* foi inaugurada no mesmo ano da *Galeria III*, em 1964, e encerrou no final da década de setenta (Pena, 1994: 126). Tinha fama de ser um espaço estritamente comercial, com abastados clientes americanos da elite financeira, desempenhando um papel importante na exportação de arte portuguesa focada no formato têxtil (Pena, 1994: 125). Numa primeira fase esta galeria foi gerida por Conceição Silva e Manuel Rodrigues, passando, em 1965, para a gestão de Ana Isabel Rodrigues.¹¹² A partir de 1969, em consequência do *boom* do comércio artístico, abriu o espaço a exposições de pintura. Um grupo de artistas¹¹³ da *III* transitou para a *Interior*, por considerarem haver falta de critérios no programa da galeria onde se encontravam anteriormente e para se protegerem das críticas da AICA (Pena, 1994: 125). Ana Isabel veio posteriormente a abrir um outro espaço na década de oitenta com o seu próprio nome (cf. entrevista a Mário Teixeira da Silva, anexos: 30).

A *Galeria Judite DaCruz* nasceu em 1969 e é a primeira galeria referenciada nesta época não associada a um negócio de outra natureza, inspirada em modelos estrangeiros. Consequentemente, foi pioneira em diversos sentidos: no regime de contrato de avença, na ligação com a imprensa e na reunião de um leque de clientes fiéis.¹¹⁴ Fundada por Judite da Cruz em

¹¹² Após a morte de Manuel Rodrigues nesse mesmo ano (Pena, 1994:125).

¹¹³ Um grupo de seis artistas: Fernando Conduto, Rolando Sá Nogueira, Maria Velez, João Abel Manta, António Sena e Charrua (Pena, 1994: 126).

¹¹⁴ Sistema de 70/30% de avença (Pena, 1994: 129), em troca do regime de exclusividade. Foram os primeiros a definir por contrato este sistema, bem como assegurar a montagem de exposições, marketing e

conjunto com João Poppe, Henrique Mozer e António Costa, teve como diretor artístico David Evans e como crítico Rocha de Sousa, que mantinha ligação direta com a imprensa (Pena, 1994:129). Com a inflação sentida no mercado e o conseqüente crescimento do meio artístico, teve na sua carteira de clientes uma nova classe abastada portuguesa, constituída por advogados, médicos e gestores. Apesar de todo o esforço e desbravamento, acabou por não resistir às mudanças provocadas pelo 25 de Abril de 1974, acabando por encerrar em Outubro desse ano (Pena, 1994:129).

5.2.2. ENTRE A S. MAMEDE, A DINASTIA E A SÃO FRANCISCO

Veremos ainda mais três casos de sucesso de galerias surgidas durante a Primavera Marcelista. As três situavam-se na área da Baixa e Príncipe Real, colmatando a ausência de galerias nessa zona (Santos, Melo & Martinho, 2001: 118). A *Galeria São Mamede* surgiu em 1968 a partir de um antiquário (Pena, 1994: 126), chegando ainda a exhibir algumas obras de antiguidades. Francisco Pereira Coutinho, diretor do espaço, cedo se apercebeu de que ambos os negócios não resultavam em conjunto (Santos, Melo & Martinho, 2001: 119). A partir de 1969, aconselhado por Cruzeiro Seixas, na altura colaborador da galeria, começou a expor artistas surrealistas¹¹⁵ que rapidamente se tornaram a marca da galeria (Santos, Melo & Martinho, 2001: 120).¹¹⁶ Manteve contactos com a galeria *Alvarez*, no Porto, com quem fez alguns intercâmbios (Pena, 1994: 126) e expôs principalmente obras de pintura e escultura, com mostras pontuais de artistas estrangeiros.¹¹⁷ Pereira Coutinho, ao usar os seus conhecimentos de *marchand*, conseguiu gerar maior volume de vendas do que a *III* ou a *Dinastia* (Pena, 1994: 126), estabeleceu ainda acordos de exclusividade com artistas e adquiria regularmente obras dos artistas expostos, favorecendo a sua estabilidade económica (Pena, 1994: 127). No entanto, não resistiu aos abalos provocados pelo 25 de Abril e encerrou portas entre 1975 e 1977 (Santos, Melo & Martinho, 2001:19). Em 2005 expandiu a sua atividade para a cidade do Porto e em 2012 para o Algarve, onde ainda mantém as sucursais.¹¹⁸ Pereira Coutinho afastou-se da galeria em 2002, ficando o filho Francisco Coutinho encarregue do espaço.¹¹⁹

catálogos das exposições (Pena, 1994:129). Tinham avenças com artistas como Judite DaCruz, João Vieira, Menez (ligados à *III*), com Helena Lapas e Rocha de Sousa (ligados à *Interior*).

¹¹⁵ Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Calvet, Eurico Gonçalves (Pena, 1994).

¹¹⁶ Nomes como Armanda Passos, Celeste Maia, Teresa Magalhães, Carmo Moura Nunes, Eurico Gonçalves, João Abel Manta, António Carmo, Onik Sahakian, Cruzeiro Seixas, Hogan, Cargaleiro, Júlio Reis Pereira, Mário Cesariny, António Areal, António Soares, Jorge Barradas, Hein Senke, Nuno Siqueira, Palolo, Gonzalez Bravo, Rico Siqueira, Jorge Vieira (Santos, 2001: 20), aos que se juntaram após 2000 Ana Pais Oliveira, Mar Solis, Maluda, Cristina Guise, entre outros (www.saomamede.com, consultado em 05.2018).

¹¹⁷ De que é exemplo uma exposição no início da década de setenta com o grupo CoBrA, como homenagem a Asger Jorn, recém-falecido (Santos, Melo & Martinho, 2001: 120).

¹¹⁸ www.saomamede.com, consultado em 05.2018.

¹¹⁹ www.saomamede.com, consultado em 05.2018.

Lado a lado com a *São Mamede*, existiu ainda a *Galeria Dinastia*. Fundada no mesmo ano, em 1968 (Pena, 1994), nasceu a partir de uma casa leiloeira conceituada,¹²⁰ já com sucursal no Porto. Ajudou a desenvolver a internacionalização da arte portuguesa, sendo principalmente dirigida a este ramo.¹²¹ Teve como diretor Alexandre Amorim Fernandes e inaugurou com obras de pintores portugueses, pondo em contraponto várias gerações de artistas.¹²² Começou a fazer exposições regulares em 1970, tendo o seu momento alto em 1972 com a exposição do russo Poliakoff e a coletiva *Arte Internacional – Pintores do Século XX*. Criou acordos de exclusividade com artistas como Calvet (vindo da *S. Mamede*), António Sena (*Interior*), José de Guimarães e Nikias Skapinakis (da *III*). As últimas referências que encontramos em relação a esta galeria reportam-se a duas exposições dedicadas a Bernardo Marques e Sonia Delaunay em 1981 (Delaunay, 1981).

Na zona do Chiado aparece uma nova galeria, com objetivos e dimensões bastante diferentes da *Dinastia* ou da *São Mamede*. Dirigida essencialmente para artistas emergentes, a *Galeria São Francisco* situava-se ao lado da Faculdade de Belas Artes. Abriu em 1969 pelas mãos do artista José Maria Peniche Galveias que faleceu em 1975. Nesse mesmo ano a sua esposa, Amélia Galveias, assumiu a direção da galeria.¹²³ A galeria privilegiou a componente didática e cultural que o espaço poderia oferecer aos estudantes de Belas-Artes: “a maioria dos visitantes são alunos” (Santos, Melo & Martinho 2001: 121). Com efeito, aproveitou a proximidade com a Faculdade e representou vários alunos e professores do estabelecimento.¹²⁴ Distinguiu-se por ser a primeira galeria a organizar exposições de múltiplos de escultura e a fazer edições de serigrafia, para além da mostra de escultura e pintura.¹²⁵ Em termos de feiras, regista-se a participação na *LisboArte Contemporânea* de 1999-2002 e na *Arte Lisboa* (catálogos). Em 2000 os proprietários

¹²⁰ Por provir de uma casa leiloeira, dispunha de várias salas de exposições com possibilidade de funcionamento simultâneo. Para além disso, tinha auditórios (por onde passaram conferencistas como Rio-Carvalho e Ernesto de Sousa) e locais de venda de antiguidades (Pena, 1994: 127).

¹²¹ A aposta internacional manifestou-se principalmente a partir de 1969, com uma exposição de pintores de Paris: Jean Atlan, Caillaud, Jean Dufy, Fautrier, Garbell, Helman, Lanskoy, Mathieu, Poliakoff, Tal-Coat, Vieira da Silva. realizou exposições de arte estrangeira em Paris (*Galeria Mony Callachi*) e em Barcelona (*Galeria Juan Metras*) (Pena, 1994:128). Tiveram em 1972 uma exposição de Serge Poliakoff e no final desse mesmo ano uma exposição intitulada “Arte Internacional – Pintores do Século XX”, com Appel, Atlan, Bryen, Robert e Sonia Delaunay, Foujita, Hartung, Klee, Lanskoy, Matta, Miotte, Picasso, Poliakoff, Szasz, Szénes, Vieira da Silva, Natalia Gocharova, Miró e Raoul Dufy.

¹²² Expuseram obras de Eduardo Viana, Amadeo, Noronha da Costa, Palolo, confrontando novos e velhos (Pena, 1994: 128).

¹²³ <http://www.apga.pt/galerias/index.php?id=38>, consultado em 05.2018.

¹²⁴ Nomes como Gil Teixeira Lopes, Luís Filipe Abreu, Lima de Freitas, Margarida Cepêda, Matilde Marçal, Luiza Lage, Margarida Cunha Belém, Rogério Timóteo, Jorge Pé Curto, Laranjeira Santos, António Araújo, Manuel Cargaleiro, Guilherme Parente, Maria João Franco, Jacinto Luís, Jorge Pesseguero, Alfredo Luz, Artur Bual, Gil Teixeira Lopes, Gordillo, Guilherme Parente, Jacinto Luís, Jorge Pé-Curto, José Faria, Laranjeira Santos, Luzia Lage, Margarida Cepêda, Matilde Marçal, Nadine Lundahl, Paulo Ossião, Ricardo Paula, Rogério Timóteo (www.apga.pt, consultado em 05.2018) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 122).

¹²⁵ <http://www.apga.pt/galerias/index.php?id=37>, consultado em 05.2018.

inauguraram outro espaço dirigido à cultura, a *Galveias – Galeria de Arte*, situada também na zona do Chiado, embora entretanto já tenha encerrado.

5.3. O PRIMEIRO DESAFIO DO MERCADO GALERÍSTICO – A REVOLUÇÃO DE ABRIL E O EXPERIMENTALISMO DO FINAL DOS ANOS SETENTA

A década de setenta conteve a revolução de Abril, sentindo-se uma contestação bastante forte face ao regime ditatorial. Esta resistência transpõe-se para o meio artístico como um hiato em termos de produção. A situação do mercado artístico não foi fácil durante a transição para o novo regime democrático: tendo este essencialmente preocupações sociais, económicas e políticas, os artistas, críticos, curadores sentiram fundado receio de que o setor artístico fosse desvalorizado (Jürgens, 2016: 262). Após o 25 de Abril houve de facto uma ausência de políticas culturais dirigidas às artes plásticas e uma quebra do ritmo das exposições, bem como do trabalho da crítica.¹²⁶ Conjuntamente com uma reação contra o movimento conceptual, o mercado galerístico começou a ser visto como elitista, burguês e incompreensível para a maioria da população (Jürgens, 2016: 266).

Com o período revolucionário, começava uma nova fase de recessão de mercado, agravada por fatores externos que se vieram somar à crise económica de 1973, provocada pela subida dos valores do petróleo aliada à especulação financeira.¹²⁷ Há pelo menos três galerias que encerram em 1974: galerias *Buchholz*, *Dinastia* e *Judite DaCruz*. Apenas duas galerias novas aparecem na segunda metade da década de setenta, a *Módulo* e a *Galeria Diferença*, e uma na primeira metade da década de setenta: a *Quadrum*.¹²⁸ Rui Mário Gonçalves chegou a afirmar que o panorama galerístico parecia regredir à conjuntura de dez anos atrás, quando o mercado se encontrava no seu prelúdio (Gonçalves, 1974:33). Gonçalves sublinhou na época, inclusivamente, o paradoxo de o setor galerístico parecer não encontrar legitimidade cultural num regime democrático (Gonçalves, 1974: 35).

5.3.1. PRIMEIRA EXPERIÊNCIA INTERNACIONAL - GALERIA *QUADRUM*

Ao sentir-se uma maior consciencialização das tendências internacionais, surgiu no início da década de setenta uma galeria que se revelou um dos espaços mais importantes para a internacionalização dos artistas portugueses. Esteve instalada na cantina do Palácio dos

¹²⁶ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

¹²⁷ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

¹²⁸ Poderemos referir ainda o caso da *Prisma73*, fundada em 1973. Teve a duração de dois anos até ao ano de 1975. Foi fundada pelo escritor e pintor Rogério de Freitas em conjunto com os arquitetos Victor Palla, Bento de Almeida e Manuel Costa Martins (<http://vart.pt/freitas-rogerio-de/>, consultado em 06.2018).

Coruchéus que agora pertence à Câmara de Lisboa (Santos, Melo & Martinho, 2001: 125).¹²⁹ Dulce D'Agro foi a fundadora e diretora deste espaço até ao início da década de noventa, sendo referenciada em todas as fontes como a força impulsionadora da galeria e a sua enorme preocupação com a dimensão cultural deste projeto, mesmo em prejuízo da dimensão económica da galeria.¹³⁰

A *Galeria Quadrum* inaugurou em 1973 com uma exposição que reunia cerca de trinta artistas portugueses, dos mais representativos no momento (Melo, 1999: 38). Logo em 1974 incitou o lançamento de novos estilos artísticos em Portugal trazendo do estrangeiro artistas de movimentos como a *Op Art*,¹³¹ a arte cinética, a *Body art*, a *video art* e ainda artistas do grupo CoBrA¹³² ou do novo abstracionismo.¹³³ A presença estrangeira sempre teve um papel bastante relevante nesta galeria:¹³⁴ no ano de 1978 trouxe ainda, com a ajuda de Ernesto de Sousa,¹³⁵ artistas como Ulrike Rosenbach, Gina Page, Dany Bloch, Silvie e Chérif Defraoui (Melo, 1999: 38). Relativamente ao seu posicionamento no panorama internacional, foi a galeria portuguesa pioneira na participação em feiras estrangeiras,¹³⁶ tendo tido a sua primeira presença internacional na *Art Fiera*, de Bolonha, em 1977.

A galeria distinguiu-se ainda pelos projetos pedagógicos, nomeadamente os diversos cursos que promoveu de iniciação à arte moderna (Melo, 1999: 38; Jürgens, 2016: 277), abertos a toda a comunidade,¹³⁷ e conduzidos por profissionais da área.¹³⁸ Os primeiros cursos realizaram-se em 1975 e os últimos na década de noventa (Melo, 1999: 38). De facto, Dulce D'Agro sempre contou com o apoio de muitos críticos de arte como Ernesto de Sousa,¹³⁹ José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Azevedo.¹⁴⁰ Esta vertente mais experimental e arejada era reconhecida na

¹²⁹ Hoje em dia o espaço ainda se encontra aberto para a promoção de trabalho artístico, mas focado em ateliers de artistas e exposições pontuais (<http://www.egeac.pt/equipamento/galeria-quadrum/>, consultado em 05.2018). O edifício teve sempre ateliers de artistas.

¹³⁰ Dulce D'Argo enquanto artista chegou a ser reconhecida a ponto de mostrar o seu trabalho na 1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo e obter a 3ª medalha em Pintura pela Sociedade Nacional de Belas-Artes (<http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/06/>, consultado em 06.2018). Em 2002, foi condecorada com a comenda da Ordem de Santiago de Espada pelo Estado português pela sua influência enquanto galerista.

¹³¹ Com uma exposição de Vasarely (<http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/06/>, consultado em 06.2018).

¹³² Com o grupo *CoBrA* com uma individual de Karel Appel (<http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/06/>, consultado em 06.2018).

¹³³ Em 1976 e 1979 trouxe Marc Devade (Melo, 1999: 38).

¹³⁴ Contava com apoios de fundações como a Gulbenkian e do Ministério da Cultura, que lhe permitiam estabelecer estas parcerias (Moreira, 1985 :31).

¹³⁵ <http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>, consultado em 05.2018.

¹³⁶ Entre 1977 e 1979 participou na *Art Fiera* de Bolonha (1977 e 1978), Basileia na *Art Basel* (1978 e 1979), Dusseldorf (78), Paris na *FIAC* (1979), Madrid (1982, 1984-88), Los Angeles "The 4th International Contemporary Art Fair" (1988-90) (Melo, 1999: 38) (Hargreaves, 2017: 17).

¹³⁷ Chegaram a ter 220 alunos (Melo, 1999: 41).

¹³⁸ Os seminários eram lecionados por: Rui Mário Gonçalves, Fernando de Azevedo, Manuel Rio Carvalho, Salette Tavares, Sílvia Chicó, Manuel Costa Cabral e Rafael Calado (Santos, Melo & Martinho, 2001: 124).

¹³⁹ A presença de Ernesto deu-se até meados da década de oitenta assegurando uma vertente ainda mais experimental a nível pedagógico e de internacionalização, como intercâmbios, sobretudo com galerias italianas e francesas. (<http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>, consultado em 05.2018.)

¹⁴⁰ <http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>, consultado em 05.2018.

época e foi devidamente assinalada por importantes historiadores de arte portugueses: “*A Galeria Quadrum é a mais audaciosa, acentuando o vanguardismo estético do seu programa, promovendo um intercâmbio internacional, realizando ciclos de palestras e oferecendo semanalmente às crianças do bairro sessões de expressão livre*” (Gonçalves, 1991: 10).

Durante o período do Processo Revolucionário em Curso (PREC) (entre 1974 e 1976), a galeria resistiu ao contexto económico adverso e alterou o seu rumo para uma atitude mais vanguardista e ousada (Melo, 1999: 41): “*Deixa-me fazer o que eu gosto e não o que se vende!*” (apud Dulce D’Argo in Melo, 1999: 41).¹⁴¹ Desta forma, a galerista arriscou em artistas em início de carreira, com práticas bastante heterogéneas, que poderíamos designar como artistas da “vanguarda portuguesa”.¹⁴²

Em contraponto com o início da década de oitenta em que a *Quadrum* era uma das mais ativas no plano nacional, na segunda metade da década, com a forte mudança do panorama galerístico e com o esbatimento da liderança de Dulce D’Argo, que se foi afastando gradualmente, a galeria foi perdendo o seu fulgor e vitalidade (Melo, 1999: 40). No início da década de noventa, a galerista convidou Cerveira Pinto para ser programador da *Quadrum*. Este crítico tentou reavivar a galeria, expondo artistas de uma nova geração (Santos, Melo & Martinho, 2001: 125).¹⁴³ Fernando Santos ainda se encontrou ligado à programação da galeria entre 1994-1995, mas esta acabou por ir encerrando, de forma intermitente entre 1995 e 1999 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 125). Em 1999 reabriu com uma exposição de Miguel Palma, sob a direção de Cerveira Pinto (Santos, Melo & Martinho, 2001: 126). Esta reabertura surgiu com a intenção de reatar a relação da galeria entre arte e tecnologia, num espaço que honrasse o espírito pioneiro da galeria.¹⁴⁴ Após um novo encerramento no início do milénio, a *Galeria Quadrum* renasceu pela terceira vez em 2010 com nova gerência, desta vez por parte da Câmara Municipal de Lisboa. Dulce D’Argo faleceu em 2011, tendo a imprensa realçado o seu papel pioneiro enquanto galerista.¹⁴⁵

¹⁴¹ Chegou a ser forçada a vender obras de artistas internacionais, algumas vezes a valor abaixo do cotado, para manter a galeria em funcionamento (<http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>, consultado em 05.2018.).

¹⁴² Alberto Carneiro, Ana Haterly, Ana Vieira, António Palolo, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, José Conduto, José de Carvalho, Salette Tavares, João Vieira, Álvaro Lapa, Joaquim Rodrigo, Julião Sarmento (Melo, 1999: 40) (Moreira, 1985: 31).

¹⁴³ Entre 1993-1994 apresenta artistas como Paulo Mendes, Cristina Mateus, Fernando Brito, Miguel Palma (Santos, Melo & Martinho, 2001: 126).

¹⁴⁴ Expuseram artistas como Miguel Palma, Pedro Reis, Eva Mota, Zhou Tiehai, o duo Jodi, Lia, todos relacionados com a tecnologia (Santos, Melo & Martinho, 2001: 126).

¹⁴⁵ www.publico.pt/2011/09/26/culturaipsilon/noticia/faleceu-dulce-dagro-a-galerista-da-loucuraamor-a-arte-moderna-1513804, consultado em 05.2018.

5.3.2. GALERIA MÓDULO E O CASO DA DIFERENÇA

Sobre a década de setenta, Rui Mário Gonçalves afirmava: “*De entre as duas dezenas de galerias comerciais que existiam em Lisboa, menos de meia dúzia permanecem ativas.*” (Gonçalves, 1991: 110). Os espaços de que vamos falar a seguir são dos poucos que surgiram na segunda metade da década de setenta, durante uma fase de profunda recessão económica, tendo ambos conseguido manter-se em funcionamento até aos dias de hoje. Se em termos económicos e comerciais o período foi complicado, em termos culturais houve iniciativas relevantes. Por exemplo, a exposição *Alternativa Zero*, decorrida em 1977, teve um papel extremamente importante para a visibilidade dos artistas nacionais e para o reconhecimento de novas tendências artísticas. Organizada por Ernesto de Sousa na *Galeria de Arte Moderna* em Belém, esta exposição incluiu debates, concertos, performances e vídeos que abordavam o avanço das vanguardas a nível internacional. Muitos dos galeristas ativos nessa época definem o clima que rodeou esta exposição como “*um período fantástico, de muita disponibilidade e mobilização*” (Santos, Melo & Martinho, 2001: 133).¹⁴⁶

A *Módulo* surgiu em Lisboa em 1979 (Melo, 1999: 41). Porém, Mário Teixeira da Silva criou a galeria no Porto logo após a Revolução de Abril, em 1975, e só em 1979 é que se mudou para a capital (Melo, 1999:41). O galerista encontra-se na gerência da galeria há mais de quatro décadas. A *Módulo – Centro Difusor de Arte* evidencia desde o início características bem delineadas e identificadoras da galeria. Com um intuito cultural bastante presente e “*longe do gosto institucional*” (Melo, 1999: 43), promoveu a exibição de artistas nacionais emergentes, muitas vezes fora do circuito expositivo, o que providenciou ao espaço a constante renovação de gerações (Melo, 1999: 45).¹⁴⁷ Um segundo parâmetro em que Mário Teixeira da Silva decidiu investir foi ao nível da internacionalização (Santos, Melo & Martinho, 2001: 128). Numa continuação da premissa anterior, nota-se uma aposta em vários artistas emergentes de outros países, com trabalho inovador e polémico.¹⁴⁸

O foco da internacionalização pode ser subdividido em três eixos: a participação em feiras¹⁴⁹ (em conjunto com a *Quadrum*, foi das primeiras galerias a participar nestes eventos), a mostra de artistas estrangeiros em Portugal¹⁵⁰ e a parceria com outras galerias para mostra de

¹⁴⁶ Agostinho da Silva da *Diferença* (Santos, Melo & Martinho, 2001: 133), Mário Teixeira da Silva da *Módulo* (Melo, 1999: 46).

¹⁴⁷ Muitos destes artistas viriam a realizar a sua primeira exposição individual na galeria: Ana Vidigal (1982), Ilda David (1983), Manuel Rosa (1984), Pedro Portugal (1985), Pedro Casqueiro (1985), Xana (1986), João Jacinto (1987), Miguel Ângelo Rocha (1991) (Melo, 1999: 45).

¹⁴⁸ Como Patrick Corillon, Sue Williams, Karen Kilimnik ou Sylvie Fleury (Melo, 1999: 45).

¹⁴⁹ Participou nas feiras de Basileia (1977 e 1978), Bolonha (1978), Dusseldorf (1978) e Colónia (1978) (Melo, 1999: 45). Mais recentemente, participou com regularidade na ARCO Madrid, na ARCO Lisboa, e em 2018 na *Just LX*.

¹⁵⁰ No Porto, em 1977, teve duas mostras, uma de Hamish Fulton e outra de Gilbert and George, que vieram logo demonstrar o impacto que a galeria viria a ter. Esta internacionalização aumentou quando a galeria se transferiu para Lisboa: Jochen Gerz (1979 e 1990), Biberstein (1979), Hamish Fulton (1979), Daniel Buren

artistas portugueses noutros países (Santos, Melo & Martinho, 2001: 128). Uma outra preocupação do galerista constituiu na divulgação de revistas internacionais de arte contemporânea em Portugal como a *Artforum*, a *Flash Art*, a *Art Press*, fazendo dos espaços da *Módulo* um ponto de distribuição.¹⁵¹ Mário Teixeira da Silva dedicou especial atenção à fotografia, um género facilmente desconsiderado em Portugal. A apresentação era realizada em diferentes formatos: fotografia como *medium*¹⁵² e também a fotografia fotojornalística (cf. entrevista Mário Teixeira da Silva, anexos, 2017: 24).¹⁵³

Note-se que a atitude do galerista sempre foi a de nunca derivar para uma galeria de tendência. Isto é, nunca se focou apenas num estilo artístico ou movimento, apostando sempre na renovação, assumindo sempre a galeria como um risco em termos comerciais (Melo, 1999: 43). De quase todas as galerias que foram surgindo em Lisboa dedicadas à fotografia, a maior parte não conseguiu sobreviver às vicissitudes das depressões económicas: *Ether/Vale Tudo Menos Tirar os Olhos*,¹⁵⁴ *Pente 10*,¹⁵⁵ *Barbado*¹⁵⁶ e, de certo modo, também a galeria *Baginski* (Sena, 1998: 328).¹⁵⁷ Mário Teixeira da Silva menciona ainda a importância de um público colecionista como uma das estratégias necessárias para a manutenção de uma galeria. Relativamente à crise do princípio dos anos noventa, afirma não ter sentido muito os efeitos da crise graças à fidelidade dos colecionadores ligados à *Módulo* (Santos, Melo & Martinho, 2001: 130).

A *Galeria Diferença*, por sua vez, é um espaço que funciona como uma cooperativa, marcando uma presença bastante importante no panorama galerístico. Tal como Sandra Vieira Jürgens afirma (2016: 298): “*Sendo a Diferença uma cooperativa e a Módulo uma galeria, não deixa de ser significativo a inversão das suas designações, a primeira também chamada Galeria Diferença e a Módulo apresentando-se como um centro de arte*”. A *Galeria Diferença* demonstra

(1980). Colectiva de Andy Warhol, Dennis Oppenheim, Richard Tuttle (1983). Na década de noventa, já no novo espaço: Bruce Charlesworth (1990), Tremlett (1990), Hanne Darboven (1990), Franz Erhard Walther (1991 e 1993), Allan MacCollum (1993), Rémy Zaugg (1995) (Melo, 1999: 47). Mais recentemente tem exposto artistas internacionais em ascensão como Jean Marie Bijtebier (1993), Jakub Karwowski (2013), Alejandro Botubol (2016) (www.modulo.com.pt, consultado em 05.2018).

¹⁵¹ <https://www.artecapital.net/entrevista-148-mario-teixeira-da-silva-modulo-centro-difusor-de-arte>, consultado em 05.2018.

¹⁵² Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmento são alguns dos artistas que expôs que utilizavam a fotografia no seu trabalho (cf. entrevista Mário Teixeira da Silva, anexos, 2017: 25).

¹⁵³ Artistas como Paulo Nozolino (82), Jorge Molder (83), Paul Den Hollander (84), Bernard Faucon (85), Larry Fink (85), colecção da galerista Agathe Gaillard (87), Bruce Charlesworth, Axel Hutte (90), Mário Cravo Neto (92) (Melo, 1999: 47).

¹⁵⁴ Inaugurou em 1982, com o nome de *Ether/ Vale tudo menos tirar os olhos*. Teve na direção António Sena, sendo uma associação fundada por seis membros (Sena, 1998: 330). Encerrou em 1989 (fasciniodafotografia.wordpress.com, consultado em 05.2018).

¹⁵⁵ Nasceu em 2008 e encerrou em 2013 (artephographica.blogspot.pt/2013/02/pente-10-o-fim.html, consultado em 05.2018).

¹⁵⁶ Surgiu em 2015 e encerrou em 2017 (publico.pt/2017/10/06/culturaipsilon/noticia/a-barbado-gallery-fechou-mas-joao-barbado-vai-continuar-a-vender-fotografia-1787990, consultado em 05.2018).

¹⁵⁷ Apenas mais recentemente vemos os casos das galerias *Baginski* ou *Pedro Alfacinha*, tendo esta última encerrado enquanto galeria. A *Baginski* não apresenta apenas fotografia.

a vontade dos artistas de um aumento do número de espaços expositivos em Lisboa. Criada como um espaço de artistas¹⁵⁸ para artistas, esteve ligada ao lançamento de muitas carreiras e tendências marginais e polémicas da arte portuguesa (Santos, Melo & Martinho, 2001: 131).¹⁵⁹ A *Diferença* foi fundada em 1978. O espaço foi constituído por duas salas de exposições, uma loja e um andar superior com oficinas de gravura. Muitos dos sócios provieram da Cooperativa *Grafil* (1973-77), que se dedicava principalmente à gravura (Santos, Melo & Martinho, 2001: 132). Ao longo das várias décadas tiveram mostras de diferentes géneros artísticos, desde gravura, ao vídeo, à *performance*, escultura, instalação, bem como debates e audições musicais (*idem.*).

Apesar da crise e de Portugal se encontrar afastado dos circuitos internacionais, verificou-se uma confluência tímida de novos movimentos e correntes artísticas pós-vanguardistas em alguns artistas nacionais.¹⁶⁰ O retomar gradual do mercado artístico, no final da década de setenta, viria a dar um incentivo à prática artística, criando um “período de rutura”¹⁶¹ a par do surgimento de uma nova geração de comissários¹⁶² e artistas. No entanto, esta evolução só teria efeitos visíveis na década seguinte.¹⁶³

¹⁵⁸ Foram dez os artistas criadores da Cooperativa *Diferença*: Helena Almeida, Irene Buarque, José Carvalho, José Conduto, Monteiro Gil, António Palolo, Fernanda Pissarro, Maria Rolão, Ernesto de Sousa e Marília Viegas (<http://www.apga.pt/galerias/index.php?id=23>, consultado em 05.2018).

¹⁵⁹ Neste espaço foram feitas as primeiras exposições individuais de Pedro Calapez, Ana Leon, Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Xana, José Loureiro e Rui Chafes (diferencagaleria.blogspot.pt/, consultado em 05.2018).

¹⁶⁰ Como a Pop Art (Menez, Sá Nogueira, Skapinakis), Hiperrealismo (João Nascimento, Domingos Pinho), a Op Art, Minimalismo (Fernando Calhau, Zulmiro de Carvalho, Alberto Carneiro), Arte Conceptual (Alberto Carneiro, Clara Menéres), *Body Art*, *Performance Art* (Helena Almeida, Jorge Molder) (Gonçalves, 1991: 88-90) (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018).

¹⁶¹ Como é referenciado, por exemplo, na exposição da Gulbenkian Pós-Pop (2018) e por Gonçalo Pena (1994).

¹⁶² Foi na década de setenta que se começou a notar a hegemonia de um grupo de curadores: Manuel de Brito (*III*), Francisco Pereira Coutinho (*S. Mamede*) e Jaime Isidoro (*Alvarez*) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 123).

¹⁶³ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

PARTE III – CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO

6. EXPANSÃO DO CENÁRIO GALERÍSTICO LISBOETA

Denominámos este período como “Consolidação de mercado” pela mudança de paradigma ocorrida entre as décadas de oitenta e noventa. Corresponde ao período estabelecido entre o início da década de oitenta até à atualidade. Durante a década de oitenta, consegue-se alcançar uma estabilização da contestação social e começam-se a somar anos com taxas de crescimento económico bastante razoáveis (Santos, Melo & Martinho, 2001: 136). Assim, com o acentuar da estabilização e da retoma da economia, há um reiniciar da atividade galerística, quase liquidada entre 1974 e 1980. Se analisarmos os mapas urbanísticos em anexo (anexos 10-11) vemos claramente como aumentou tão rapidamente o número de galerias, de treze para vinte e cinco, entre a década de setenta e a de oitenta, mostrando a plena associação entre arte e economia (Jürgens, 2016: 326). Importa sublinhar que algumas das galerias ativas neste período continuam ainda em atividade, como veremos em seguida. De acordo com Alexandre Melo (1999:83), a década de oitenta encontra-se dividida em dois períodos: uma primeira fase, entre 1980 e 1984, marcada pelo dinamismo da criação artística e pela animação sociocultural, estimulando o florescimento do mercado galerístico; e uma segunda fase, entre 1984 e 1987, quando irrompe a proliferação de galerias de arte pelo país. Segundo os gráficos da *Pordata*, com dados que começaram a ser recolhidos em 1986, dá-se um crescimento bastante grande do número de galerias entre os anos de 1986 e 1989, com uma subida de 2,3 galerias de arte por cada 100.000 habitantes, em 1986, para 3,8 no final da década.¹⁶⁴ Se analisarmos os gráficos em anexo (anexos 1-4), ainda podemos ver o crescimento de cinco galerias em 1980 para catorze em 1990. Ainda na década de noventa importa realçar o aparecimento regular das feiras de arte contemporânea em Portugal com a *Arte Lisboa* (1999-2013).¹⁶⁵ Durante a década de noventa também se instalaram novas estruturas e entidades no mundo da arte português que ajudaram a renovar a perceção do panorama galerístico, como forma de reação à perspetiva assumidamente económica da década anterior (Jürgens, 2016: 326).

O período que designamos ‘Consolidação do Mercado’, no entanto, não tem uma evolução linear, já que abrange dois momentos de recessão económica, a crise da década de noventa e crise financeira sentida no final da primeira década do milénio, e três momentos de euforia de mercado, a década de oitenta, o início do milénio e o período em que nos encontramos atualmente. Ao longo deste período manifestou-se um maior reconhecimento das galerias de arte em Portugal e do seu impacto no “mundo da arte”, tanto por parte dos portugueses como dos estrangeiros.

¹⁶⁴ www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela, consultado em 06.2018.

¹⁶⁵ Seguiram-se as *Est Art Fair* (2014); *ARCO Lisboa* (2016-18); *Just LX* (2018); *Studio Art Fair* (2018); e a *Drawing Room* (a realizar em Outubro de 2018).

Ao longo da primeira década do milénio, assistimos, sobretudo, a uma continuidade. Dá-se uma maior permanência da participação em feiras internacionais, uma maior profissionalização do meio e surgem novos conceitos de espaços de mostra de arte, desenvolvimentos que são interrompidos com a crise financeira que surgiu no final da década de 2000. Nesta última fase, após a saída da crise, surge um súbito interesse e apoio estrangeiro à cena artística lisboeta. Nos últimos anos abordados por este estudo, surgiram novas feiras de arte, *hubs* criativos, inúmeras galerias, novas coleções e museus, que ajudaram a destacar o horizonte artístico português, trazendo-o da periferia para uma maior visibilidade no resto da Europa. Como vimos anteriormente de acordo com os dados providenciados pela *Pordata*, o número de galerias em 1989 por cada 100.000 habitantes era de 3,8. Na década de noventa chegou a subir para 5,2 (entre 1991-93), em 2009 já contava com 8,4 galerias e em 2016 o número subiu para 10,1 galerias por cada 100.000 habitantes, demonstrando a maturidade do sistema artístico português ao nível do mercado galerístico.¹⁶⁶

Por esta razão, optámos por fazer uma triagem mais seletiva das galerias, dada a sua maior quantidade. Os espaços que escolhemos são aqueles que marcam presença nas grandes feiras internacionais.¹⁶⁷ Focamo-nos, principalmente, nas galerias que cumprem este critério de internacionalização por constituir uma demonstração de uma capacidade económica estável e de um reconhecimento externo do seu valor cultural.

6.1. BOOM DA DÉCADA DE OITENTA

Em 1986, Portugal passou a integrar oficialmente a CEE/EU (Comunidade Económica Europeia/União Europeia). Esse período ficou marcado por um crescimento económico acelerado e por uma grande estabilização política, dando azo a um aumento abrupto do número de galerias.¹⁶⁸ Com a ampliação do mercado e uma maior articulação entre pensamento económico e arte (Jürgens, 2016: 326), gerou-se um movimento de “retorno à pintura” (e também à escultura) como arte orientada para o mercado.¹⁶⁹ Houve um florescimento de uma nova geração de artistas e comissários, mais conscientes relativamente à prática artística contemporânea (Santos, Melo & Martinho, 2001: 137). Começou assim a prosperar um novo movimento artístico que sucedeu às vanguardas modernistas, geralmente designado por pós-modernismo (Jürgens, 2016: 310).¹⁷⁰

¹⁶⁶ <https://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela>, consultado em 07.2018.

¹⁶⁷ *ARCO Madrid, Art Basel, Frieze London, Armory Show, Art Basel Miami, FIAC, ARCO Lisboa*.

¹⁶⁸ <https://observador.pt/opiniao/30-anos-na-uniao-europeia-as-tres-europas/>, consultado em 06.2018.

¹⁶⁹ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 05.2018.

¹⁷⁰ O Pós-modernismo foi um movimento filosófico e artístico que surgiu no panorama internacional durante o pós-guerra, de acordo com as filosofias de Derrida e Lyotard. No meio artístico as técnicas e meios utilizados alteraram-se, através de uma desmaterialização do objeto artístico e pela experimentação *intermedia*. (plato.stanford.edu/entries/postmodernism/, consultado em 06.2018). A transição para este

O aparecimento do CAM (Centro de Arte Moderna) na *Gulbenkian* (1983) e do complexo para exposições temporárias construído em Belém (1988), contribuíram também para a divulgação e dinamização da arte contemporânea em Portugal.¹⁷¹ Estas instituições permitiram tornar mais sólidas algumas iniciativas importantes que foram tomadas anteriormente, sem terem a mesma segurança e estabilidade. Exemplo disso é a criação no final da década de setenta (1978) da *Bienal de Cerveira* que visou descentralizar e estimular o intercâmbio de opiniões entre artistas portugueses e estrangeiros.¹⁷² Marcou ainda esta época o aparecimento de múltiplos festivais de arte,¹⁷³ que motivaram uma expressão artística de autoria coletiva, com práticas interdisciplinares (Jürgens, 2016: 343).¹⁷⁴

6.1.1. CASOS DE SUCESSO: ENTRE A *CÓMICOS/LUÍS SERPA* E A *ARA/CARLOS CARVALHO*

Sendo esta década marcada pelo crescimento do mercado galerístico, é interessante notar que boa parte das galerias de arte que apresentaremos de seguida ainda se mantêm abertas ou, no pior dos casos, encerraram recentemente – como é apenas o caso da *Cómicos*. Numa alínea posterior falaremos sobre outras galerias que também emergiram nesta fase de expansão económica, mas que tiveram um período de vida mais curto.

Em 1984 surgiu a *Cómicos – Espaço Intermedia* (Serpa, 2005: 18), uma galeria que foi considerada por Alexandre Melo (1999: 52) como “a galeria portuguesa mais característica da particular dinâmica artística dos anos 80”. O nome tem como referência os antecedentes do espaço – o grupo de teatro *Cómicos*.¹⁷⁵ Apenas em 1994 é que o nome seria mudado para *Luís Serpa* e em 1996 para *Galeria Luís Serpa Projectos*. Passados dois anos da inauguração da *Cómicos*, o galerista assume o espaço como uma galeria de arte (Santos, Melo & Martinho, 2001: 138), com a intenção de criar um espaço transdisciplinar. Esta galeria foge à regra do retorno à pintura, ao privilegiar a mostra de trabalhos em áreas como a dança, a fotografia, o vídeo, a

estilo influenciou o mundo galerístico pelo recurso a diferentes meios de expressão como é o caso da vídeo-instalação.

¹⁷¹ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

¹⁷² www.bienaldecerveira.pt/historia-da-bienal-de-cerveira/, consultado em 06.2018.

¹⁷³ Festival de Arte Viva em Almada (1981-83) e Cascais (85), organizados por Egídio Álvaro, em colaboração com Manuel Barbosa. Festival Internacional de Performance no Porto (*Galeria Roma e Pavia*, Porto e *Galeria Diagonale*, 1987) (Jürgens, 2016: 344).

¹⁷⁴ Apareceram coletivos como o *Grupo Acre*, em favor de uma arte inconformista, participada e de intervenção (Jürgens, 2016: 276); o *Grupo Puzzle*; o *Grupo de Belém* (uniram-se com a *Art Forum*, com quem vieram a conhecer referências internacionais) (Jürgens, 2016: 338); o *Movimento Homeostético*, que propunha um encontro de experimentação multidisciplinar (pertenciam: Fernando Brito, Ivo, Manuel Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença, Xana) (Jürgens, 2016: 341); o *Grupo Missionário no Porto*; o *Coletivo Ases da Paleta*; e um grupo encabeçado por Cabrita Reis, que veio a criar a *Revista Opinião* (pertenciam: Ana León, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez) (Jürgens, 2016: 340).

¹⁷⁵ O espaço da *Cómicos / Luís Serpa Projectos*, perto do Rato, pertencia desde 1974 a um grupo de teatro chamado *Cómicos*, que, tendo cessado a sua atividade em 1982, o disponibilizou (Serpa, 2005: 22).

arquitetura, apesar de também expor pintura, escultura, design (Serpa, 2005: 18). Pretendia formar um espaço propício à criação,¹⁷⁶ projeção e discussão,¹⁷⁷ sem ser movido por um pensamento economicista.

Com a intercalação de exposições entre artistas estrangeiros¹⁷⁸ e portugueses,¹⁷⁹ o galerista conseguiu unir no espaço da *Luis Serpa Projectos* dois mundos contrastantes.¹⁸⁰ Criava uma grande cumplicidade com os seus artistas, ao mesmo tempo que lhes dava uma grande liberdade de experimentação, o que se tornava também apelativo para artistas estrangeiros virem a Portugal participar nos seus projetos.¹⁸¹ Também em termos de internacionalização havia uma grande ambição: apenas com um ano de vida a galeria já começava a participar na *ARCO Madrid* (1985), seguindo-se outras feiras de arte, como são exemplo as feiras de Zurique (1987), Londres (1989), Chicago (1991), Tóquio (1991 e 1992) e Yokohama (1992), Los Angeles (1987 e 1990) ou Basileia (1993) (Melo, 1999: 56). Ainda contou com a presença dos seus artistas em eventos como a Bienal de Veneza, de São Paulo, de Joanesburgo, do Cairo, e em exposições relevantes como a *Metropolis* e a *Documenta*. Rapidamente se inseriu no grande circuito de galerias e museus mundiais (Serpa, 2005: 20). Estabeleceu também, em conjunto com Julião Sarmiento, uma intensificação das relações ibéricas, através da criação de uma rede de relações pessoais com artistas espanhóis (Melo, 1999: 53).¹⁸² Em 1991, a *Luis Serpa* foi considerada como uma das “200 melhores galerias do mundo”.¹⁸³ Podemos confirmar, desta forma, o impacto da galeria no posicionamento lisboeta no mapa internacional e no lançamento das carreiras de jovens artistas portugueses.

¹⁷⁶ Criou uma série de projectos *site specific* por parte de artistas estrangeiros que permaneciam num regime de curta ou média duração (Serpa, 2005: 18). Estes projetos provocaram uma troca de ideias (inovadoras em Portugal) entre artistas, críticos, colecionadores, portugueses e estrangeiros (<http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>, consultado em 05.2018).

¹⁷⁷ A exposição “Depois do Modernismo” trouxe a debate alguns temas, como a transmissão do pensamento pós-moderno e do neoexpressionismo na pintura, a problemática pós-moderna, as relações entre arte e arquitetura, a integração da fotografia na arte, temas pouco abordados em Portugal (<http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>, consultado em 05.2018).

¹⁷⁸ Teve mostras de artistas como: Gerard Merz (1990), Gaetan (1991), Mapplethorpe (1985), Boyd Webb (1987), Cindy Sherman (1988), John Coplans (1990), Craigie Horsfield (1993), Hannah Collins (1998), Joseph Kosuth (1987 e 1990), Gilberto Zorio (1989), Michelangelo Pistoletto (1990 e 1993), Robert Wilson (1994) (Melo, 1999: 55). Ainda contou mais recentemente com exposições de artistas como Leiko Ikemura, Charles Worthen, Txomin Badiola, Andres Serrano, Judith Barry, Hamish Fulton e Robert Wilson (<http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>, consultado em 05.2018). Algumas das exposições traduziram-se em trabalhos de alguns artistas com instituições portuguesas (Zorio e Pistoletto em Serralves, Coplans na Gulbenkian) (Melo, 1999: 56).

¹⁷⁹ Lançou as carreiras de jovens artistas nacionais como Julião Sarmiento, Jorge Molder, Cabrita Reis, Pedro Proença, Biberstein, Rui Sanches, Pedro Calapez ou Daniel Blaufuks, Manuel Baptista, Jorge Martins, e de arquitetos como Manuel Graça Dias, José Caldeira, Manuel Graça Dias, Tomás d’Eça Leal, Ângela Ferreira, entre outros; na fotografia mostrou, por exemplo, Luís Campos (Melo, 1999: 55).

¹⁸⁰ Reuniu artistas emergentes portugueses com artistas reconhecidos estrangeiros, internacionalizando os nacionais (Serpa, 2005: 18).

¹⁸¹ <http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>, consultado em 05.2018.

¹⁸² Como Cristina Iglesias, (1984, 1986, 1990, 1998), Juan Muñoz (1985 e 1987) e José Maria Sicília (1985, 1993, 1997) (Melo, 1999: 53).

¹⁸³ Cf. *The World's 200 Best Contemporary Art Galleries*, M.M. Editions, 1991, França.

Em 1994 deu-se uma grande mudança nas políticas da galeria. Devido em parte à falta de apoio das instituições, abrandou a internacionalização e alterou a forma de relação com os artistas e outros agentes (Serpa, 2005: 19). Segundo Luís Serpa, a galeria era muito sensível às oscilações da economia.¹⁸⁴ Além disso, o galerista apercebeu-se de que uma representação exclusiva de artistas não tinha o retorno necessário, e que muitos deles acabavam por não ter o comprometimento que a dinâmica da galeria pedia. Assim, alterou a sua atitude para com os agentes do mercado: deixou os acordos de exclusividade e criou projetos com um formato mais livre (Serpa, 2005: 19). Em Portugal, o galerista teve um papel muito importante no lançamento da Associação Portuguesa de Galerias de Arte (APGA) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 140) e na criação de feiras como a *LisboArte Contemporânea* (Serpa, 2005: 21). Para contrabalançar a falta de apoios às artes plásticas existentes em Portugal, criou uma empresa, em 1992, chamada *Museu Temporário*. Era independente da galeria, dedicando-se a “*projetos de engenharia cultural*”¹⁸⁵ (Santos, Melo & Martinho, 2001: 139), tendo sido a editora dos catálogos da *Lisboarte Contemporânea*. Esta empresa permitia-lhe ser consultor artístico numa coleção privada (Melo, 1999: 57), ou assumir-se como comissário em projetos paralelos à galeria como por exemplo na Expo’98.¹⁸⁶ Em 2004 celebrou os vinte anos da galeria com uma exposição retrospectiva – “*Horizont(e) 1984-2004*” – realizada na Cordoaria Nacional (Serpa, 2005: 22) e em 2014 celebrou a trigésima década de existência. No entanto, a partir desta data a galeria não tem mais movimento a nível expositivo. Luís Serpa faleceu no ano seguinte, com 66 anos.¹⁸⁷

A *Galeria Novo Século* inaugurou em 1984, na Rua do Século (Santos, Melo & Martinho, 2001: 140). Funcionou como um polo de lançamento de artistas emergentes.¹⁸⁸ Para além das mostras de instalações, audiovisuais, escultura, pintura e fotografia (Santos, Melo & Martinho, 2001: 141), tinha uma proximidade com grupos de música.¹⁸⁹ Segundo a informação do galerista numa entrevista em 2001 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 142), houve uma tentativa gradual de internacionalização, tendo começado por apostar em parcerias com a Bélgica e Espanha. Participou na *ARCO Madrid* em 1986 e de 1998 a 2000, e a nível nacional nas edições da

¹⁸⁴ Apesar de contar com comparticipação pública e privada de apoio às artes visuais a nível nacional (Serpa, 2005: 20), na década de noventa, com a crise económica consequente da Guerra do Golfo, houve problemas na comercialização do mercado primário. No entanto, revela (Serpa, 2005: 18) que tinha um leque de colecionadores com relações preferenciais com a galeria.

¹⁸⁵ Era uma empresa de apoio cultural, numa parceria público-privada de apoio no âmbito tecnológico.

¹⁸⁶ Em que foi comissário no Pavilhão da Argélia (que ganhou o primeiro prémio no Concurso Internacional de Ideias) (https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Serpa, consultado em 05.2018).

¹⁸⁷ <https://observador.pt/2015/04/16/morreu-o-galerista-e-curador-luis-serpa/>, consultado em 05.2018.

¹⁸⁸ www.publico.pt/2015/03/30/culturaipilon/noticia/morreu-o-artista-plastico-e-galerista-carlos-barroco-1690918, consultado em 05.2018.

¹⁸⁹ Como os *Telectu*, *GNR*, Carlos Zíngaro (Santos, Melo & Martinho, 2001: 141).

LisboArte Contemporânea (1999-2002). Carlos Barroco, diretor e fundador da galeria,¹⁹⁰ faleceu em 2015, mas a galeria continua em atividade.¹⁹¹

Todos os espaços abordados nesta alínea se encontram dirigidos para o apoio a jovens artistas. Com a estabilização económica, houve uma maior liberdade para o risco a nível comercial. A *Galeria Monumental* também segue esta linha de administração. Sempre promoveu as carreiras de jovens artistas, com uma particular dedicação ao pioneirismo. Inaugurada em 1986 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 143), conta com mais de três décadas de funcionamento. Luísa San Payo, fundadora do espaço, tinha a intenção de criar um lugar de confluência de várias artes, como o teatro, a música, mas com ênfase na exposição e prática artística (Santos, Melo & Martinho, 2001: 144). Os proprietários começaram com o objetivo de criar de um espaço de “fabrico de projetos”, oferecendo um espaço de produção aos artistas. A par deste plano, tiveram ainda uma componente pedagógica, com a realização de cursos de fotografia e desenho (Santos, Melo & Martinho, 2001: 145). Depois de um período de crise em que perderam grande parte dos artistas para outras galerias— uma rutura do grupo da *Monumental* - a galeria conheceu uma conseqüente remodelação e rejuvenescimento entre 1989 e 1990 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 144). Um outro momento que marcou a sua história foi a primeira participação na *ARCO Madrid* (1995). A partir desta data, a galeria participou regularmente na feira. Marcou ainda presença em outras feiras de arte como a *Marca Madeira*, *Arte Lisboa*, *JustMad* (Madrid), *Foro Atlântico* (Santiago de Compostela), *Art Event* (Lille) e na *Just LX* (Lisboa 2018).¹⁹² Em termos de divulgação internacional ainda estabeleceu parcerias com várias galerias estrangeiras, nomeadamente em Zurique, Budapeste, Curitiba, e mantém contactos com galerias espanholas, americanas e alemãs.

A *Galeria Ara* inaugurou em 1988 (Cat. Arco Madrid '05) com uma exposição de Jorge Pé-Curto num centro comercial nos Restauradores (Santos, Melo & Martinho, 2001: 155). Por ter as instalações neste local, não teve uma aceitação imediata no circuito galerístico (Santos, Melo & Martinho, 2001: 155). No entanto, em 1995, após sete anos de existência, mudou-se para a zona de Sete Rios. Tendo Carlos Neves Carvalho como diretor, a galeria conseguiu ganhar alguma dignificação através dos artistas apresentados¹⁹³ e pela gestão e internacionalização do espaço.

¹⁹⁰ Manteve ao longo da sua vida uma carreira como artista paralela à de galerista. O seu trabalho enquanto artista era muito eclético e espelha-se na sua escolha enquanto curador do espaço: trabalhando em performance art, instalação e obras multimédia (<https://www.publico.pt/2015/04/16/culturaipsilon/noticia/morreu-o-galerista-luis-serpa-1692593>, consultado em 05.2018).

¹⁹¹ <https://www.publico.pt/2015/03/30/culturaipsilon/noticia/morreu-o-artista-plastico-e-galerista-carlos-barroco-1690918>, consultado em 05.2018.

¹⁹² galeriamonumental.com/pt, consultado em 05.2018.

¹⁹³ Começou por apresentar artistas conceituados, portugueses e estrangeiros (David de Almeida, Justino Alves, Francisco Aritzia, Gonzalez Bravo, Roberto Chichorro, Gonçalo Condeixa, Emerenciano, Rodrigo Ferreira, António Vidigal, Saskia Moro) até que, já no novo espaço, começou a apresentar artistas emergentes, vindos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, como: Ricardo Angélico, José Lourenço, Jorge Lancinha, José Baptista Marques, Mónica Capucho, Manuel Caeiro (Santos, Melo & Martinho, 2001: 156).

Começou por promover parcerias entre pintores e escultores¹⁹⁴ e, a partir do momento em que se encontrou estabilizada, passou a apostar em artistas emergentes. Participou em 2001 na *ARCO Madrid*, bem como em diversas feiras nacionais como a *FAC '99* e a *Arte Lisboa* (2002-2005).¹⁹⁵ A última referência que encontramos à galeria é a da sua participação na *Arte Lisboa* em 2005. Nesse mesmo ano surge a *Galeria Carlos Carvalho – Arte Contemporânea*, que veio a suceder à *Ara*. Situa-se no mesmo local e é gerida pelo mesmo diretor, mantendo o seu funcionamento atualmente. Representa hoje em dia um leque de artistas, não só emergentes, mas também consagrados e participa regularmente em feiras internacionais e nacionais,¹⁹⁶ contando com uma larga participação em feiras com foco na fotografia.¹⁹⁷

Abordaremos ainda mais um caso de uma galeria que, não se inserindo nos critérios que definimos é relevante para o tema. A história da *Galeria Trema – Arte Contemporânea* inicia-se em 1988, na Rua do Mirante, com o nome de *Galeria Miron* (Santos, Melo & Martinho, 2001: 153). Em 1991, Pedro Loureiro assume a direção (Santos, Melo & Martinho, 2001: 153) e integra a sua empresa de edição e comércio de arte denominada *Trema* (criada em 1989) na galeria. Esta reabre com o nome *Miron-Trema* em 1992.¹⁹⁸ Em 2009 mudou as instalações para um novo espaço no Príncipe Real, onde se encontra atualmente e atualizou o nome para *Trema – Arte Contemporânea*.¹⁹⁹ Representa uma escolha bastante eclética de artistas,²⁰⁰ com quem trabalha de forma regular.²⁰¹ Apresenta exposições de pintura, escultura, desenho e ainda tem um espaço dedicado a projetos especiais onde mostra instalações. Apesar de a internacionalização não ter sido o maior objetivo (Santos, Melo & Martinho, 2001: 154), nos últimos anos tem participado em feiras como a *JustMad*, *Summa* e *Estampa* (Madrid), *Swab* (Barcelona) e na *Just LX* (Lisboa 2018).²⁰²

¹⁹⁴ Chegou a fazer edições de serigrafias e esculturas (Santos, Melo & Martinho, 2001: 155).

¹⁹⁵ www.josebatistamarques.com/cv.html, consultado em 05.2018.

¹⁹⁶ *ARCO Lisboa* (2016-2018), *Drawing Room* (2018), *Paris Art Fair* (2018), *Estampa* (2017), *Volta* (2017), *Drawing Room* (2017), *Dialogues* (2017), *Art Marbella* (2015-2016), *Summa* (2013-2015), *ARCO Madrid* (2006-2015), *Est Art Fair* (2014), *Arte Lisboa* (2009-2011), *Espacio Atlantico* (2010-2011), *Art Salamanca* (2009), *Art Santander* (2009), *Foro Sur* (2009) (<https://www.carloscarvalho-ac.com/feiras>, consultado em 05.2018).

¹⁹⁷ *Photo Basel* (2018), *Photo London* (2016,2018), *Paris Photo* (2013-2017), *Madrid Photo* (2010-2012). (<https://www.carloscarvalho-ac.com/feiras>, consultado em 05.2018)

¹⁹⁸ trema-arte.pt/, consultado em 05.2018.

¹⁹⁹ [facebook.com/tremaarte/](https://www.facebook.com/tremaarte/), consultado em 05.2018.

²⁰⁰ Na sua maioria portugueses, alguns dos artistas que representa são: Rogério Amaral, João Hogan, João Moreira, Joaquim Lourenço, João Vaz de Carvalho, João Castro Silva, Carmina Anastácio, Martim Santa Rita (Santos, Melo & Martinho, 2001: 154), Bela Silva, Brígida Machado, Carlos Quitério, João Castro Silva (www.cm-lisboa.pt, consultado em 05.2018).

²⁰¹ <http://www.apga.pt/galerias/index.php?id=39>, consultado em 05.2018.

²⁰² trema-arte.pt/, consultado em 05.2018.

6.1.2. GALERIAS COM VIDA EFÊMERA: *EMI-VALENTIM DE CARVALHO, R75, ALDA CORTEZ, GRAÇA FONSECA*

Abordaremos de seguida algumas galerias da segunda vaga da década de oitenta, momento em que já se sentia uma fase de acalmia e recessão de mercado (Melo, 1999: 67). Todas as galerias aqui expostas não resistiram a esta alteração económica e encerraram ao longo da década de noventa. No entanto, não deixam de ter um papel bastante importante na mostra de possibilidades de expansão do mercado. Começamos por falar sobre a primeira galeria a contar com participação na *ARCO Madrid – a R75*.²⁰³ A referência mais antiga que encontramos da *Galeria R75* é de 1981,²⁰⁴ tendo-se destacado pela perseverança na internacionalização (participou na feira madrilena entre 1983-1985), podendo ainda ser de relevância a participação na *FAC’88* em Portugal. Dirigida por Dinah Azevedo Neves, teve como exposição inaugural uma coletiva²⁰⁵ e dedicava-se à arte contemporânea, com mostras ecléticas de artistas jovens e conceituados.²⁰⁶ A última alusão a este espaço é de 1992.²⁰⁷ No entanto, segundo o galerista Mário Teixeira da Silva, “a *R75* fazia algumas exposições de um certo interesse, mas apostava numa linha mais comercial. Tentou revelar nomes pouco conhecidos, mas era uma linha que demonstrava uma tentativa de não ser muito ousada.” (cf. entrevista Mário Teixeira da Silva, anexos 2017: 30).

A *Galeria EMI-Valentim de Carvalho* teve a sua inauguração em 1984, no mesmo ano do nascimento das galerias *Cómicos, Novo Século* e *São Bento*. A sua fundadora foi Maria Nobre Franco,²⁰⁸ dividindo a direção com Maria do Carmo Galvão Teles e Hugo Lapa. Este último viria a dirigir o espaço a partir de 1994 (Melo, 1999: 58). Teve uma grande importância cultural no âmbito da geração de artistas que começaram a destacar-se na década de sessenta.²⁰⁹ Vocacionou-se para defender esse núcleo de artistas, já consagrados, privilegiando o mercado primário. Aproximou-se lentamente de artistas mais jovens (Melo, 1999: 61).²¹⁰ Realizou algumas iniciativas em termos de internacionalização, como a participação na *Feira de Zurique* e na *ARCO*

²⁰³ A *Quadrum* acompanha-a a partir do ano seguinte (1984) (Catálogos *ARCO Madrid*).

²⁰⁴ http://www.artespaco.com/carmo_cur.php, consultado em 06.2018.

²⁰⁵ <http://www.pinturadigital.net/artista/jorge-portela/>, consultado em 06.2018.

²⁰⁶ Artistas como Luís Pinto-Coelho, Justino Alves, Mário Botas, Catarina Castelo Branco, Charter’s D’Almeida, Nuno Corte Real, Ilda David, Espiga Pinto, Júlio, Luís Noronha da Costa, Graça Pereira Coutinho, Luís Pinto-Coelho, Jorge Portela, Rui Filipe, Nuno de Siqueira, Ana Vidigal, Jorge Portela, António Sena, Pinto-Coelho, Cruz Filipe (Catálogos *ARCO Madrid*).

²⁰⁷ <http://www.bibartepac.gulbenkian.pt>, consultado em 05.2018.

²⁰⁸ Mulher de Rui Valentim de Carvalho, diretor da discográfica com o mesmo nome. Veio a ser a primeira diretora do Museu Berardo (www.dn.pt/artes/interior/morreu-a-galerista-maria-nobre-franco-4576158.html, consultado em 05.2018).

²⁰⁹ Inaugurou com uma exposição relativa às décadas de trinta e quarenta com obras do casal Arpad Szenes e Vieira da Silva. Dentro do grupo de artistas da década de sessenta com quem a galeria trabalhou, inserem-se: Ângelo de Sousa, António Sena, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Jorge Martins, Joaquim Bravo (Melo, 1999: 60).

²¹⁰ Como Ana Jotta e João Pedro Croft, Calapez, Xana (Melo: 1999: 61).

Madrid. Encerrou em 1996, mas teve continuidade na *Galeria Hugo Lapa*, que funcionou entre 1996 e 1997 nos espaços comerciais do CCB (Melo, 1999: 61).

Com a criação do mercado, começa-se a aprofundar o relacionamento entre galerias, que se irá verificar com o aparecimento de uma associação e de inaugurações simultâneas. Abordaremos de seguida um exemplo de duas galerias que tiveram a mesma durabilidade e curiosamente apresentaram uma administração e objetivos semelhantes. A *Galeria Alda Cortez* surgiu em 1989 e encerrou em 1997. A sua diretora e fundadora foi Alda Cortez. A galerista já havia trabalhado na *Galeria Alfarroba* em Cascais (entre 1983 e 1985) e investiu tanto em artistas conceituados, como em artistas mais jovens, especializando-se nos artistas que despontaram na década de oitenta.²¹¹ Esta amplitude de iniciativas permitiu-lhe criar relações com uma rede de artistas bastante vasta e diversificada. Com a participação na *ARCO Madrid* em 1992, a galeria criou afinidades com algumas galerias de Espanha, que se traduziu num intercâmbio de artistas com a *Galeria Fucares* (Melo, 1999: 70).

A *Galeria Graça Fonseca* abriu em Novembro de 1989. Graça Fonseca, diretora, tinha já experiência de trabalho na galeria *Cómicos* e na *Valentim de Carvalho* (Melo, 1999: 70) e distinguiu-se por uma grande abertura ao trabalhar com artistas em início de carreira, apresentando práticas alternativas,²¹² ao mesmo tempo que expunha artistas consagrados.²¹³ Revelou um certo esforço de internacionalização com a participação na *ARCO Madrid* de 1992. Entre 1995 e 1997 representou Portugal no comité organizador da *ARCO*, papel que anteriormente pertencia a Luís Serpa (Melo, 1999: 72). Sandra Vieira Jürgens referencia a galeria como a “*que mais divulga o legado neo-conceptualista*” (Jürgens, 2016: 351). No entanto, devido a dificuldades económicas, a galeria encerrou em 1997, no mesmo ano que a *Alda Cortez* – 1997 (Melo, 1999: 72).

A tipologia de galerias abordada neste capítulo apenas inclui aquelas que participaram em feiras internacionais. No entanto, nos seis casos que se seguem, referentes a galerias relevantes para a história galerística lisboeta, há algumas que não se internacionalizaram – *Sala Atlântica*, *Galeria Barata* e *Galeria YGrego*.

A *Galeria Vértice* tem uma particularidade relacionada com a sua localização. Numa primeira instância surgiu em Cascais,²¹⁴ em 1988, com o objetivo da descentralização. Em 1992, muda-se para Campolide, por encontrar dificuldades com esse posicionamento (Santos, Melo &

²¹¹ Expôs José Pedro Croft, Gerardo Burmester, Pires Vieira, José Loureiro, Paulo Quintas, Rui Chafes, Maria João Vieira. Chegou a expor artistas espanhóis como Luís Hortala e Ana Prada (Melo, 1999: 70).

²¹² Expuseram Paulo Feliciano, João Louro (Melo, 1999: 72).

²¹³ Como António Cerveira Pinto, Leonel Moura, Gaetan, Graça Coutinho, Vítor Pomar (Melo, 1999: 72).

²¹⁴ A exposição inaugural foi com Lagoa Henriques (Santos, Melo & Martinho, 2001: 156), na altura professor na Faculdade de Belas-Artes.

Martinho, 2001: 157). Outras galerias vão seguir este exemplo de uma tentativa de descentralização, como iremos ver no capítulo seguinte. Helena Pereira Coutinho, galerista da *Vértice*, trabalhou com artistas jovens e já conceituados, sem ter uma tendência particular de interesse. A galeria de momento encontra-se encerrada.

A *Galeria Artela* inaugurou em 1987, em Telheiras. Também neste caso se nota uma tentativa de fugir a uma localização centralizada. Foi dirigida por Adílio Soares e Lourenço Soares (Santos, Melo & Martinho, 2001: 152) que em 2000 abriram um novo espaço na Avenida Conde de Valbom, designado *Galeria Valbom*. A criação de um novo espaço visava distinguir a mostra de artistas consagrados²¹⁵ de artistas emergentes, estando a *Valbom* incumbida de expor os primeiros e a *Artela* os segundos (Santos, Melo & Martinho, 2001: 153). Atualmente a *Artela* encontra-se encerrada, mas a *Valbom* persiste.

É de referenciar ainda a *Galeria São Bento* que inaugurou em 1984 na zona que lhe confere o nome (Santos, Melo & Martinho, 2001: 146).²¹⁶ A galeria pretendia mostrar projetos de jovens artistas, mas sem grande exigência (Prates *apud.* Santos, Melo & Martinho, 2001: 147). Neste momento encontra-se encerrada. O diretor da *S. Bento* foi António Prates, que veio a criar (1996) uma galeria com o seu nome - *Galeria António Prates* -, e foi ainda fundador do *Centro Português de Serigrafia* (1985),²¹⁷ da *Fundação António Prates*, em Ponte de Sor (2007)²¹⁸ e do CASB (Centro de Arte de São Bento) (Santos, Melo & Martinho, 2001:147).

A *Nasoni/Sala Atlântica* teve o seu início no Porto com o nome de *Galeria Nasoni* (Melo, 1999: 64). Foi fundada em 1985 mas em 1989 estabelece-se em Lisboa com o nome de *Galeria Atlântica*.²¹⁹ Dirigida por José Mário Brandão (Simões, anexos, 2013: 177) e Ana Isabel,²²⁰ transferiu parte dos artistas da sua antiga galeria para este espaço (Melo, 1999: 64).²²¹ A *Nasoni* trabalhava com artistas consagrados e a *Atlântica* dirigia-se a um mercado mais emergente (Melo, 1999: 65). Adotou um programa ambicioso, com artistas da década de oitenta, e algumas tentativas de internacionalização,²²² mas acabou por encerrar em 1995.²²³ Ana Isabel, já com uma longa carreira galerística, faleceu em 2012.²²⁴

Como revivalismo das galerias associadas a livrarias, encontramos, na década de oitenta, a

²¹⁵ Representa artistas como Rui Azevedo, Joaquim Baltazar, Roberto Chichorro, Luís Ralha e António Inverno (Santos, Melo & Martinho, 2001: 153).

²¹⁶ Neste momento, no local onde se situava, encontra-se a *Galeria Acervo*, que abriu em 2016 (<https://www.acervo.com.pt/>, consultado em 06.2018).

²¹⁷ <https://www.facebook.com/pg/galeriaacervo>, consultado em 05.2018.

²¹⁸ <https://www.rtp.pt/noticias>, consultado em 05.2018.

²¹⁹ A exposição inaugural de Lisboa foi do artista José Pedro Croft (*in* Artes Plásticas, 1991: 57).

²²⁰ Com ligação prévia à *Galeria Interior*.

²²¹ Artistas como René Bertholo, Sá Nogueira, Teresa Magalhães (Melo, 1999: 64).

²²² Exposição de Matt Mullican (1990) (Melo, 1999: 65).

²²³ http://expresso.sapo.pt/cultura/as-arvores-e-os-sonhos-de-dez-artistas-na-galeria-reverso=f846011#gs.2NE_Ysc, consultado em 06.2018.

²²⁴ http://expresso.sapo.pt/cultura/as-arvores-e-os-sonhos-de-dez-artistas-na-galeria-reverso=f846011#gs.2NE_Ysc, consultado em 06.2018.

Galeria Barata no espaço da livraria com o mesmo nome (Santos, Melo & Martinho, 2001: 149). Surgiu em 1986, no mesmo ano em que a *Monumental*. A direção passou pelo filho do fundador da *Barata*, João Barata, e sua mãe, Zélia Barata. Criaram o prémio João Barata, após a morte deste em 1990, que premiava três obras inéditas de pintura com uma periodicidade bienal, ajudando a lançar alguns jovens artistas (Santos, Melo & Martinho, 2001: 150).

Ainda em 1989 abriu mais uma pequena galeria, situada num centro comercial na Av. António Augusto de Aguiar – a *YGrego*. Apostaram na arte contemporânea (Santos, Melo & Martinho, 2001: 157) e nos cinco primeiros anos trabalharam exclusivamente com cinco pintores²²⁵ em sistema de avença, sistema que se encontrava muito em voga nas décadas de sessenta e setenta. A diretora, Rosaline Araújo, considera esta fase uma fase de aprendizagem. A partir de então, alargaram o leque de artistas, expondo artistas jovens.²²⁶ Relativamente à internacionalização, não houve uma aposta nesse sentido. Hoje em dia a galeria encontra-se encerrada.

Mencionamos apenas nominalmente outras galerias como a *Loja de Desenho* (1987-1990); a *Galeria Triângulo 48* (1987), *Galeria Holly* (1985), *Galeria Leo* (1980-1993), *Galeria Pedro e o Lobo* (1989-1990), *Galeria Ana Isabel* (1981-1989), *Galeria Altamira* (1983) (Moreira, 1985: 32); *Galeria Tempo* (1978), decorrente da *Galeria Gordilho* e do grupo Alvarez (Sema, 1979: 15); e a *Galeria O País* (1979) (Sema, 1979: 16). Apesar de terem surgido numa fase de desenvolvimento económico, nenhuma delas resistiu à recessão da década de noventa.

Merecem ainda referência três instituições que providenciaram um apoio consequente entre 1986 e 1989 ao desenvolvimento das galerias de arte a nível nacional – SEC (Secretaria de Estado da Cultura), *Gulbenkian* e a FLAD (Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento) – o que tornou possível a implementação de uma política continuada de estímulo à deslocação de galerias a feiras no estrangeiro (Melo, 1999: 33).²²⁷ No final deste triénio, em 1989, surgiu ainda uma associação de galerias com o intuito de promover a divulgação da arte contemporânea, de defender os interesses das galerias, realizar uma maior coordenação a nível ético e da organização de eventos a nível nacional – a APGA (Associação Portuguesa de Galerias de Arte).²²⁸ A organização e os seus membros²²⁹ acabaram por se dispersar paulatinamente ao longo das primeiras décadas do milénio, mas ajudaram a estimular grande parte dos eventos artísticos na

²²⁵ São eles: Eduardo Nery, Carlos Calvet, Nadir Afonso, João Antas e Renato Cruz (Melo, 1999: 157).

²²⁶ Como Isabel Laginhas, Mário Rodrigues, Ema Berta, Oliveira Tavares, Sara Maria, Luís Melo, Eduardo Nery, D'Assis Cordeiro, Tomás Mateus, Daniel Nave, Vítor Fortes, Isabel Pavão, Germano Santo, Cohen Fusé, Maria Gabriel (Santos, Melo & Martinho, 2001: 158).

²²⁷ “Em Portugal, grandes empresas subsidiam realizações culturais, durante poucos anos, suficientes, todavia para ajudar a criar um clima favorável ao esboçar de um mercado de obras de arte” (Gonçalves, 1991: 100).

²²⁸ apga.pt, consultado em 10.2017.

²²⁹ Integraram as primeiras comissões de gestão da APGA: Luís Serpa (Cómicos/Luís Serpa, Lisboa), Pedro Oliveira (Pedro Oliveira, Porto), António Bacalhau (Palmira Suso, Lisboa), Manuel de Brito (111, Lisboa/Porto) (Santos, Melo & Martinho, 2001: 118).

década de noventa e duas primeiras décadas dos anos 2000, como a *Arte Lisboa* e a *LisboArte Contemporânea* (cf. entrevista Mário Teixeira da Silva, anexos, 2017: 30).

6.2. O SEGUNDO DESAFIO: RECESSÃO NA DÉCADA DE NOVENTA

A década começa com uma recessão económica mundial provocada pela Guerra do Golfo,²³⁰ em conjunto com a Crise Asiática (1997)²³¹ e a desintegração da Jugoslávia, com a consequente Guerra da Bósnia (1992-1995). Todos estes conflitos afetaram a economia mundial, bem como provocaram consecutivos avanços e recuos das políticas culturais (Serpa, 2005: 2). Alexandre Melo (1999: 127) indica o início da década de noventa como um dos momentos de maior recessão económica no mercado galerístico. Manuel de Brito (Melo, 1999: 37) vê sinais contraditórios neste período: “*Hoje (1994) não tenho dúvida que existe uma situação de comércio em contenção, mas, felizmente, muito mais saudável do que em 1973.*”.

Apesar de sentir uma recessão económica e social, este período destacou-se por uma grande evolução urbana das metrópoles europeias. Desta forma, houve uma necessidade de definição, em 1990, dos objetivos prioritários para o planeamento lisboeta.²³² Os objetivos estratégicos, aprovados em 1992, tiveram por base tornar Lisboa uma cidade atrativa para os cidadãos e mais competitiva em relação às outras cidades europeias. Houve uma abertura das políticas culturais²³³ e um interesse na promoção de eventos de componente nacional e comemorativa, particularmente na primeira metade da década: a exposição da cultura portuguesa na *Europália* em Bruxelas (1991), a presença portuguesa na *EXPO' 92* de Sevilha, Lisboa como capital da cultura em 1994 e a *EXPO '98* (Jürgens, 2016: 390).

Algumas entidades de promoção cultural empenharam-se em apresentar Lisboa como capital cosmopolita, tais como o Ministério da Cultura (1995),²³⁴ o IAC - Instituto de Arte

²³⁰ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 07.2018.

²³¹ Desenvolvem-se nesta época novas economias como a China e Índia, que colocam em questão a centralização europeia e hegemonia ocidental (Serpa, 2005: 4).

²³² No Plano Estratégico de Lisboa de 1992 prevê-se uma reestruturação da responsabilidade partilhada entre os vários setores públicos e privados. (<http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal/enquadramento-do-pdm>, consultado em 07.2018). Podemos observar o crescimento e expectativa em relação ao mercado galerístico pela criação de acordos com o Estado. Luís Serpa em entrevista (Jürgens, 2006) afirmava: “havia um protocolo tripartido entre a Secretaria de Estado da Cultura, a Fundação Gulbenkian e a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), em cujo pressuposto assentava a noção de parceria com as Galerias para promover a arte portuguesa no estrangeiro.”

²³³ Por exemplo através da criação do Observatório das Atividades Culturais.

²³⁴ Que veio promover a internacionalização, com o apoio à participação portuguesa na Bienal de Veneza em 1997, através da mostra de Julião Sarmento, com curadoria de Alexandre Melo (http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/veneza_1997.html, consultado em 06.2018).

Contemporânea,²³⁵ o OAC – Observatório das Atividades Culturais – (1996),²³⁶ a APGA.²³⁷ Apareceu ainda uma nova vaga de comissários e investigadores que ajudaram a promover e a dar um novo ponto de vista à arte portuguesa, muitos deles vindo a trabalhar em conjunto com algumas galerias.²³⁸ Criaram-se importantes instituições como a *Culturgest* (1993),²³⁹ a *Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva* (1994),²⁴⁰ foi reaberto o *Museu do Chiado* (1994)²⁴¹, criou-se a *Fundação de Serralves* no Porto (1999)²⁴² e foi fundada a escola *Maumaus* (1992).²⁴³ Foi também nesta década que grandes coleções surgiram como a Coleção Berardo (com a posterior fundação do museu em 2007) ou a Coleção do Banco Privado Português (Hargreaves, 2016: 236), acompanhadas do retomar da participação portuguesa nas bienais internacionais em 1995 (Sardo *apud.* Gaeta, 2018: 44).

A vaga de galerias surgidas no final da década de oitenta²⁴⁴ não teve forças, porém, para resistir à recessão que se seguiu. Houve uma onda de encerramentos de galerias, principalmente ao longo da segunda metade da década de noventa.²⁴⁵ Em termos quantitativos, observamos através da *Pordata*²⁴⁶ que o número de galerias de arte se encontra em crescimento até ao ano de 1994, ano em que se sente um vazio e declínio provocado no rescaldo do período em que Lisboa foi capital da cultura (Serpa, 2005: 2). A partir de 1997 até meados da década seguinte nota-se um crescimento tímido. Em contrapartida, com a abertura de algumas das galerias mais influentes no Porto, como a *Galeria Fernando Santos*, a *Galeria Pedro Oliveira*²⁴⁷, a *Zen*²⁴⁸, a *Presença* e a *Quadrado Azul*, deu-se uma transferência do centro galerístico do país para o Norte.²⁴⁹ Ao longo

²³⁵ Para dinamização dos circuitos de arte contemporânea, sob a direção de Fernando Calhau. (http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/11/fernando-calhau.html, consultado em 06.2018).

²³⁶ Dotado de apoios institucionais - O Estado (através do Ministério da Cultura), o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística (Santos, 1999: 2) - contribuiu para a legitimação galerística, através de estudos feitos sobre o meio. Criou também uma ligação a redes europeias, estimulando a internacionalização neste sector (Santos, Melo & Martinho, 1999: 3).

²³⁷ <http://apga.pt/gca/?id=1>, consultado em 07.2018.

²³⁸ Entre os quais: Miguel Von Hafe Pérez, João Fernandes, Pedro Lapa, Delfim Sardo, Isabel Carlos, Jürgen Bock.

²³⁹ <http://www.culturgest.pt/actual/03/13-concertoaniversario.html>, consultado em 07.2018.

²⁴⁰ <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/fundacao-arpad-szenes-vieira-da-silva>, consultado em 07.2018.

²⁴¹ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/O-MNAC-abre-ao-publico>, consultado em 07.2018.

²⁴² <https://www.serralves.pt/pt/fundacao/o-museu/>, consultado em 07.2018.

²⁴³ Coordenada por Jürgen Bock (<http://www.maumaus.org/Maumaus/Maumaus.html>, consultado em 06.2018).

²⁴⁴ As *Galerias João Graça*, *Alda Cortez*, *Graça Fonseca*, *Arte Periférica* e a *Palmira Suso*.

²⁴⁵ É o caso da *Galeria Interforma*, *Galeria Tempo*, *Loja de Desenho*, *Pedro e o Lobo*, *Valentim de Carvalho*, *Quadrum*, *Graça Fonseca*, *Alda Cortez*, *Galeria Leo*, *Galeria R75*, *Altamira*, *Hugo Lapa*.

²⁴⁶ <https://www.pordata.pt/Portugal/Galerias+de+arte+por+100+mil+habitantes-654>, consultado em 06.2018.

²⁴⁷ Delegação da *Galeria Módulo*, inaugurada em 1975 pelo galerista Mário Teixeira da Silva com uma exposição da Paula Rego. (Santos, Melo & Martinho, 2001: 127).

²⁴⁸ Sucursal da *Galeria III*.

²⁴⁹ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

da década de noventa, a cidade do Porto ganhou ânimo e credibilidade a nível artístico e galerístico.²⁵⁰ a importância das galerias portuenses é visível até nas presenças em feiras internacionais como na *ARCO Madrid* de 1999 e 2000, onde as galerias do Porto constituem metade das presenças portuguesas (cat. *ARCO Madrid* '99; '00).

6.2.1. PERSEVERANÇA EM TEMPO DE CRISE: DA *PALMIRA SUSO* E 1991/*JOÃO GRAÇA/GRAÇA BRANDÃO* À *PEDRO CERA* E À *CESAR*

Entramos numa época em que se começa a sentir uma maior profissionalização no meio galerístico, com uma renovação dos agentes. Abordaremos, de seguida, as galerias nascidas na década de noventa, que permaneceram abertas, pelo menos até à década seguinte. Algumas delas – *Arte Periférica*, *António Prates*, *Pedro Cera* – ainda se mantêm em funcionamento à data da redação deste texto.

A *Galeria Palmira Suso* inaugurou em Janeiro de 1991 e foi gerida por António Bacalhau.²⁵¹ Através da exposição inaugural, uma individual de João Queiroz (*in Artes Plásticas*, 1991: 60), podemos ver o propósito da galeria: como nasceu num período em que o mapa das relações entre artistas e galeristas já se encontrava definido e o número de artistas disponíveis limitado, António Bacalhau preferiu estabelecer, numa primeira fase, o foco da galeria em artistas consolidados, tomando uma posição segura (Santos, Melo & Martinho, 2001: 160).²⁵² Arriscar no critério da escolha dos artistas jovens implica uma preocupação com a procura de novas tendências e põe em risco a estabilidade da galeria. Foi por essa razão que António Bacalhau decidiu apostar em artistas em início de carreira²⁵³ assim que sentiu um momento mais sólido e firme em termos económicos. Renunciou aos contratos de exclusividade, mas revelou-se bastante devotado aos jovens artistas que expunha, ao mostrar o seu trabalho de forma continuada. Inaugurou a sua participação internacional com a *ARCO Madrid* em 1993, feira na qual colaborou regularmente. Contou ainda com um número modesto de exposições de artistas estrangeiros (Santos, Melo & Martinho, 2001: 161).²⁵⁴ A partir do ano de 2007, não se encontram mais referências à galeria.

²⁵⁰ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

²⁵¹ Foi diretor da *Revista Artes e Leilões* entre 1989 e 91; esteve na direção da APGA durante vários mandatos (Santos, Melo & Martinho, 2001: 162). Contou ainda com a participação, em conjunto com Pedro Oliveira, Graça Fonseca, Luís Serpa e Manuel de Brito na organização da *Arte Lisboa* (Hargreaves, 2016: 17).

²⁵² António Charrua, Pedro Chorão, Maria Beatriz, Jorge Pinheiro, Rocha da Silva (Santos, Melo & Martinho, 2001: 160).

²⁵³ João Queiroz, Jaime Lebre, Gonçalo Ruivo, Tomás Ferreira, Ana Gonçalves, Susana Campos, Domingos Rego, Inez Teixeira (Santos, Melo & Martinho, 2001: 161).

²⁵⁴ Apresentou, na área da fotografia, artistas como Philip-Lorca diCorcia (1993) e Martin Parr (1998) (Santos, 2001: 161).

Em período de recessão sentiu-se uma priorização da estabilidade económica em detrimento da cultural. Como vemos pelo caso da *Palmira Suso*, foi apenas no estado de consolidação da galeria, que se expuseram ao risco da representação de jovens artistas. No entanto, a *Galeria João Graça/1991* foi uma das galerias que fugiu à regra. Inaugurou no ano de 1991 e numa primeira fase situava-se no Príncipe Real, mas mudou as instalações para o bairro do Castelo, ao lado da *Escola Ar.Co* (Santos, Melo & Martinho, 2001: 177). Teve como primeiro nome *1991*, mas em 1997 João Graça,²⁵⁵ um dos três sócios, começou a desenvolver um trabalho mais proeminente na galeria, alterando o nome do espaço para *João Graça/1991*. Teve como objetivo dar o privilégio a mostra de artistas afirmados nos anos noventa, alternando entre internacionais²⁵⁶ e portugueses²⁵⁷ (*idem.*).

A *Galeria João Graça* foi um dos polos de fusão na criação da *Galeria Graça Brandão* que existe atualmente. Esta surgiu, em 2000, a partir da *João Graça* e da *Galeria Canvas* do Porto (inaugurada em 1996), ligada ao galerista José Mário Brandão.²⁵⁸ A partir de 2006, a posição de José Mário Brandão²⁵⁹ na galeria tornou-se proeminente, passando este a dirigir o espaço. Nesse mesmo ano, deu-se a transferência da galeria para Lisboa (Simões, 2016, anexos: 177) e começaram por apresentar artistas emergentes,²⁶⁰ vindo a distinguir-se, mais tarde pela representação de artistas brasileiros (*ArtReview*, 2018: 63).²⁶¹ Relativamente à internacionalização, José Mário Brandão tinha como principal aspiração colocar a arte portuguesa em instituições estrangeiras (Simões, 2016, anexos: 178). Para promover esse objetivo, desenvolve uma forte presença internacional e nacional em feiras de arte.²⁶²

A *Galeria Arte Periférica* arriscou ainda num outro posicionamento, inaugurando em 1991 em Massamá,²⁶³ procurando uma descentralização. Podemos ver que, na fase de consolidação de

²⁵⁵ Já havia tido uma galeria em Lisboa denominada *Tavola*, que durou dois meses (1974) (Santos, Melo & Martinho, 2001:178).

²⁵⁶ Luo Brothers, Wang Du, Liang Shaoji, Tracey Moffatt, Kiki Seror, David Armstrong, Spencer Tunick, Fiorenza Menini (Santos, Melo & Martinho, 2001: 178).

²⁵⁷ Como é o caso de Paulo Mendes (Santos, Melo & Martinho, 2001: 179).

²⁵⁸ <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/arte/galeria-graca-brandao>, consultado em 06.2018.

²⁵⁹ Começou por dirigir a *Cooperativa Árvore* em 1980, foi um dos membros fundadores da *Nasoni* e dirigiu ainda a *Galeria Atlântica*. Em 1996, saiu da *Nasoni* e fundou a *Galeria Canvas*, também no Porto (Simões, 2016, anexos: 177).

²⁶⁰ De momento representa os artistas: Albano Afonso, Albuquerque Mendes, Ana Vieira, Efrain Almeida, Gonçalo Pena, Joaquim Rodrigo, José Almeida Pereira, Michael de Brito, Miguel Soares, Nelson Leirner, Nuno Ramalho, Nuno Sousa Vieira, Paulo Lisboa, Victor Arruda (<http://www.galeriagraca-brandao.com/web/pt/artistas/>, consultado em 06.2018).

²⁶¹ A galeria lisboeta inaugurou com uma exposição de Nelson Leirner, procurando uma sistematização de exposições de artistas brasileiros (<https://seminariosescultura.wordpress.com/jose-mario-brandao/galeria-graca-brandao/>, consultado em 06.2018).

²⁶² Participou a nível nacional na *ARCO Lisboa* (2016-2018), *Est Art Fair* (2014) e *Arte Lisboa*; a nível internacional na *ARCO Madrid* (2003-2010, 2014-2018), *Pinta Art Fair* (2012,2014), *Frieze London* (2012-2014), *Art Basel Miami* (2012), *Summa Art Fair* (2013-2014), *Artíssima* (2013), *SP Arte* (2015), *Estampa* (2015), *Drawing Room* (2018) (<http://www.galeriagraca-brandao.com/web/pt/feiras/>, consultado em 06.2018).

²⁶³ www.apga.pt/galerias/index.php?id=20, consultado em 06.2018.

mercado, é a única galeria que funciona a par de uma loja de artigos de materiais de arte, assegurando o rendimento económico através desta base. Em 1994 abriu novas instalações na zona comercial do Centro Cultural de Belém, mantendo o espaço de Massamá até 1999 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 163). Ainda em 1994, tiveram a primeira participação na *ARCO Madrid*, com uma exposição individual de Rui Serra (Cat. *ARCO Madrid '94*). Desde então têm uma participação regular nesta feira, entre outras internacionais e nacionais.²⁶⁴ Ainda no panorama da internacionalização, nos últimos anos promoveram o intercâmbio de artistas portugueses e países lusófonos com Macau.²⁶⁵ Neste momento, continuam a trabalhar com artistas emergentes,²⁶⁶ mas persistem com mostras continuadas dos artistas iniciais²⁶⁷ da galeria.²⁶⁸ Os seus diretores – Pedro Reigadas e Anabela Antunes – haviam já trabalhado na *Galeria Luís Serpa* (Santos, Melo & Martinho, 2001: 162).

Como vimos, António Prates mantinha a *Galeria São Bento* (1984) - uma galeria para artistas emergentes - e o *Centro Português de Serigrafia* (1985). Em 1996 criou um novo espaço, *Galeria António Prates*, procurando uma seleção mais criteriosa de artistas, com foco em artistas de uma geração posterior aos consolidados na década de sessenta (Santos, Melo & Martinho, 2001: 173). Apresentou mostras individuais, tanto de artistas consagrados como de emergentes, com representatividade nacional e internacional (Santos, Melo & Martinho, 2001:173).²⁶⁹ A galeria demonstra uma estagnação da sua atividade desde o ano de 2016, estando ligada às mesmas instalações que o *Centro Português de Serigrafia*.

Com o apoio de novas entidades, museológicas ou institucionais, deu-se uma maior facilidade de participação em novos projetos e propagação dos artistas através das galerias, gerando também um novo público. Através destas possibilidades, as galerias revelaram-se persistentes no panorama lisboeta, com um tempo médio de vida bastante mais prolongado. A *Galeria Pedro Cera* inaugurou em 1998, encontrando-se ainda em atividade. Pedro Cera, diretor, interessou-se pelo meio artístico enquanto colecionador (Santos, Melo & Martinho, 2001: 182). Através da sua experiência, a galeria investiu numa via experimental, com artistas jovens²⁷⁰ e de

²⁶⁴ Como a *Arte Lisboa*, *Art Madrid*, *Drawing Room*, *SWAB*, entre outras participações pontuais (Simões, 2016, anexos: 65).

²⁶⁵ www.arteperiferica.pt/ap/galeria.page, consultado em 06.2018.

²⁶⁶ Nota-se uma aposta na arte urbana, com Bordalo II, Edis One e Nuno Viegas. Ainda se denota uma renovação contínua de artistas com Eric Fok, Eduardo Fonseca, Isabelle Faria, Jéssica Burrinha, Joana Lucas, Lai Sio Kit, Lai Sut Weng, Moisés Duarte, Nicoleta Sandulescu, Paula Sousa Cardoso, Sylvie Lei (<http://www.arteperiferica.pt/ap/galeria.page>, consultado em 06.2018).

²⁶⁷ Alexandra Mesquita, Rui Serra, Angela Sanchez, Andy Newman, António Trindade, Carlos Farinha, Camilo Alves, Eva Armisen, Eva Navarro, Isabelle Faria, Isabel Sabino, Moisés Duarte, Paula Rito, Roberto Santandreu, Nú Barreto (Santos, Melo & Martinho, 2001: 166).

²⁶⁸ <http://www.arteperiferica.pt/ap/galeria.page>, consultado em 06. 2018.

²⁶⁹ Tendo participado na *ARCO Madrid* de 1998 (cat. *ARCO Madrid 2008*), na *Arte Lisboa* desde 1999 até 2011, na *Flash Art*, Bolonha, em 2005 e na *Arte Madrid* entre 2006 e 2009 (<http://www.galeriaantonioprates.com/a-galeria/>, consultado em 06.2018).

²⁷⁰ Começou por representar artistas como Sara Barros, Paulo Brighenti, Inês Cannas, Rui Calçada Bastos, Rosa Carvalho, Alexander Conefrey, Gil Heitor Cortesão, Gilberto Reis, Cristina Robalo, Magdalena

qualidade. Pedro Cera interessou-se ainda por uma outra via estratégica que, em conjunto com a anterior, encaminhou a galeria para uma estabilidade cultural: a internacionalização. A internacionalização desta galeria pode ser dividida em duas linhas, o intercâmbio com galerias de outros países e a presença em feiras estrangeiras.²⁷¹ A galeria marcou presença em mais de dezassete feiras diferentes distribuídas entre nove países. A primeira participação foi na *ARCO Madrid* em 2006 na área de “*Cutting Edge*” (cat. *ARCO Madrid* 2006), tendo marcado ainda presença no comité de seleção desta feira (Simões, 2016, anexos: 126). Atualmente, a galeria conta com vinte anos de existência, e representa artistas de diferentes países, desde a Europa, à América Latina ou Estados Unidos.²⁷²

A *Galeria Cesar* surgiu em 1997, localizada em Santos (Santos, Melo & Martinho, 2001: 179). Dirigida por duas sócias que se viriam a tornar das galeristas com mais influência em Lisboa – Cristina Guerra²⁷³ e Filomena Soares –, pretendiam criar uma galeria que não fosse de tendência, com exposição de artistas jovens,²⁷⁴ oriundos das gerações de oitenta e noventa.²⁷⁵ Apesar de terem particular interesse em artistas jovens, mantiveram um equilíbrio na galeria ao terem presentes no acervo artistas históricos como Júlio Pomar, José Escada, Menez e Vieira da Silva (Santos, Melo & Martinho, 2001: 180). Cristina Guerra afastou-se da *Galeria Cesar* em 2000, e inaugurou uma nova galeria em 2001,²⁷⁶ com o seu próprio nome – *Galeria Cristina Guerra*. A *Galeria Cesar* foi rebatizada em 2000, transitando também de espaço para a zona de Marvila, com o nome de *Cesar/Filomena Soares*. Permanece em funcionamento com continuidade na atual *Galeria Filomena Soares*.

Ainda nesta década, há a registar galerias como a *Galeria Reverso*, fundada em 1998 por Ana Isabel e Paula Crespo;²⁷⁷ a *Galeria Enes* (1996), que chegou a contar com uma participação

Fernandez, Alexis Harding, Tim Hemington, Lia Menna Barreto, Beatriz Milhazes, Alexander Ranner, Tomoko Takashi (Santos, Melo & Martinho, 2001: 183).

²⁷¹ *ARCO Madrid* (2006-2008; 2011-2018); *Foro Sur* (2006-2008); *Arte Lisboa* (2006-2008, 2010); *Art Basel Miami* (2006, 2008); *Art Basel* (2007-2008; 2011; 2013-2018); *Espacio Atlântico* (2010); *Madrid Foto* (2010-2011); *Art Brussels* (2011); *SWAB* (2011); *Armory Show* (2013); *Art Basel Hong Kong* (2013-2015); *Artíssima Art Fair* (2013-2014); *SP Arte* (2015); *GranPalazzo* (2017); *FIAC* (2017); *Artmont-carlo* (2018); *ARCO Lisboa* (2016-2018) (<https://www.pedrocera.com/fairs/>, consultado em 06.2018).

²⁷² Neste momento representa artistas como Ana Manso, António Ballester Moreno, David Thorpe, Dora Longo Bahia, Adam Pendleton, FrankNitsche, Gil Heitor Cortesão, Gilberto Zorio, Mariele Neudecker, Marinella Senatore, Matt Keegan, Miguel Branco, Paloma Varga Weisz, Tobias Rehberger, Vera Mota, Vítor Pomar e Yves Oppenheim (<https://www.pedrocera.com/artists/>, consultado em 06.2018).

²⁷³ Cristina Guerra tinha já trabalho nas galerias *YGrego* (Santos, 2001: 179), *Quadrum* e com Ana Isabel (<http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/cristina-guerra=f520790>, consultado em 06.2018).

²⁷⁴ Muitos dos artistas representados pela *Cesar* colaboraram com a *Galeria Quadrum* e posteriormente com a *Galeria Graça Fonseca*. Com o encerramento desta os artistas transitaram para a *Cesar*.

²⁷⁵ Michael Biberstein, Joaquim Bravo, Joan Fontcuberta, Rosa Almeida, Graça Pereira Coutinho, Joana Rosa, Sofia Areal, João Louro, Paulo Feliciano (Santos, Melo & Martinho, 2001: 181). Pires Vieira e Alberto Carneiro são dois artistas da galeria que fogem a esta norma.

²⁷⁶ visao.sapo.pt/actualidade/cultura/cristina-guerra=f520790, consultado em 06.2018.

²⁷⁷ <http://expresso.sapo.pt/cultura/as-arvores-e-os-sonhos-de-dez-artistas-na-galeria-reverso=f846011#gs.acZycTU>, consultado em 06.2018.

na *Arte Sevilla* em 2000,²⁷⁸ a *Galeria Ratton* (1987-presente); ou a *Galeria Hugo Lapa* (que encerrou em 1997).

Por último, não podemos deixar de falar no surgimento do cenário alternativo, em que aparecem movimentos de artistas e espaços à margem do sistema institucional e comercial (Jürgens, 2016: 387) e conceitos como artistas-curadores ou autoria coletiva (Jürgens, 2016: 400).²⁷⁹ Foi neste contexto que abriu a associação cultural *Zé dos Bois* (ZDB), em 1994 (Melo, 1999: 133). Este é um dos espaços alternativos que mais impacto viria a ter no cenário artístico nacional. A *Galeria Zé dos Bois*²⁸⁰ proporcionou a revelação de novos artistas e novas formas de expressão artística.²⁸¹ Foi criada por um coletivo de quinze jovens artistas empreendedores e tinha como objetivo colmatar a ausência de mostras alternativas no panorama artístico lisboeta (Melo, 1999: 134). Destas novas alternativas é exemplo o *Festival Atlântico*. Chegaram ainda a participar na *ARCO Madrid* em 1998 (Melo, 1999: 145).

²⁷⁸ <http://galeriamonumental.org/inezwijnhorstcv.html>, consultado em 06.2018.

²⁷⁹ Nascem movimentos alternativos como os casos do Coletivo da *Galeria Continente* e da *Galeria Zero* (1992), com a criação da revista *Art Strike* – Revista de Projetos de Arte (Jürgens, 2016: 400).

²⁸⁰ Nome dado por uma questão estratégica (Santos, Melo & Martinho, 2001: 174).

²⁸¹ Mostras de exposições, teatro, encontros e festivais, debates e conferências, centro de documentação e publicações, concertos, audiovisuais, intercâmbios e residências, novas tecnologias (Melo, 1999: 135).

7. TRANSIÇÃO DO MILÉNIO

7.1. RESSURGIMENTO DO CENÁRIO LISBOETA

A primeira década do novo milénio surge como uma continuidade, onde vão entrando a pouco e pouco novos intervenientes. Aparece uma nova geração de artistas,²⁸² comissários e críticos,²⁸³ tendo por base uma formação académica universitária coesa e fundamentada. Há novas oportunidades de ensino artístico em Lisboa (como a *Ar.Co* e a *Maumaus*), e dá-se uma maior abertura à formação complementar no estrangeiro.²⁸⁴ Dá-se ainda uma maior presença galerística em feiras internacionais, uma maior liberdade de exposição de artistas oriundos outros países²⁸⁵ e uma maior circulação dos artistas portugueses em busca de uma visibilidade internacional.²⁸⁶ Um dos fatores que ajudou esta exploração foi a criação da moeda única dentro da União Europeia, o Euro.²⁸⁷

A partir de uma série de conflitos e tensões globais²⁸⁸ que ainda hoje permanecem, a década iniciou-se com um período de pessimismo em relação ao mercado a nível internacional e nacional (Amaral, 2016). Ao longo da década de noventa o meio artístico tinha procurado reestabelecer pilares económicos de forma a não se dar uma crise financeira como a do início dessa década, como a estabilização de valores das obras (Simões, 2016: 55). Uma nova geração de colecionadores proporcionou um crescimento controlado do mercado até ao ano de 2008 (Simões, 2016: 56). Neste ano, despoletou a crise despoletada pela falência do banco *Lehman Brothers* internacionalizou-se provocando efeitos nefastos no mercado da arte português.

Em relação ao meio galerístico, no início da década inauguraram duas galerias bastante importantes para o panorama atual: *Cristina Guerra* e *Filomena Soares*. Lisboa retoma a liderança da atividade galerística em relação ao Porto com a vinda para a capital de algumas sucursais de

²⁸² Gabriela Albergaria, Leonor Antunes, Rui Calçada Bastos, Nuno Cera, André Guedes, Catarina Leitão, João Onofre, Inês Pais, Jorge Queiroz, Noé Sendas ou João Pedro Vale (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018).

²⁸³ Miguel Amado, Filipa Oliveira, Nuno Faria ou Ricardo Nicolau, Nuno Crespo, Celso Martins, Óscar Faria ou Sandra Vieira Jürgens (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018).

²⁸⁴ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

²⁸⁵ É o caso da exposição: *Project Room*, comissariada por Jürgen Bock no CCB – trouxe a Portugal artistas como Heimo Zobernig, Allan Sekula, Eleanor Antin ou Renée Green (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018).

²⁸⁶ <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 06.2018.

²⁸⁷ <https://arquivos.rtp.pt/colecoes/decada-de-2000/>, consultado em 06.2018.

²⁸⁸ Como os ataques terroristas do 11 de Setembro de 2001, a conseqüente invasão do Iraque (2003) e guerra no Afeganistão (2001) (<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36725962>, consultado em 06.2018); a guerra do Líbano (2006) (<https://www.theguardian.com/world/gallery/2008/jan/30/lebanon.israelandthepalestinians>, consultado em 06.2018), e a guerra da Ossétia do Sul (2008) (https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/08/080808_entenda_ossetia_cg.shtml, consultado em 06.2018).

galerias com bastante destaque no Porto.²⁸⁹ Segundo os dados da *Pordata*, dá-se um crescimento consistente do número de galerias até à atualidade, com uma subida invulgar de 0,4 galerias por cada 100.000 habitantes entre os anos de 2007 e 2008, e 2008 e 2009, com um decréscimo em 2010 de 0,1 valores,²⁹⁰ que demonstra o prenúncio da crise.

7.1.1. O EMERGIR DE UMA NOVA GERAÇÃO: DE *FILOMENA SOARES* E *CRISTINA GUERRA* ATÉ AO FINAL DA DÉCADA DE 2000

Nesta alínea falaremos sobre as galerias fundadas no início do milénio. É neste período que nascem as galerias de arte em Lisboa com mais impacto no panorama atual. A partir desta época nota-se uma acentuação da internacionalização galerística e conseqüente aproximação do panorama estrangeiro. Todas as galerias expostas neste capítulo permanecem atualmente em funcionamento.

Através de um desdobramento da *Galeria Cesar*, surgem duas galerias que se vieram revelar bastante proeminentes: *Cristina Guerra* e *Filomena Soares*, tendo a *Galeria Cesar* sido a primeira experiência no mercado artístico para Filomena (Santos, Melo & Martinho, 2001: 179). De acordo com o respetivo *website*, a *Galeria Filomena Soares* inaugurou em 1999. Teve como objetivo principal a criação de um diálogo entre artistas, curadores²⁹¹ e instituições,²⁹² tanto portuguesas como estrangeiras. No seguimento da *Cesar*, apostou em artistas jovens portugueses de alta qualidade, com mostras de artistas estrangeiros²⁹³ em simultâneo.²⁹⁴ Atualmente preserva um estatuto incontornável no mercado internacional pelos projetos de grande envergadura realizados (Dardo, 2011: 147): tanto pela participação em feiras, como pela mostra de artistas internacionais. Com quase vinte anos de existência, a *Galeria Filomena Soares* já participou em mais de trinta e três feiras de arte diferentes,²⁹⁵ sendo a *ARCO Madrid* a que conta com mais

²⁸⁹ *Presença, Quadrado Azul, Graça Brandão, Fernando Santos* (<http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/artes-e-artistas-em-portugal.html#.W4QhXn4nbVo>, consultado em 07.2018).

²⁹⁰ <https://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela>, consultado em 07.2018.

²⁹¹ Teve exposições com a curadoria de David Rimaneli, Rosa Martínez, Jürgen Bock, David Rosenberg, David Barro (Dardo, 2011: 147).

²⁹² <http://gfilomenasoares.com/About>, consultado em 06.2018.

²⁹³ Representa artistas estrangeiros como Dan Graham, Daniel Senise, Dias & Riedweg, Didier Faustino, Günter Förg, Herbert Brandl, Kiluaji Kia Henda, Letícia Ramos, Miguel Rio Branco, Peter Zimmermann, Pilar Albarracín, Shirin Neshat, Slater Bradley; e portuguesas como Andreia Santana, Bruno Pacheco, Carlos Motta, Helena Almeida, João Penalva, Igor Jesus, João Tabarra, Pedro Barateiro, Rodrigo Oliveira, Rui Chafes (<http://gfilomenasoares.com/Artists>, consultado 06.2018).

²⁹⁴ <http://apga.pt/galerias/index.php?id=24>, consultado em 06.2018.

²⁹⁵ *ARCO Madrid* (2003-2018), *Art Dubai* (2008-2009, 2012), *LOOP Barcelona* (2008-2010, 2012-2015), *SH Contemporary* (2008), *Frieze London* (2008-2012), *FIAC* (2008-2010), *Arte Lisboa* (2008-2011), *Art Brussels* (2009-2018), *Vienna Art Fair* (2009), *Espacio Atlântico* (2010), *Madrid Foto* (2010-2011), *Armory Show* (2010-2012, 2014), *Madrid Foto* (2010, 2011), *Zona Maco* (2011-2018), *SP Arte* (2011-2018), *Arte Rio* (2011-2015), *VIP Art Fair* (2012), *Art Hong Kong* (2012), *Pinta London* (2012-2014), *Paris Photo* (2012-2017), *Pinta New York* (2012), *ARTInternational Istanbul* (2013), *SUMMA Madrid* (2013-2015), *ARTBO – Feira Internacional de Bogotá* (2013-2014), *CI Contemporary Istanbul* (2013), *EST Art* (2014), *Marbella Fair* (2015-2016), *Art Mont-carlo* (2016-2017), *Art Genève* (2016-2017), *ARCO*

participações de forma regular (2003-2018).²⁹⁶ Nota-se uma procura, nos anos mais recentes, de feiras alternativas. Mantém-se atualmente com um espaço de 1000 m² na zona industrial de Xabregas (Dardo, 2011: 147).²⁹⁷

A *Galeria Cristina Guerra* foi fundada em 2001 (Simões, anexos, 2016: 117). Cristina Guerra, diretora e fundadora da galeria, já contava com experiência no meio galerístico (Santos, Melo & Martinho, 2001: 179).²⁹⁸ Tendo como foco principal a arte contemporânea conceptual,²⁹⁹ representa artistas de várias gerações, tanto portugueses, como estrangeiros. Distingue-se ainda pelas mostras de *performance* ou *happenings*. Para a galerista, a internacionalização dos artistas³⁰⁰ que representa é uma questão muito relevante, em particular a internacionalização dos artistas portugueses (Simões, anexos, 2016: 117).³⁰¹ Foi das primeiras galerias a participar nas grandes feiras como a *Art Basel* e a *Art Basel Miami* (Guerra *apud*. Escórcio, 2018: 96). No entanto, não desconsidera a participação em outras feiras de alto perfil.³⁰² Cristina Guerra marcou presença durante largos anos no comité de seleção da *ARCO Madrid* e conta com esta participação no comité da *ARCO Lisboa* desde o seu início.³⁰³ Ainda a nível de internacionalização, a galerista concebe uma série de exposições com curadoria externa³⁰⁴ e parcerias com instituições estrangeiras.³⁰⁵ Como forma de apoio aos seus artistas, e em vez de publicar catálogos das exposições, a galerista opta por utilizar esse orçamento para a publicação de livros sobre os

Lisboa (2016-2018), *Frieze New York* (2017-2018), *Expo Chicago* (2017), *Drawing Now* (2018), *Art Cologne* (2018) (<http://www.cristinaguerra.com/artfair.php?categoryID=14>, consultado em 06.2018).

²⁹⁶ <http://gfilomenasoares.com/fairs>, consultado em 06.2018.

²⁹⁷ Atualmente Xabregas é um espaço com um *cluster* galerístico bastante presente, tendo sido Filomena Soares a primeira a deslocar-se para esse local (encontram-se nesta zona da cidade outras galerias como a *Galeria Bruno Múrias*, *Baginski*, *Underdogs*, *Francisco Fino*, *The Room* e *Ibirapí Contemporânea*) (<http://mapadasartes.pt/desktop/>, consultado em 06.2018).

²⁹⁸ Como vimos, já tinha criado a *Galeria Cesar*, a par de Filomena Soares e já havia trabalhado em outras anteriormente, como a *YGrego* e a *Quadrum*.

²⁹⁹ <https://artfacts.net/institution/cristina-guerra-contemporary-art/3494>, consultado em 06.2018.

³⁰⁰ A estratégia foca-se na representação de relativamente poucos artistas: Christian Andersson, Juan Araujo, John Baldessari, Adriana Barreto, Robert Barry, Anela Bulloch, André Cepeda, Filipa César, Luis Paulo Costa, Tatjana Doll, João Paulo Feliciano, Sabine Horning, Lucia Laguna, José Loureiro, Jonathan Monk, Matt Mullican, João Onofre, João Maria de Gusmão + Pedro Paiva, Diogo Pimentão, Rosângela Rennó, Julião Sarmento, Rui Toscano, Lawrence Weiner, Erwin Wurm, Yonamine (<https://www.cristinaguerra.com/artist.work.php>, consultado em 06.2018).

³⁰¹ Sendo uma das principais prioridades que identifica para a atualidade, o apoio à internacionalização (Guerra, *apud*. Escórcio, 2018: 97).

³⁰² *Art Basel* (2004-2017), *Art Basel Miami* (2002-2017) (considera estas duas feiras como as “feiras âncora” em que participa desde que lhe foi permitido – quando contou com três anos de existência) (Simões, anexos, 2016: 124), *ARCO Madrid* (2002-2018), *ARCO Lisboa* (2016-2018), *Art Dusseldorf* (2017), *ARTBO* (2016), *LOOP Barcelona* (2016), *Est Art Fair* (2014), *Art Rio* (2011), *Art Forum Berlim* (2008), *SH Contemporary* (2007-2008), *FIAC* (2007-2012), *Dusseldorf Contemporary* (2007), *Vienna Art Fair* (2007-2008), *ZONAMACO* (2010-2011) (<http://www.cristinaguerra.com/artfair.php?categoryID=14>, consultado em 06.2018).

³⁰³ <https://www.tsf.pt/lusa/interior/terceira-edicao-arcolisboa-marcada-pela-expansao-com-72-galerias-e-novos-conteudos-9323489.html>, consultado em 06.2018.

³⁰⁴ Com curadores como Carolina Grau, Marc-Olivier Whaler (diretor do *Palais de Tokyo*), Adriano Pedrosa, Jens Hoffman (diretor do Wattis Institute for Contemporary Arts) (<https://artfacts.net/institution/cristina-guerra-contemporary-art/3494>, consultado em 06.2018).

³⁰⁵ <https://artfacts.net/institution/cristina-guerra-contemporary-art/3494>, consultado em 06.2018.

artistas (Simões, anexos, 2016: 135). Atualmente conta com cerca de oito ou nove exposições por ano no espaço que se situa na zona da Estrela (Simões, anexos, 2016: 119).

Em busca de um cariz mais alternativo, deu-se o aparecimento de alguns espaços nómadas de índole independente relativamente à componente comercial. A *Galeria Miguel Nabinho* ou *Lisboa 20 Arte Contemporânea*, seu primeiro nome,³⁰⁶ começou como um projeto pioneiro em Portugal: fazia exposições em vários locais diferentes e de forma imprevista.³⁰⁷ O local de conservação do acervo ficava em casa do galerista (Simões, anexos, 2016: 211). Desde 2003, porém, que se encontra num espaço fixo na zona de Campo de Ourique, e representa artistas reconhecidos,³⁰⁸ tanto portugueses³⁰⁹ como internacionais.³¹⁰ Em relação ao posicionamento internacional, para além de trazer artistas estrangeiros, posiciona-se através da participação em várias feiras nacionais e internacionais.³¹¹ O galerista afirma que conta com uma forte aposta no mercado nacional, pois no momento em que criou a galeria, deu-se um crescimento da presença de artistas estrangeiros: “*uma pulverização das marcas portuguesas em detrimento das marcas internacionais*” (Simões, anexos, 2016: 215). Mostra diversos tipos de técnicas artísticas, providenciando liberdade suficiente aos seus artistas para apresentarem *new media*, *performances*, *vídeo art* e instalações.³¹²

De igual modo à *Galeria Miguel Nabinho*, a *Galeria Vera Cortês* teve inicialmente um caráter itinerante.³¹³ Nasceu no ano 2003 como uma agência de artistas – *Vera Cortês Art Agency*. Pretendia dar visibilidade a jovens artistas e abrir o colecionismo a um novo público.³¹⁴ Até chegar ao lugar onde se encontra hoje, estabeleceu-se em 2006 num espaço na zona de Santos, no largo Barão de Quintela (Simões, 2016, anexos: 129), onde se estabilizou e começou a representar os

³⁰⁶ <https://miguelnabinho.com/About>, consultado em 07.2018.

³⁰⁷ Chegou a realizar exposições na Casa do Veado, na Sala Jorge Vieira, na Galeria/editora Assírio e Alvim (Simões, anexos, 2016: 211).

³⁰⁸ Que tenham trabalhado com pelo menos uma das instituições: *Fundação EDP*, *Gulbenkian*, *Serralves*, *Fundação Berardo*, *Culturgest* (Simões, anexos, 2016: 211).

³⁰⁹ Ana Jotta, Eduardo Batarida, Francisco Queirós, José Luís Neto, Luísa Cunha, Manuel Botelho, Noé Sendas, Nuno Cera, Patrícia Garrido, Pedro Cabrita Reis, Pedro Casqueiro, Pedro Proença, Rui Moreira, Rui Sanches, Salomé Lamas. Também trabalhou com outros artistas como: Hugo Canoilas, Jorge Molder, Cristina Lamas, Pedro Falcão, Alexander Conefrey, Pedro Calapez (<https://miguelnabinho.com/Artists>, consultado em 07.2018).

³¹⁰ Santiago Cucullu, Gaetan, Jemina Stehli. Conta ainda com a exposição do artista Anish Kapoor (<https://miguelnabinho.com/Artists>, consultado em 07.2018).

³¹¹ *Arte Lisboa* (todos os anos), *ARCO Madrid* (2005-2008, 2011), *ZOO Art Fair* (2008), *Frieze Art Fair* (2009), *Just Madrid* (2010), *ARCO Lisboa* (2016-2018) (<https://miguelnabinho.com/Current-Exhibitions>, consultado em 07.2018). Nos últimos anos têm abrandado a participação nas feiras internacionais por questões económicas (Simões, anexos, 2016: 214).

³¹² <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/miguel-nabinho=f520792>, consultado em 07.2018.

³¹³ O espaço consistia num pequeno escritório no Chiado e depois procuravam espaços de exposição como foram os casos da *Galeria do promontório dos Arquitetos*, na *Politécnica 38*, na *Assírio e Alvim*, na *Bartolomeu 5* (<http://www.artecapital.net/entrevista-244-vera-cortes>, consultado em 06.2018) (Cortês *apud*. Oliveira, 2018: 126).

³¹⁴ <http://www.artecapital.net/entrevista-244-vera-cortes>, consultado em 06.2018.

seus próprios artistas.³¹⁵ A fixação cresceu de uma necessidade de Vera Cortês elevar os artistas com quem trabalhava para um panorama internacional e começar a representá-los (Cortês *apud*. Oliveira, 2018: 127). Passados dez anos, em 2016, deslocou-se para onde se situa atualmente, em Alvalade,³¹⁶ perto da associação cultural *Appleton Square* e da *Fundação Leal Rios*. Vera Cortês havia já trabalhado com o galerista Luís Serpa³¹⁷ antes de constituir a sua própria empresa. Tal como este galerista, Vera Cortês soube posicionar muito bem a galeria no estrangeiro. De acordo com Delfim Sardo,³¹⁸ o sucesso da internacionalização e visibilidade da galeria tem passado pela escolha de boas feiras internacionais. Segundo Vera Cortês,³¹⁹ existem três feiras obrigatórias em que sempre participa – *ARCO Madrid* (da qual é membro do comité desde 2016), *SP Arte e Artissima Art Fair* – apostando paralelamente em outras feiras variadas.³²⁰ Em 2016 e 2018 foi a única galeria lisboeta a participar no *Armory Show*. Ainda a nível internacional, alguns dos seus artistas contam com a participação em bienais e exposições de arte contemporânea de grande envergadura.³²¹ Agora com cerca de quinze anos, encontra-se com um estatuto galerístico incontornável, mantendo o cariz alternativo inicial através da relação próxima com os artistas, quase concebendo a obra como uma autoria partilhada com o artista.³²²

Ao continuarmos neste novo polo artístico lisboeta, Alvalade, encontramos outra galeria que já conta com três décadas de funcionamento³²³ - a *Galeria Quadrado Azul*. Tal como a *Graça Brandão*, *Presença* e *Múrias Centeno*, começou a sua vida no Porto em 1986, durante o grande *boom* de mercado³²⁴ e em 2006 decidiu abrir uma sucursal em Lisboa. A ida para Lisboa começou com a colocação da galeria na zona do Cais do Sodré. O nome desta inspira-se no folheto

³¹⁵ Neste momento, conta com os seguintes artistas: Alexandre Farto aka Vhils, André Guedes, André Romão, Angela Detanico/Rafael Lain, André Romão, Anna Franceschini, António Bolota, Catarina Dias, Céline Condorelli, Daniel Blaufuks, Daniel Gustav Cramer, Gabriela Albergaria, Gonçalo Barreiros, Joana Escoval, João Louro, João Queiroz, a dupla britânica John Wood and Paul Harrison, José Pedro Croft, Nuno da Luz e Susanne S. D. Thémilitz (<http://www.veracortes.com/artists>, consultado em 06.2018).

³¹⁶ <http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/artes-plasticas/detalhe/daniel-blaufuks-inaugura-novo-espaco-da-galeria-vera-cortes>, consultado em 06.2018.

³¹⁷ www.artecapital.net/entrevista-244-vera-cortes, consultado em 06.2018.

³¹⁸ <https://www.publico.pt/2013/12/06/culturaipilon/noticia/esta-galeria-e-um-projecto-de-geracao-1615203>, consultado em 06.2018.

³¹⁹ <https://www.publico.pt/2013/12/06/culturaipilon/noticia/esta-galeria-e-um-projecto-de-geracao-1615203>, consultado em 06.2017.

³²⁰ Conta com a participação: *Art Forum Berlim* (2006-07), *Arte Lisboa* (2006-07), *LOOP Barcelona* (2006-10), *ARCO Madrid* (2007-08; 2010-18), *Foro Sur* (2007), *Pulse Miami* (2007), *Art Brussels* (2008), *ARTBO* (2010), *ArtRio* (2011-12), *SP Arte* (2011-15), *Arte BA* (2012,2015), *Arte Santander* (2013), *Artissima* (2013-14; 16-17), *Est Art Fair* (2014), *FIAC* (2014;2017), *ARCO Lisboa* (2016-18), *The Armory Show* (2016-18) (<http://www.veracortes.com/art-fairs>, consultado em 06.2018).

³²¹ José Pedro Croft representou Portugal na Bienal de Veneza 2017 (<https://observador.pt/2017/11/25/bienal-de-veneza-onde-jose-pedro-croft-mostra-esculturas-encerra-este-domingo/>, consultado em 07.2018); João Louro em 2015.

³²² <https://www.publico.pt/2013/12/06/culturaipilon/noticia/esta-galeria-e-um-projecto-de-geracao-1615203>, consultado em 06.2018.

³²³ <https://www.publico.pt/2016/12/12/culturaipilon/noticia/trinta-anos-de-quadrado-azul-1754008>, consultado em 07.2018.

³²⁴ www.artsy.net/quadrado-azul, consultado em 07.2018.

satírico³²⁵ de estilo futurista *K4 Quadrado Azul*.³²⁶ Manuel Ulisses, atual diretor, iniciou a galeria com a representação de artistas jovens nacionais³²⁷ (Simões, anexos, 2016: 238). Gradualmente, começou a apresentar artistas de relevo internacionais como Antoni Tàpies (1987), Salvador Dalí (1988), Picasso (1996), Robert Rauschenberg (1997),³²⁸ em conjunto com outros artistas nacionais conceituados.³²⁹ Começou a distinguir-se por estas mostras de grande relevo para o panorama nacional. Participa em várias feiras internacionais e nacionais de arte,³³⁰ com foco no panorama europeu e continua a realizar exposições de grande ambição com a ajuda de curadores, sendo os mais regulares Miguel von Hafe Pérez e Óscar Faria, e pontualmente nomes como Chris Sharp e Simone Menegoi.³³¹

Da vaga de galerias que se deslocaram, nesta época, do Porto para Lisboa já abordámos a *Quadrado Azul* e a *Graça Brandão*. A *Galeria Múrias Centeno* também pertence a esta onda, tendo nascido na cidade do Porto. Inicialmente com o nome de *Reflexus Arte Contemporânea*, inaugurou em 2007 sob a direção de Nuno Centeno.³³² Em 2011 alterou o seu nome para *Galeria Nuno Centeno*.³³³ Foi apenas no ano de 2014 que se passou a denominar de *Galeria Múrias Centeno*, pela junção de Bruno Múrias como sócio.³³⁴ Nesse mesmo ano, tomaram a decisão de abrir uma sucursal em Lisboa. Em Janeiro de 2018, os sócios separaram-se e mantêm atualmente duas galerias. A *Galeria Múrias Centeno* voltou a denominar-se *Nuno Centeno* e a pertencer a este galerista – em 2016 foi considerado um dos melhores galeristas da Europa pela *ArtNet*.³³⁵ Bruno Múrias criou a sua própria galeria com nome homónimo em Lisboa. A *Galeria Múrias Centeno* destacou-se no panorama portuense e posteriormente no lisboeta pela representação de artistas internacionais e nacionais,³³⁶ começando com a apresentação de artistas emergentes e

³²⁵ De Almada Negreiros e Amadeo de Souza Cardoso, editado em 1917.

³²⁶ www.quadradoazul.pt/pt/qa/about/, consultado em 07.2018.

³²⁷ Principalmente provenientes da Faculdade de Belas Artes do Porto (<https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/about/>, consultado em 07.2018). São exemplos destes jovens artistas Gonçalo Sena, Hugo Canoilas, Amaral, Kevin van Braak, Isabel Carvalho, Rigo 23, Renato Ferrão, Candice Lin, Isabel Ribeiro, Ana Santos, Gonçalo Sena, Arlindo Silva, Mika Tajima, Pedro Tropa, Francisco Tropa, Willem Weismanm (<https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artists/>, consultado em 07.2018).

³²⁸ <https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/expositions/>, consultado em 07.2018.

³²⁹ Artur Barrio, Zulmiro de Carvalho, José de Guimarães, Fernando Lanhas, Paulo Nozolino, Willem Oorebeek, Ernesto de Sousa, Sérgio Taborada (<https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artists/>, consultado em 07.2018).

³³⁰ São exemplo: *ARCO Lisboa* (2016-18), *ARCO Madrid* (1998-2018), *Art Brussels* (2013-2015), *Artissima Art Fair* (2014), *Est Art Fair* (2014).

³³¹ <https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/expositions/>, consultado em 07.2018.

³³² <http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/artes-plasticas/detalhe/faca-o-favor-de-entrar>, consultado em 07.2018.

³³³ <http://www.nunocenteno.com/about/>, consultado em 07.2018.

³³⁴ <https://www.linkedin.com/company/galeria-m%C3%BArias-centeno/>, consultado em 07.2018.

³³⁵ <https://news.artnet.com/market/europes-10-respected-art-dealers-554705>, consultado em 06.2018.

³³⁶ Contava e continua a representar os artistas portugueses: Ana Cardoso, Carla Filipe, Mauro Cerqueira, Silvestre Pestana (um dos percussores da performance em Portugal). De artistas estrangeiros conta com uma representação mais alargada: Adriano Amaral, Adriano Costa, Dan Rees, Daniel Steegmann Mangrané, Gabriel Lima, Mauro Cerqueira, Max Ruf, Merlin Carpenter, Philippe Van Snick, Secundino Hernández, Silvestre Pestana (<http://www.nunocenteno.com/artists/>, consultado em 07.2018).

passando progressivamente à representação de artistas consagrados.³³⁷ Participaram regularmente em feiras internacionais,³³⁸ tendo sido considerados o melhor stand da *Frieze NY*³³⁹ e um dos dez melhores pelo *Artnet* na *Frieze London*.³⁴⁰ Em 2018 Bruno Múrias participou na *ARCO Madrid* e na *ARCO Lisboa* na secção “*Opening*” (cat. *ARCO Lisboa* 2018). De momento apresenta jovens artistas como Marcelo Cidade, Nicolás Robbio e Rui Calçada Bastos, posicionando-se entre o Brasil e Portugal. Localiza-se na zona de Xabregas, pertencendo ao *cluster* de galerias existente nessa área.

A Galeria *3+1 Arte Contemporânea* surgiu em 2007 e atualmente tem como diretores James Steele e Jorge Viegas (cf. entrevista James Steele, anexos 2018: 38). A galeria começou com uma parceria entre Jorge Viegas e um colecionador brasileiro e sua irmã, dirigindo-se o nome a este trio mais o trabalho em parceria com um artista (*3+1*). James Steele juntou-se em 2010 (cf. entrevista James Steele, anexos 2018: 40). A galeria iniciou o seu percurso no coração do Chiado e mudou as suas instalações para a zona do Rato – na antiga localização da *Galeria Jorge Shirley*, em 2017, quando completou os dez anos de existência.³⁴¹ Quando a *3+1 Arte Contemporânea* abriu, encontrávamo-nos no início da crise financeira, fator que afetou o negócio galerístico: “*durante a crise, o nosso objetivo era manter a porta aberta e sobreviver.*”, dizia Jorge Viegas em entrevista (Viegas *apud.* Escórcio 2018: 105). No entanto, a identidade da galeria permaneceu com carácter experimental distintivo demonstrado nas exposições, afastando-se da atenção à comercialização.³⁴² Distinguiu-se ainda pela representação de um leque alargado de artistas. Começaram por representar artistas estabelecidos portugueses e brasileiros. A partir da entrada de James Steele, a atenção desfocou-se da realidade brasileira e passou a ser mais abrangente, representando agora artistas emergentes ou estabelecidos.³⁴³ Apresenta exposições de práticas bastante diversas e foi ganhando prestígio pela grande qualidade dos seus artistas e apresentação de instalações de natureza dificilmente comerciável, revelando um cariz cultural muito

³³⁷ <https://ionline.sapo.pt/518685>, consultado em 07.2018.

³³⁸ *ARCO Madrid* (2010-2017), *Art Rio* (2011), *Artíssima* (2013-14), *Zona Maco* (2015-16), *Art Brussels* (2015), *Abc Berlin Contemporary* (2015), *Frieze London* (2015-2016), *Independent Brussels* (2016), *Frieze NY* (2016-2017), *ARCO Lisboa* (2016-2017), *Liste* (2016), *Independent NY* (2017), *Independent Brussels* (2017), *Art Basel Miami* (2017) (<http://www.nunocenteno.com/art-fairs/>, consultado em 07.2018).

³³⁹ <https://www.publico.pt/2018/05/06/culturaipsilon/noticia/galeria-portuguesa-nuno-centeno-premiada-como-melhor-espaco-da-feira-frieze-new-york-1827375>, consultado em 07.2018.

³⁴⁰ <https://news.artnet.com/market/top-10-booths-frieze-london-2017-1105382>, consultado em 07.2018.

³⁴¹ <http://www.artinformado.com/guia/o/31-arte-contemporanea-109839>, consultado em 07.2018.

³⁴² Temos como exemplo a exposição em 2013 – *Greve* - de Sara e André, onde encerraram todas as peças dentro de caixas de madeira como forma de manifesto (*Contemporânea*, 2018: 107).

³⁴³ Representa os artistas: António Neves Nobre, Carlos Nogueira, Carlos Noronha Feio, Claire de Santa Coloma, Cristina Garrido, Gabriela Machado, João Ferro Martins, Jorge Queiroz, Maria Laet, Rita Ferreira, Rosana Ricalde, Sam Smith, Sara e André, Teresa Braula Reis, Tiago Baptista (<http://www.3mlarte.com/3mais1/index.php?p=2>, consultado em 07.2018).

presente.³⁴⁴ Mantêm uma aposta forte em feiras de arte.³⁴⁵ Logo no primeiro ano de existência – em 2007 – a galeria participou na *Arte Lisboa* e na *Optica Fest* em Gijón.³⁴⁶

Situada num bairro onde têm surgido algumas galerias pontuais – Campo de Ourique, vizinha da *Galeria Miguel Nabinho*, surgiu em 2007 a *Galeria Caroline Pagés*. Apresenta exposições de artistas de renome franceses, portugueses e africanos.³⁴⁷ A partir de diversos processos, as exposições desenvolvem-se entre diferentes médiuns – de igual forma à sua galeria vizinha – como instalação, fotografia, desenho, escultura, vídeo ou arte urbana.³⁴⁸ Em termos de internacionalização, participa em diversas feiras de arte,³⁴⁹ produz exposições dos seus artistas noutros locais, tanto em Portugal como no estrangeiro, através das relações estabelecidas com outras instituições, museus, galerias, críticos.³⁵⁰ A diretora do espaço, Caroline Pagés, de origem francesa, inclui a galeria numa tipologia de agência, ao realizar alguns percursos por espaços artísticos para interessados por arte ou agentes da área. O espírito alternativo revela-se ainda através de um quarto situado na galeria que se destina a hóspedes.³⁵¹

De entre as várias galerias que ousaram localizar-se na zona industrial de Marvila, encontra-se ainda a *Baginski*. A *Galeria Baginski* nasceu em 2009 a partir de um projeto que se dedicava à fotografia desde 2002 – *Baginski Contemporary Photography* ou *Baginsky Galeria/Projetos*, situado no Príncipe Real.³⁵² Andréa Baginski Champaulimaud, diretora e fundadora, focou-se em proporcionar um espaço onde haja liberdade na prática de estilos artísticos contemporâneos – do desenho à fotografia, instalação ou escultura. A escolha dos artistas, em início ou em ascensão na carreira, tem foco em novas economias emergentes,³⁵³ como a o Brasil, a Argentina e o México, mantendo ainda artistas europeus, nomeadamente da Bélgica

³⁴⁴ <http://www.carpe.pt/en/node/212>, consultado em 07.2018.

³⁴⁵ *Arte Lisboa* (2007-08), *Optica Fest* (2007-08), *Foro Sur* (2008-09), *Valencia Art* (2008-09), *Espacio Atlántico* (2010), *Just Mad* (2010-12), *Arte Santander* (2011-12), *Arte Rio* (2011), *ARCO Madrid* (2013-2018), *Pinta London* (2014), *Dialogues London* (2015), *Artíssima* (2015, 2017), *ArteBA* (2016-17), *ARCO Lisboa* (2016-18) (<http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=4>, consultado em 07.2018).

³⁴⁶ <http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=4>, consultado em 07.2018.

³⁴⁷ Conceição Abreu, Pedro Amaral, Catarina Botelho, Maria Condado, Armanda Duarte, Mattia Denisse, Sofia Leitão, Mirka Lugosi, Raija Malka, Manuela Marques, Marta Moura, Driss Ouadahi, Yazid Oulab, Miguel Palma, Luís Palma, Gerald Petit, Isaque Pinheiro, Elisa Pône, Jean-Xavier Renaud, Pedro Cabrita Reis, Mafalda Santos, Thierry Simões (<http://www.carolinepages.com/index.php/110145>, consultado em 07.2018).

³⁴⁸ www.carolinepages.com/index.php/110141, consultado em 07.2018.

³⁴⁹ *ARCO Madrid* (2012-2013, 2018), *ARCO Lisboa* (2016-2018), *Contemporary African Fair London* (2016), *Beirut Art Fair* (2013), *Arte Santander* (2012), *Espacio Atlantico Vigo* (2010) (www.artsy.net/caroline-pages-gallery, consultado em 07.2018).

³⁵⁰ <http://www.carolinepages.com/index.php/110141>, consultado em 07.2018.

³⁵¹ <http://www.carolinepages.com/index.php/110141>, consultado em 07.2018.

³⁵² <http://www.baginski.com.pt/gallery>, consultado em 07.2018.

³⁵³ Felipe Arturo, Paulo Brighenti, Bruno Cidra, Paulo Climachauska, Cecília Costa, Fernanda Fragateiro, Mariana Gomes, Ana Guedes, Patrick Hamilton, Jarbas Lopes, Nuno Nunes-Ferreira, Liliana Porter, Mauro Restiffe, Ana Vidigal (<http://www.baginski.com.pt/artists>, consultado em 07.2018).

e Portugal.³⁵⁴ Em termos internacionais, nota-se uma participação a nível nacional e no estrangeiro em feiras na América Latina, Portugal e Espanha.³⁵⁵ Em Setembro de 2018 Andréa Baginski anunciou o encerramento do espaço.

7.2. A TERCEIRA CRISE FINANCEIRA - IMPACTO NO CENÁRIO GALERÍSTICO

Na primeira década do milénio, como vimos, o mercado galerístico atravessou um momento de crescimento moderado e foi abalado pela crise financeira. Esta crise, com início em 2008 nos Estados Unidos, teve repercussões na economia dos países da Zona Euro, afetando principalmente os países meridionais. Portugal sentiu-a fortemente, tendo pedido um resgate económico em 2011 à União Europeia, FMI (Fundo Monetário Internacional) e BCE (Banco Central Europeu). As consequências eclodiram numa longa recessão económica que se prolongou até ao ano de 2013, quando atingiu o seu auge. Com a dívida pública do país a atingir os valores mais altos (Simões, 2016: 71), instalaram-se duras políticas de austeridade com reformas orçamentais nos anos que se seguiram.

O mercado artístico, bastante influenciado pelas flutuações de mercado, começou a sentir as suas repercussões (Simões, 2016: 57). Houve um alheamento em relação ao campo artístico e cultural por parte do Estado: deu-se a abolição do Ministério da Cultura em 2011, que veio a ser restaurado em 2015³⁵⁶ e a extinção do Observatório das Atividades Culturais em 2013 por falta de apoios (Neves, Santos & Lima, 2013: 3). A ausência de atenção dada à cultura resultou ainda numa quebra drástica do número de galerias³⁵⁷ e na dissolvência da APGA, tendo sido o último biénio o de 2012-2014. Ainda em 2013, como consequência destes acontecimentos, deu-se ainda a última edição da *Arte Lisboa*, feira que animava o cenário cultural da cidade.

Dentro das galerias analisadas, não houve nenhuma a abrir entre os anos de 2009 e 2012, a fase mais forte da crise. Mesmo entre 2009 e 2016, num período de recessão de oito anos, apenas uma galeria foi fundada – a *Galeria Belo Galsterer*.³⁵⁸ Através do gráfico observamos ainda dois encerramentos dentro deste período: *Galeria Presença* (2008, mas mantendo-se ainda com a sede no Porto) e *Paulo Amaro Contemporary Art* (2009). Apesar destes encerramentos nota-se através dos gráficos da *Pordata*, um crescimento gradual e consistente no número de galerias e outros

³⁵⁴ <http://www.baginski.com.pt/gallery>, consultado em 07.2018.

³⁵⁵ *ARCO Madrid* (2010-2018), *ARCO Lisboa* (2016-2018), *Arte Lisboa*, *ArtBO* (2014), *SP Arte* (2015) (<https://www.artsy.net/baginski>, consultado em 07.2018).

³⁵⁶ <https://observador.pt/2015/10/27/o-tumultuoso-percurso-da-cultura-nos-diferentes-governos/>, consultado em 07.2018.

³⁵⁷ É o caso das galerias lisboetas: *Presença*, *Paulo Amaro Contemporary Art*, *Bores & Mallo* e *Jorge Shirley*.

³⁵⁸ Isto pode querer dizer que as galerias criadas nesta fase não se internacionalizaram tanto como as criadas noutras fases, ou realmente não houve galerias a abrir.

espaços expositivos. Podemos ainda observar através da análise às galerias aqui expostas, que a participação internacional se mantém igual aos anos anteriores e mais recentes.³⁵⁹

De igual forma à crise da década de noventa houve ainda um florescimento dos espaços alternativos na cidade de Lisboa, locais afastados do circuito económico. Os artistas portugueses não pararam de produzir durante a recessão e isso espelha-se no aparecimento destes espaços, com uma preocupação cultural muito presente. São os casos da *Fábrica Braço de Prata* (2007),³⁶⁰ *Appleton Square* (2007), *Carpe Diem Arte e Pesquisa* (2009), *Kunstalle Lissabon* (2009),³⁶¹ *Zaratan* (2014)³⁶² e o Edifício Transboavista com a *Plataforma Revólver* (2011) e a *VPF Cream Art*. Muitos destes espaços mantêm-se como mediadores entre as várias galerias, instituições e agentes.

7.2.1. O HIATO DA CRISE: CASOS DA *BORES & MALLO*, *PRESENÇA*, *PAULO AMARO CONTEMPORARY ART*, *JORGE SHIRLEY*

É rara a galeria que não se pronuncie sobre as dificuldades causadas pela crise de 2008. Consequentemente, houve algumas que não conseguiram manter o negócio, sendo estas as que abordaremos neste ponto.

A *Galeria Bores & Mallo* surgiu em 1996 em Cáceres, Espanha, e abriu um espaço em Lisboa em 2002 (cat. *ARCO Madrid '03*). A razão da abertura de uma dependência em Lisboa foi a procura de um novo público.³⁶³ Encerrou em 2005,³⁶⁴ mas a passagem por Lisboa gerou a representação de vários artistas portugueses no novo espaço de Cáceres, como Susanne Themlitz, Pedro Calapez (cat. *Bores & Mallo*, 1998, 200-?) e Miguel Palma.³⁶⁵ Participou regularmente na feira de arte *ARCO Madrid* com a mostra de artistas portugueses (cat. *ARCO Madrid 2003-2005*). Dirigida por Javier Castro, localizava-se, tal como a *Galeria Filomena Soares*, na zona de Xabregas/Marvila, mas não chegou a acompanhar o momento de crescimento do novo polo cultural (cat. *ARCO Madrid '03*). É um pequeno exemplo da procura de uma expansão a nível cultural e primórdio do interesse num novo panorama artístico ainda em emergência.

³⁵⁹ Podemos ver no caso da *Galeria Miguel Nabinho* que nos anos mais devoradores da crise, que houve uma aposta na participação em feiras bastante mais arriscadas. Não participou na *ARCO Madrid* entre 2008 e 2011, mas conta com a participação na *Frieze London* e *Just Madrid*.

³⁶⁰ <https://www.bracodeprata.com/a-fabrica/o-que-e-afinal>, consultado em 07.2018.

³⁶¹ www.facebook.com/pg/kunsthallelissabon/about/?ref=page_internal, consultado em 07.2018.

³⁶² https://www.facebook.com/pg/zaratan.ac/about/?ref=page_internal, consultado em 07.2018.

³⁶³ Transferiu-se de novo para Cáceres em 2005, aquando a fundação do *Centro de Artes Visuales Helga de Alvear*, surgindo com este centro um foco catalisador do aparecimento de um novo público colecionista nessa zona (http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/galeria-bores-mallo-reabre-espacio-arte-caceres_172449.html, consultado em 06.2018).

³⁶⁴ http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/galeria-bores-mallo-reabre-espacio-arte-caceres_172449.html, consultado em 06.2018.

³⁶⁵ http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/galeria-bores-mallo-reabre-espacio-arte-caceres_172449.html, consultado em 06.2018.

A procura de um novo público e artistas também se traduz na migração galerística dentro do país. A *Galeria Jorge Shirley* insere-se nas galerias portuguesas que se transferiram para Lisboa no começo da década. Foi fundada em 1999 com o nome de *Galeria Arte & Manifesto*.³⁶⁶ Em 2003, deslocou-se para Lisboa, com o nome atual, abdicando do espaço português. Na capital, localizou-se no espaço agora pertencente à *Galeria 3+1 Arte Contemporânea* na zona do Rato.³⁶⁷ O principal interesse dos diretores, Rui Jorge D'Oliveira e João Shirley D'Oliveira, era a aposta em jovens artistas em início de carreira,³⁶⁸ tanto portugueses como estrangeiros, de países como Espanha, Polónia, Holanda, Itália e Coreia do Sul (cat. *ARCO Madrid* 2007). Participaram em várias feiras internacionais, como em Madrid e em Milão. A última referência que se encontra da galeria é da *ARCO Madrid '07* (cat. *ARCO Madrid* 2007).

Um dos casos mais notáveis da migração portuguesa é ainda a *Galeria Presença*, sendo uma das galerias mais antigas e conceituadas da cidade do Porto. Abordá-la-emos enquanto espaço galerístico em Lisboa. Enquanto permanecia com uma sucursal nesta cidade, participou em feiras internacionais e apresentou mostras de grande relevo.³⁶⁹ A *Presença* contou com participações na *Arte Lisboa* e na *ARCO Madrid*. Maria de Belém Sampaio, sua diretora, apostou em artistas de diferentes gerações,³⁷⁰ mas tem tido um papel particularmente interessante em relação a mostras de artistas emergentes.³⁷¹ A galeria surgiu no Porto em 1995³⁷² e em Lisboa em 2006, tendo aí permanecido até ao final de 2008.³⁷³

Como podemos ver, neste capítulo, nota-se uma emergência de galerias de aposta em artistas emergentes. A *Galeria Paulo Amaro* inaugurou em 2004 em Lisboa (cat. *ARCO Madrid* 2009). Desde o início que começou a apostar nas carreiras de jovens artistas,³⁷⁴ a maior parte

³⁶⁶ http://www.saomamede.com/artista.php?id_artista=280, consultado em 07.2018.

³⁶⁷ <https://www.publico.pt/2005/07/19/jornal/candidas-ou-talvez-nao-na-galeria-jorge-shirley-30906>, consultado em 07.2018.

³⁶⁸ Ivone Andrade, Valentina D'Amaro, Filipe Garcia, Jorge Humberto, Fúlvio Mendes, Andrés Monteagudo, Marcela Navascués, Nuno Nunes-Ferreira, Maria José Oliveira, Mário Rita, Bahk Seonghi, Emanuel de Sousa, Agusti Torres, Inez Wijnhorst, Xawery Wolski (Cat. *ARCO Madrid* 2005).

³⁶⁹ As primeiras exposições eram dedicadas a artistas de relevo portugueses como da Joana de Vasconcelos, Álvaro Lapa, Helena Almeida, Pedro Calapez (<https://www.galeriapresenca.pt/site/index.php?pag=exposicao&local=Porto&tempo=list&page=22>, consultado em 07.2018).

³⁷⁰ Representa, de momento, os artistas: António Murado, Catarina Botelho, Inês D'Orey, Marisa Ferreira, Noé Sendas, Pedro Matos, Vasco Araújo, Carlos Mensil, Francisco Queirós, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Miguel Palma, Paulo Catrica, Roland Fischer, Carlos Roque, Helena Almeida, Mafalda Santos, Nikolaj Bendix Larsen, Pedro Gomes e Susana Anágua. Chegou a fazer troca de artistas com outras galerias como foi o caso de uma exposição na Galeria Caroline Pagés em 2010 (<https://www.galeriapresenca.pt/site/index.php?pag=noticias&subpag=detalhe&id=55>, consultado em 07.2018).

³⁷¹ www.timeout.com/porto/art/galeria-presenca, consultado em 07.2018.

³⁷² <http://www.apga.pt/galerias/galerias.php?id=1>, consultado em 07.2018.

³⁷³ <https://www.galeriapresenca.pt/site/index.php?pag=exposicao&local=Lisboa&tempo=list&page=1>, consultado em 07.2018.

³⁷⁴ Susana Anágua, João Luís Bento, João Nôro Caldeira, Rita Carreiro, Bas Coenegracht, Ana Janeiro, Domingos Loureiro, Nuno Maya, Os Especialistas, Ricardo Pistola, João Pombeiro, Inês Rebelo, João Pedro Santos, Manuel Saro, André Silva, Nuno Vicente (cat. *ARCO Madrid* 2009).

saída das faculdades, estabelecendo uma ligação entre artistas de Belas-Artes de Lisboa e Porto. A galeria surgiu também na zona de Xabregas/Marvila, no atual espaço da *Galeria Francisco Fino*. Expunha diferentes técnicas: desde fotografia (Ana Janeiro), pintura (Bas Coengracht, Rita Carreiro), performance (João Nôro Caldeira). Participou em diferentes feiras de grande envergadura em Madrid, Basileia, Nova Iorque, Chicago, Bruxelas. Ainda participou na *Arte Lisboa* em 2008 (cat. *Arte Lisboa* 2008). As últimas referências que se encontram da galeria são do ano de 2009 (cat. *ARCO Madrid* 2009).

7.3. CENÁRIO ATUAL

Encontramo-nos agora num período de melhoria da economia e término das medidas de austeridade.³⁷⁵ Com o cenário de um otimismo generalizado provocado por esta recuperação económica, está a surgir uma nova vaga de investidores e colecionadores, e com eles uma série de estabelecimentos, instituições e eventos que contribuirão fortemente para o crescimento da atividade cultural na cidade nestes últimos três anos.³⁷⁶ Tomemos como exemplo: em 2015, foi a reabertura do Museu dos Coches; no ano seguinte foi o nascimento do MAAT (Museu da Arte, Arquitetura e Tecnologia); ainda em 2016, dá-se a primeira edição da *ARCO Lisboa*, uma feira organizada pela IFEMA, vinda de Madrid, trazendo investimento estrangeiro, que ajudou em grande escala a reposicionar Lisboa como nunca tinha estado no mapa das feiras internacionais; surgem agora, em 2018, duas novas feiras satélite também oriundas de Espanha, a *Just LX* (que se realizou ao mesmo tempo que a *ARCO Lisboa* 2018, apresentando projetos mais alternativos e emergentes) e a *Drawing Room* (que se irá realizar em Outubro de 2018, dedicada principalmente ao desenho).

Para incentivar mais o crescimento, Lisboa foi a Capital Iberoamericana da Cultura em 2017, o que promoveu inúmeros projetos e exposições pela cidade. Para além deste evento, também apareceu o “Bairro das Artes”,³⁷⁷ em conjunto com o “Mapa das Artes”.³⁷⁸ À semelhança deste projeto surgiu ainda a plataforma online *Alibi* de mostra de exposições em Lisboa e Porto; ainda com o mesmo formato, existem outras agendas culturais como a “Agenda Cultural” que neste momento ajuda à aproximação dos acontecimentos expositivos e galerísticos na cidade. Lisboa ainda foi berço de outros projetos culturais como a Trienal de Arquitetura e o *Open House*, contribuindo para o rápido progresso da cidade, de um ambiente periférico para um cenário mais globalizado. O nascimento dos “hubs criativos” e centros de *co-working* acentuam ainda mais

³⁷⁵<https://www.nytimes.com/2018/07/22/business/portugal-economy-austerity.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur>, consultado em 07.2018.

³⁷⁶<https://www.theartnewspaper.com/preview/back-from-the-brink-lisbon-s-gallery-scene-on-path-to-recovery>, consultado em 07.2018.

³⁷⁷ À semelhança das inaugurações simultâneas do início do milénio, que une as galerias da zona do Chiado, Rato e Príncipe Real.

³⁷⁸ Uma plataforma online e em formato físico que demonstra onde se localizam as várias galerias, instituições e outros espaços culturais em Lisboa.

este panorama – o *WorkHub* de Marvila, o *Hub Criativo do Beato* (maior da Europa) e o *Impact Hub*, no Museu da Carris, direcionado para novas *start-ups*.

Apenas no ano de 2017, surgiram pelo menos seis novas galerias³⁷⁹ em Lisboa com participação em feiras internacionais. Das galerias que surgiram na última década, quatro vieram do Porto³⁸⁰ e três são sucursais de galerias com sede em países estrangeiros.³⁸¹ O número de galerias de arte e outros espaços expositivos cresceu em Portugal, segundo os dados da Pordata,³⁸² de 479 para 1038 entre 2000 e 2016 (anexo 15), e em Lisboa de 89 para 127 entre os anos de 2000 e 2017. Em 2018 já abriram pelo menos quatro galerias na cidade: a *Jeanne Bucher Jaeger*, a *Galeria Ibirapi*, a *Galeria Ainori* e a *Galeria Primner*.

7.3.1. NOVÍSSIMA GERAÇÃO - ENTRE 2012 E 2017

As galerias que iremos abordar de seguida são as que abriram após o ano de 2010. Não tendo muitos anos de negócio, abordá-las-emos de uma forma relativamente ligeira, tendo em conta o posicionamento e dinamismo que trouxeram para o panorama galerístico de Lisboa atual. Foram excluídas duas galerias por se situarem fora da zona metropolitana da cidade: a *Galeria Hawaii-Lisboa*³⁸³ e a *Galeria 24B*.

A *Galeria Belo Galsterer* foi fundada em 2012 por Alda Galsterer (atual diretora) e Fernando Belo.³⁸⁴ Caracteriza-se por estabelecerem parcerias com artistas do Centro e do Norte da Europa, em particular com a Alemanha, do mesmo modo que mantêm relações estreitas com os PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) (Simões, anexos, 2016: 82). A nível de participação em feiras, contam com: *ARCO Madrid* (2014), *ARCO Lisboa* (2016-18) e *Est Art Fair* (2014). Sendo a única galeria que abriu durante os anos mais fortes da crise, a galerista tomou uma posição ousada: pretendem investir mais na componente da internacionalização, não só através de feiras, mas também através do intercâmbio com outras galerias.³⁸⁵ Para além da internacionalização, Alda Galsterer tomou ainda a decisão da representação de artistas com uma

³⁷⁹ *Francisco Fino, Monitor, Maisterravalbuena, Pedro Alfacinha, Balcony, Jean Bucher, The Switch, Shiki Miki, Galeria Foco, Hawaii-Lisbon e Uma Lulik*. Poderíamos ainda referenciar outras galerias surgidas neste ano, mas que não se encontram no âmbito deste estudo por não contarem com participação nas feiras internacionais indicadas anteriormente, como a *Wozen*, a *Ó! Galeria*, surgidas em 2017 em Lisboa (<http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2017-05-17-Cidade-em-movimento-ha-dez-novas-galerias-de-arte-em-Lisboa>, consultado em 07.2018).

³⁸⁰ *Ó! Galeria, Presença, Quadrado Azul e Múrias Centeno*.

³⁸¹ *Maisterravalbuena, Monitor e Jean Bucher*.

³⁸² www.pordata.pt/Municipios/Galerias+de+arte+e+outros+espa%3%a7os+de+exposi%3%a7%3%a3o+tempor%3%a1ria+n%3%bamerode+espa%3%a7os-58, consultado em 07.2018.

³⁸³ Localizadas, respetivamente, em Parede e Oeiras.

³⁸⁴ www.belogalsterer.com/quemsomos.html, consultado em 07.2018.

³⁸⁵ www.belogalsterer.com/quemsomos.html, consultado em 07.2018.

carreira sólida e já estabelecida,³⁸⁶ ou em ascensão de carreira (*ArtReview*, 2018: 64).³⁸⁷ Apresentam mostras experimentais com diferentes técnicas, como vídeo, instalação, escultura, desenho.³⁸⁸ Ainda têm uma componente didática que envolve *workshops*, encontro com críticos e artistas e visitas guiadas.³⁸⁹

Com um cariz alternativo, caracterizado pela liberdade experimental, o bairro de Marvila veio nestes últimos anos acolher diversos projetos culturais, entre os quais galerias. Falaremos de mais uma das galerias desta zona, surgida em 2012, a *Galeria Francisco Fino*.³⁹⁰ Em 2017 estabeleceu-se no local onde se encontra atualmente. Iniciou o percurso com mostras em diversos locais da cidade,³⁹¹ de carácter itinerante como já havíamos visto as galerias *Vera Cortês* e *Miguel Nabinho* a operar. Funcionou como uma plataforma de difusão e conexão entre diversos agentes do mercado artístico através de um programa cultural de pesquisa, de parcerias com diversas instituições, edição de publicações e do projeto Belo Campo. Localizado dentro da galeria, este projeto pretende ser um espaço de experimentação e difusão de ideias, gerido pelo artista Adrien Missika.³⁹² Representa artistas emergentes, tanto nacionais como internacionais.³⁹³ Conta ainda com a participação em quatro feiras de forma regular, desde a sua estabilização – *SP Arte* (2017), *ARCO Madrid* (2017, 2018), *ARCO Lisboa* (2017, 2018) e *Art Brussels* (2018)³⁹⁴ –, demonstrando uma priorização na criação de uma rede e uma presença internacionais.

A *Galeria Madragoa* situa-se no bairro homónimo em busca de uma localização central e perto da comunidade. Contando já com um portefólio nacional e internacional invejável, começou o seu percurso em 2016. Uma das intenções base da galeria é a internacionalização, em particular com a participação em feiras internacionais.³⁹⁵ Tendo ambos os fundadores e diretores, Matteo Consonni e Gonçalo Jesus, estudado no estrangeiro, esta prioridade surgiu como um

³⁸⁶ Os artistas são escolhidos, a partir do mesmo formato que vimos por Miguel Nabinho – através de uma análise à legitimação destes pela presença em instituições e museus (Simões, anexos, 2016: 82).

³⁸⁷ Alexandre Conefrey, Juliane Slomdsdorf, Mário Macilau, Mel O'Callaghan, Pedro Calapez, Pedro Sousa Vieira, Rita GT (www.belogalsterer.com/artistas.html, consultado em 07.2018).

³⁸⁸ www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/galeria-belo-galsterer, consultado em 07.2018.

³⁸⁹ www.belogalsterer.com/quemsomos.html, consultado em 07.2018.

³⁹⁰ www.franciscofino.com/w2/about/, consultado em 07.2018.

³⁹¹ *Appleton Square*, *Leal Rios Foundation*, *Baginski*, *Graça Brandão*, *Pavilhão Branco do Museu de Lisboa* (http://www.franciscofino.com/w2/en_projects_2012-15/, consultado em 07.2018).

³⁹² www.franciscofino.com/w2/about/, consultado em 07.2018.

³⁹³ Gabriel Abrantes, Vasco Araújo, José Pedro Cortes, Diogo Evangelista, Karlos Gil, Adrien Missika, Mariana Silva, Marta Soares, Tris Vonna-Michell (www.franciscofino.com/w2/en_artists/, consultado em 07.2018).

³⁹⁴ www.artsy.net/francisco-fino, consultado em 07.2018.

³⁹⁵ Com apenas meses de existência, participaram na *Art-O-Rama* (2016-2017), *Dream Art Fair* (2016), na *Artíssima* (2016-2017) e *Liste Art Fair* (2017). Participaram na *ARCO Lisboa* (2017-2018) e *ARCO Madrid* (2017 e 2018) (<http://www.galeriamadragoa.pt/News>, consultado em 07.2018). Contam ainda com a participação em novas feiras experimentais e de grande sucesso como a *Condo Nova Iorque* – na *Galeria Alexander and Bonin* (2018) - e *Condo Londres* – na *Loja Sadies Coles HQ* (2017) -, onde se dá uma troca de espaços expositivos: uma galeria destas cidades permite, durante o período da feira, a exposição nas suas instalações de uma galeria estrangeira.

caminho natural.³⁹⁶ Representam uma geração de artistas jovens, nascidos na década de oitenta, tanto nacionais, como internacionais.³⁹⁷ Em 2017 expandiram o seu espaço para o andar superior possibilitando um local para residência de artistas.

Existe uma nova vaga de galerias estrangeiras que estão a deslocar-se para Lisboa. São os casos da *Maisterravalbuena*, da *Monitor Gallery* e da *Jean Bucher*, à semelhança da galeria *Bores&Mallo* uma década antes. A *Monitor Gallery* existe em Roma desde 2003.³⁹⁸ Após uma curta experiência de dois anos com um espaço em Nova Iorque em formato *pop-up* e mais um ano e meio com um espaço próprio (Capata *apud*. Escórcio, 2018: 111), instalaram-se agora, desde Maio de 2017, a longo prazo em Lisboa.³⁹⁹ Situa-se numa zona central, perto das galerias *Pedro Cera*, *Cristina Guerra* e *3+1 Arte Contemporânea* (com quem fazem inaugurações em simultâneo). De acordo com a diretora, Paola Capata, a galeria lisboeta tem um carácter mais experimental que a de Roma. O espaço encontra-se dirigido ao desenvolvimento de projetos, como pintura, instalação, vídeo.⁴⁰⁰ A galeria italiana é conhecida por descobrir novos artistas que não se encontram no mercado.⁴⁰¹ Apresenta artistas portugueses e internacionais.⁴⁰² Relativamente à internacionalização, participam principalmente em feiras europeias,⁴⁰³ com uma participação pontual no *Armory Show* e em 2018 na *ARCO Lisboa*.

A Galeria *Maisterravalbuena*, vinda de Madrid, também se insere nesta rede galerística internacional com sucursal lisboeta. Situa-se em Alvalade, constituindo em conjunto com outras galerias e espaços alternativos, como a *Vera Cortês*, *Appleton Square*, *Fundação Leal Rios*, *Uma Lulik*, *Quadrado Azul*, um núcleo essencial para o mapa galerístico em Lisboa. Abriu em 2007 em Madrid. O principal intuito foi o de mostrar artistas espanhóis e internacionais de várias

³⁹⁶ <http://www.contemporaryartgalleries.net/2017/04/madragoa-lisbon/>, consultado em 07.2018.

³⁹⁷ Encontram-se os portugueses Sara Chang Yan e Luís Lázaro Matos; dois artistas da América - Adrián Balseca, Rodrigo Hernandez; o italiano Renato Leotta; a polaca Joanna Piotrowska; a sul africana Buhlebezwe Siwani; e a espanhola Belén Uriel (<http://www.galeriamadragoa.pt/>, consultado em 07.2018).

³⁹⁸ <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/07/gallerie-mostre-straperetana/>, consultado em 07.2018.

³⁹⁹ https://www.facebook.com/pg/monitorgallery/about/?ref=page_internal, consultado em 07.2018.

⁴⁰⁰ <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2017-05-17-Cidade-em-movimento-ha-dez-novas-galerias-de-arte-em-Lisboa>, consultado em 07.2018.

⁴⁰¹ <https://www.liste.ch/the-show/exhibitors/gallery~f5c7473d-67f8-4c9b-9777-e8388a9f8d2d~.html>, consultado em 07.2018.

⁴⁰² Adam Avikainen, Alexandre Singh, Benedikt Hipp, Claudio Verna, Duane Zaloudek, Elisa Montessori, Eric Bainbridge, Franco Guerzoni, Graham Hudson, Guido Van Der Werve, Ian Tweedy, Jesse Ash, Kostis Velonis, Laurent Montaron, Nathaniel Mellors, Nicola Samorì, Par O'Neill, Peter Linde Busk, Sérgio Carronha, Thomas Braida, Tomaso de Luca, Ursula Mayer, Zimmerfrei (<http://www.monitoronline.org/category/artists/>, consultado em 07.2018).

⁴⁰³ Desde que vieram para Lisboa participaram nas feiras: Miart (2018), Liste Basel (2018), FIAC (2017), Artissima (2017) (na qual se encontra no comité) (<http://www.monitoronline.org/news/page/5/>, consultado em 07.2018). A Diretora afirma que houve uma atenuação da participação nas feiras internacionais (www.artuu.it/2018/03/16/galleries-to-know-la-galleria-monitor-roma-, consultado em 07.2018).

gerações⁴⁰⁴ que explorassem a arte conceptual segundo diferentes *media*.⁴⁰⁵ Participam regularmente nas feiras mais conceituadas a nível mundial.⁴⁰⁶ Abriram o segundo espaço em Lisboa em Maio de 2017, com a intenção de criar uma rede entre os panoramas artísticos das duas capitais vizinhas.⁴⁰⁷ Os fundadores da galeria são Belén Valbuena e Pedro Maisterra sendo o nome da galeria uma junção dos seus nomes.

A *Galeria Pedro Alfacinha* é uma galeria especializada em fotografia (Hardie, 2014: 97). Desde a sua abertura em 2014 que expõe artistas portugueses e estrangeiros estabelecidos no âmbito desta técnica.⁴⁰⁸ Não se restringe ao mercado português, antes pretende ser uma galeria para um público internacional, meio onde Pedro Alfacinha já tinha uma maior rede de contactos.⁴⁰⁹ Antes de criar a galeria, Pedro Alfacinha havia trabalhado em duas editoras internacionalmente reconhecidas na área fotográfica: a *Steidl Special Editions* e *MACK*, da qual foi um dos fundadores (Hardie, 2014: 98). Neste sentido, a grande ambição da criação da galeria era expor os artistas portugueses a este cenário internacional. Instalou-se inicialmente na Rua de São Mamede, no centro de Lisboa, mas perdeu o espaço em Janeiro de 2018 devido à subida de preços do mercado imobiliário.⁴¹⁰ Ainda não conta com novo espaço, mas continua a produzir projetos com os seus artistas e a participar em feiras, como é o caso da *ARCO Lisboa* e *ARCO Madrid* em 2018.

Uma outra jovem galeria é a *Balcony*, que surgiu em Setembro de 2017 através da vontade dos três sócios fundadores, os colecionadores Pedro Magalhães, Luís Neiva e Paulo Caetano, visando providenciar um espaço e meios para o lançamento das carreiras de jovens artistas, portugueses e internacionais.⁴¹¹ Ainda com pouco tempo de existência, conta com a representação

⁴⁰⁴ Representa, na sua maioria, jovens artistas espanhóis e dos restantes países da Europa: A. Kassen, José Luis Alexanco, António Ballester Moreno, Silvia Bächli, Karmelo Bermejo, Jerónimo Elespe, María Luisa Fernández, Daniel Jacoby, Maria Loboda, Regina de Miguel, Néstor Sanmiguel Diest, Hiraki Sawa, Dan Shawn-Town, Cristián Silva, B. Wurtz (<http://maisterravalbuena.com/#artistas>, consultado em 07.2018).

⁴⁰⁵ <https://www.artbasel.com/catalog/gallery/1195/Maisterravalbuena>, consultado em 07.2018.

⁴⁰⁶ Desde que se instalaram em Lisboa, contam com a participação na *Frieze London* (2017-2018), *Granpalazzo* (2017), *ARCO Lisboa* (2017-2018), *ARCO Madrid* (2017-2018), *LISTE* (2017-2018), *Material Art Fair* no México (2017), *Art Basel Miami* (2017-2018), *FIAC* (2017) (<http://maisterravalbuena.com/fairs/>, consultado em 07.2018).

⁴⁰⁷ <http://www.contemporaryartgalleries.net/2017/05/maisterravalbuena-madridlisbon/>, consultado em 07.2018.

⁴⁰⁸ Começou com a representação de oito artistas portugueses e internacionais, mas de momento conta com os seguintes artistas: António Júlio Duarte, Gabriel Ferrandini, Guido Guidi, John Divola, Ron Jude, e a dupla Von Calhau! (<https://pedroalfacinha.pt/>, consultado em 07.2018).

⁴⁰⁹ <https://www.publico.pt/2014/06/13/culturaipilon/noticia/retrato-de-um-agitador-335597>, consultado em 07.2018.

⁴¹⁰ <https://www.publico.pt/2018/05/19/culturaipilon/noticia/um-alfacinha-que-perdeu-a-galeria-mas-esta-na-arco-1830731>, consultado em 07.2018.

⁴¹¹ <https://balcony.pt/thebalcony/>, consultado em 07.2018.

de seis artistas, todos com menos de quarenta anos,⁴¹² privilegiando as relações a longo prazo.⁴¹³ Contam já com a participação nas feiras *SP Arte* (2018) (a convite), *ARCO Lisboa* (2018), *Viena Contemporary* (2018).⁴¹⁴ Encontram-se situados em Alvalade, onde beneficiam da proximidade com outras galerias já mencionadas.

Nota-se um aprofundamento do foco de mercado de cada galeria, da procura de novos públicos e uma maior essência e estudo nas exposições apresentadas. A *Galeria Uma Lulik* é um bom exemplo: a galeria pretende ser uma plataforma de divulgação para artistas oriundos de economias emergentes da África, América do Sul, Médio Oriente ou Sul da Ásia.⁴¹⁵ Surgiu em Outubro de 2017, fundada por Miguel Leal Rios, diretor da pré-existente Fundação Leal Rios. Tanto a galeria como a fundação encontram-se situadas em Alvalade. O nome do espaço é proveniente do *tétum* (língua de Timor-Leste) e significa casa sagrada / local onde se fazem os rituais tradicionais.⁴¹⁶ Por enquanto, apenas representa dois artistas, Henrique Pavão e Efrat Natan, embora com exposições de outros artistas.⁴¹⁷ Já conta com a participação nas feiras: *ARCO Lisboa 2018* e *SP Arte 2018* (por convite).⁴¹⁸ Com um conceito distinto, pretende contribuir para a desmistificação da arte contemporânea realizada por artistas destas zonas geográficas emergentes.

Podemos ver um fio condutor entre todas as galerias faladas neste ponto: todas têm uma componente bastante forte de internacionalização e corpo de trabalho com jovens artistas (este último aspeto com a exclusão da *Galeria Belo Galsterer*). Dá-se nesta fase uma diluição do conceito de fronteira, seja no sentido da internacionalização, seja no sentido de uma nova visão de experimentação e liberdade de criação de novos projetos, como é o caso do projeto Belo Campo na *Galeria Francisco Fino*. Nota-se também uma polivalência dos conceitos de galeria e galerista, existindo uma permuta de facetas entre os vários agentes e espaços existentes. Encontramo-nos numa fase de descoberta, marcada pelo esbatimento de limiares e fronteiras, criando um ambiente propício a novas oportunidades e mudanças. Por outro lado, cada vez mais há um conhecimento aprofundado do meio, da parte dos criativos, dos consumidores, dos agentes. Todo este interesse gera crescimento, novos projetos e uma democratização da arte, que contribui para uma maior aposta e confluência de ideias no cenário artístico e, de forma particular, no galerístico.

⁴¹² Binelde Hyrcan, Dealmeida Esilva, Fernão Cruz, Horácio Frutuoso, Nikolai Nekh, Tiago Alexandre (<https://balcony.pt/>, consultado em 07.2018).

⁴¹³ www.timeout.pt/lisboa/pt/coisas-para-fazer/galerias-de-lisboa, consultado em 07.2018.

⁴¹⁴ <https://balcony.pt/artfairs/>, consultado em 07.2018.

⁴¹⁵ artecapital.net/noticia-5535-nova-galeria-em-alvalade-uma-lulik__-inaugura-a-13-de-outubro, consultado em 07.2018.

⁴¹⁶ www.umalulikgallery.com/en/gallery/, consultado em 07.2018.

⁴¹⁷ Joël Andrianomearisoa, Adriano Mearisoa, Charbel-Joseph, H. Boutros, Samuel Lasso e Anamary Bilbao (<https://www.umalulikgallery.com/en/artists/>, consultado em 07.2018).

⁴¹⁸ <https://www.umalulikgallery.com/en/fairs/>, consultado em 07.2018.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA SÍNTESE HISTÓRICA

8.1. RELACIONAMENTO EXTERNO DAS GALERIAS DE ARTE

A importância cultural das galerias de arte demonstra-se pelo impacto provocado no panorama artístico: pelo desbravamento da presença da arte portuguesa no estrangeiro, pela promoção das tendências contemporâneas, bem como pelo contínuo apoio aos artistas portugueses dentro do país. Foram os primeiros locais em Portugal onde se deu o reconhecimento e a aceitação da arte modernista e dos novos estilos artísticos que foram sucedendo (Gonçalves, 1991: 85). “*As galerias têm um papel muito importante porque são as primeiras a apresentar a obra do artista depois de ele a ter executado, a obra sai diretamente do atelier do artista para as galerias; para além disso, têm um papel de divulgação e animação cultural importante.*” (Isidoro *apud*. Hargreaves, 2016: 168). Foram ainda estes espaços que proporcionaram as condições para a mostra de grandes artistas internacionais modernos e contemporâneos em Portugal, muito antes de existirem museus com essa valência e capacidade.⁴¹⁹ Neste capítulo, falaremos sobre as características que permitiram às galerias de arte contemporânea poderem assumir um papel pioneiro em diferentes vertentes do cenário artístico português.

Atualmente vivemos um período de grande dinamização artística na cidade de Lisboa, nomeadamente no domínio das galerias de arte comerciais. No entanto, conforme verificámos, nem sempre as galerias lisboetas foram as que mais se destacaram no panorama nacional. Encontramos vários momentos de descentralização e de mudanças hegemónicas entre Lisboa e Porto.⁴²⁰ Hoje em dia encontramos outros polos galerísticos, tal como Braga – com a *Galeria Mário Sequeira* e a maior galeria online da Europa, a *Zet Gallery*⁴²¹ - ou o Funchal - com a *Porta 33*.⁴²² No entanto, a relevância artística da cidade do Porto, no âmbito das galerias, destaca-se desde a criação da *Galeria Alvarez* em 1954 (Pena, 1994: 120). A partir da década de cinquenta podemos observar a criação da sinergia com o mercado primário lisboeta com transferências de

⁴¹⁹ Como é o caso das exposições de Lawrence Weiner, John Baldessari, Allan Sekula, Karel Appel, Lindström etc.

⁴²⁰ Sentiu-se em diferentes momentos uma transição de importância e dinamismo artístico. Lisboa permaneceu, entre as décadas de trinta e quarenta, com as únicas galerias do país. Na década de cinquenta houve um crescimento da animação sociocultural no Porto com as galerias *Alvarez* e *Divulgação*. Deu-se no final dessa década, nova hegemonia lisboeta, com o surgimento da galeria *Diário de Notícias*, a par da *Pórtico*. Na década de noventa, houve também um florescimento do movimento galerístico na cidade do Porto, com a abertura de grandes galerias como a *Fernando Santos*, *Canvas*, *Pedro Oliveira*, *Zen*, *Presença*, *Quadrado Azul*, enquanto se sentia um esbatimento do mercado galerístico de Lisboa. Posteriormente, entre 2005 e 2006, o polo artístico transitou mais uma vez para a capital, com a vinda das galerias portuenses e crescimento da atividade galerística.

⁴²¹ <http://www.mariosequeira.com/>, consultado em 08.2018; <http://zet.gallery/blog/en/online-art-gallery/>, consultado em 08.2018;

⁴²² <http://www.porta33.com/>, consultado em 08.2018.

galerias entre as duas cidades,⁴²³ aberturas de sucursais⁴²⁴ e intercâmbios de exposições ou artistas.⁴²⁵

Uma dinâmica semelhante acontece dentro da cidade com a transição entre polos artísticos e surgimento de novos *clusters*⁴²⁶ de galerias. Através dos anexos 6-14 observamos as alterações do mapa lisboeta de galerias que acompanham o crescimento da cidade. Na década de trinta, observa-se uma concentração das galerias no eixo central urbano: Chiado, Príncipe Real e Marquês de Pombal. Gradualmente, as galerias foram surgindo em outros locais, criando novos núcleos em diferentes zonas de Lisboa.⁴²⁷ Atualmente, podemos encontrar circuitos de galerias em quase todos os bairros da cidade. No entanto, temos que ter em conta as maiores concentrações: a partir da primeira década do século XXI, encontramos um aglomerado de galerias nas zonas da Baixa/Chiado, Alvalade e Marvila, podendo ainda ser consideradas outras freguesias como Campo de Ourique ou Estrela (Rato, 2018: 87).

O aparecimento destas concentrações galerísticas tem particular interesse pela sinergia criadas entre os espaços. Algumas vantagens do diálogo entre galerias são, por exemplo, a realização de inaugurações simultâneas,⁴²⁸ a partilha de colecionadores e a criação de um circuito que apele a uma nova clientela.

As conjunturas económica, social e política têm bastante influência na evolução das galerias. O mercado galerístico, sendo bastante volátil (Simões, 2016: 378), encontra-se dependente de outras forças e entidades. Podemos constatar o impacto de uma crise financeira ou dos momentos

⁴²³ Como é o caso da *Galeria Divulgação* (que surgiu no Porto e se transferiu para Lisboa em 1958), da *Módulo* (também oriunda do Porto, transferindo-se em 1979 para a capital), da *Dinastia* (que surgiu em 1968 já com uma sucursal no Porto), e mais recentemente, em 2003 a *Jorge Shirley* em 2006 a *Galeria Graça Brandão*, ambas se transferiram para Lisboa.

⁴²⁴ Vemos um número muito grande de galerias a abrir sucursais nestas duas cidades: entre as galerias sediadas em Lisboa com a abertura de sucursais no Porto, temos os casos da *Galeria Buchholz* em 1968 e da *Galeria III* em 1996; se virmos na direção oposta, temos um número mais avultado – *Galeria Alvarez* (*Galeria Tempo* em 1987), *Galeria Nasoni* (com a *Sala Atlântica* em 1989), e entre os anos 2005 e 2006, as galerias *Presença*, *Múrias Centeno* e *Quadrado Azul*. A vaga mais recente de galerias deslocadas para Lisboa foi motivada pela falta de apoios do município. As galerias anteriores foram maioritariamente motivadas por uma procura de uma nova audiência colecionista. (<https://www.publico.pt/2006/05/25/jornal/quatro-galerias-descontentes-com-o-porto-abrem-espacos-em-lisboa-80587>, consultado em 07.2018).

⁴²⁵ Como o intercâmbio de exposições e artistas entre as *Galerias Alvarez* e *S. Mamede*.

⁴²⁶ Neste trabalho, definimos *cluster* como aglomerados de galerias, situadas nos mesmos bairros. Temos o caso dos mais recentes *clusters* de Alvalade e Marvila. (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/cluster>, consultado em 07.2018).

⁴²⁷ Na década de sessenta, existe uma galeria na zona da Estefânia, outra no Campo Grande e mais uma na freguesia das Avenidas Novas. Durante a década de setenta, surge mais uma galeria que vem criar um novo polo: a *Quadrum* em Alvalade. A partir da década de noventa observamos uma consistência no aparecimento das galerias em diferentes zonas da cidade: surgem dois polos importantes – Belém (com a *Galeria Arte Periférica*) e Marvila (com a *Galeria Filomena Soares*).

⁴²⁸ Atualmente podemos ver inaugurações simultâneas entre a *Galeria Monitor* e a *3+1 Arte Contemporânea*, entre a *Cristina Guerra* e a *Pedro Cera*, entre os vários espaços em Alvalade – como a *Vera Cortês*, *Fundação Leal Rios* e *Appleton Square* – ou entre as galerias em Marvila.

de prosperidade económica pela alteração no número de galerias existentes ou na forma como as galerias são geridas. Nas fases de estagnação económica, observa-se normalmente uma quebra quantitativa. No caso da recessão do pós-25 de Abril fecharam pelo menos três galerias,⁴²⁹ mas abriram outras duas.⁴³⁰ Nota-se também, em momentos de recessão, um esforço para uma redução nos custos variáveis da empresa e da realização de exposições de índole mais comerciável (Reigadas *apud*. Simões, anexos, 2016: 76). A inconstância do mercado galerístico, no entanto, tem maior destaque nos momentos de crescimento financeiro. No momento de euforia que se seguiu, na década de oitenta, abriram nove galerias⁴³¹ e não encerrou nenhuma das que documentámos. Estes dados indicam um abrandamento do mercado ao longo das duas décadas, embora não muito acentuado. Podemos assinalar, por outro lado, uma tendência para o crescimento quantitativo das galerias. Também nos gráficos 1 e 16, que referenciam o número de galerias existente ao longo dos anos, num panorama geral ao longo de todo o período analisado. Conseguimos ver que há uma tendência de crescimento, marcada por leves disrupções equivalentes às crises. É possível justificarmos esta aparente contradição com duas hipóteses: ou as galerias que encerram são mais pequenas, não abordadas no presente trabalho; ou as quebras no número de galerias existentes em tempo de crise não são muito acentuadas relativamente à proporção do crescimento.

Mais recentemente, em análise à crise da década de noventa, observa-se um decréscimo ainda menor no número de encerramento de galerias: apenas quatro encerraram, mas abriram seis.⁴³² No início do novo milénio, na primeira década, dá-se a abertura de dez galerias e o encerramento de apenas quatro,⁴³³ tendo duas delas sedes em outras localidades e havendo uma que ainda se encontra em funcionamento atualmente. Na segunda década do novo milénio, regista-se o encerramento de uma ‘galeria histórica’ – a *Cómicos*, e a abertura de mais oito galerias.⁴³⁴ Constatamos, assim, que as crises económicas são marcadas, no cenário galerístico, pelo encerramento de algumas galerias, o que não impede a abertura de novos espaços, sendo este um fenómeno cada vez mais recorrente nas recessões.

Apesar das consequências das crises não se revelarem de forma proeminente num panorama quantitativo, manifestam-se em outros parâmetros, afetando essencialmente os artistas. Estas fases estão associadas a um esbatimento do investimento em obras de arte e na redução do volume de negócio das galerias (Simões, 2016: 17). Há uma prevalência de galeristas que apostam em exposições e artistas mais seguros a nível comercial em detrimento de artistas emergentes (Steele

⁴²⁹ *Judite DaCruz, Dinastia, Buchholz.*

⁴³⁰ *Quadrum e Módulo.*

⁴³¹ *Novo Século, Monumental, Cómicos, Trema, Ara, EMI – Valentim de Carvalho, R75, Alda Cortez, Graça Fonseca.*

⁴³² *Palmira Suso, 1991/João Graça, Arte Periférica, António Prates, Pedro Cera, Cesar.*

⁴³³ *Presença, Bores & Mallo, Paulo Amaro Contemporary Art, Jorge Shirley.*

⁴³⁴ *Belo Galsterer, Madragoa, Francisco Fino, Monitor, Maisterravalbuena, Pedro Alfacinha, Balcony, Uma Lulik.*

apud. Escórcio, 2018: 105). Por estas razões nota-se a emergência de espaços expositivos independentes nestas épocas de tendência recessiva. Com efeito, grande parte das galerias surgidas nestes períodos focam-se no mercado dos artistas consagrados,⁴³⁵ apesar de também haver o nascimento de algumas galerias com interesse em artistas emergentes, revelando duas facetas possíveis: a confiança em valores seguros demonstrada pelos artistas consagrados ou a aposta na volatilidade inerente aos artistas emergentes.⁴³⁶ No entanto, nota-se uma vontade de aposta em artistas jovens após uma estabilização económica (como é o caso da *Galeria Palmira Suso*), saindo desfavorecidos os artistas emergentes, que necessitam de ajuda em termos de visibilidade da parte de um mediador.

Todos estes fatores externos se vêm repercutir na durabilidade das galerias. De acordo com estatísticas internacionais, 80% das galerias encerram dentro dos cinco primeiros anos: "*Conventional wisdom in the art world is that four out of five new contemporary art galleries will fail within five years*"⁴³⁷ (Thompson, 2008: 46). Em Lisboa, passamos de uma durabilidade da média de vida das galerias de 3,8 anos⁴³⁸ nas 'Galerias Históricas', para 15 anos na 'Consolidação de Mercado', e passando por 24,3 anos no 'Surgimento de Mercado'⁴³⁹ sendo recorrente galerias com idades superiores aos 20 anos. Será que este mercado começa a ganhar uma dinâmica própria observada, mais independente e estável relativamente a outros fatores externos? Através de uma análise factual, Moulin verificou que entre 1962 e 1990, uma percentagem de 75% de galerias de arte em França encerraram (Moulin, 1997: 185, 186). Ao analisarmos o mesmo período temporal em Lisboa, de acordo com as galerias estudadas e nascidas entre 1962 e 1990, encontramos a mesma percentagem: 75% das galerias de arte fecharam.⁴⁴⁰ Estes dados demonstram a grande volatilidade e incerteza presente no mercado galerístico, independentemente de país ou localidade, volatilidade esta que não pode estar apenas dependente da dimensão do mercado artístico existente em Portugal.

Um outro estudo afirma que, dentro das galerias que não encerram, cerca de 30% mantêm-se abertas com prejuízos anuais seguidos, o que significa que os seus acionistas todos os anos colocam mais dinheiro para cobrir essas perdas (Resch, 2014: 31, 139). Vários fatores podem

⁴³⁵ *Belo Galsterer, Quadrum, Palmira Suso, António Prates, Bores&Mallo.*

⁴³⁶ *Arte Periférica, 1991/João Graça, Pedro Cera, Cesar, Jorge Shirley.*

⁴³⁷ '*É convencional dizer-se no mundo da arte que quatro em cinco novas galerias de arte contemporânea vão falhar nos primeiros cinco anos.*' (Thompson, 2008: 46).

⁴³⁸ Todos estes dados são de acordo as galerias aqui estudadas e presentes nos gráficos.

⁴³⁹ Mercado principalmente por galerias como a *III*, a *S. Mamede* e a *Módulo* que contam com idades superiores a cinquenta anos nas duas primeiras e de perto dos quarenta no último caso.

⁴⁴⁰ Pretendo ressaltar que o estudo aqui abordado contém uma seleção estrita de galerias de arte de Lisboa. As fontes analisadas (como o INE e a Pordata) inserem as galerias anexadas a outros negócios ou tipologias de espaços expositivos, pelo que não nos fornecem informação suficiente para uma comparação fidedigna. Um estudo mais abrangente poderá obter resultados mais concretos e uma comparação mais exata.

ser catalisadores das galerias mais fortes, como a estratégia de gestão, o foco artístico, as relações com colecionadores, os artistas que representa, os curadores com quem trabalha.

Um outro ponto de análise é a oscilação dos interesses dos galeristas ou da gestão interna, resultando em mudanças de protagonismo entre galerias. No período correspondente à passagem das galerias históricas para o surgimento do mercado, não existiam condições para a criação de um mercado artístico primário para a arte contemporânea. Observamos, desta forma, a proeminência de cada galeria por seu turno, com sobreposições em breves períodos de tempo. Nota-se o predomínio da *Galeria Diário de Notícias* em relação à *Pórtico*, da *Divulgação* em relação à *Diário de Notícias* e da *Buchholz* em relação à *Divulgação* (Pena, 1994: 91).

Quando passamos para a segunda fase do surgimento do mercado galerístico, nota-se de forma diferente o predomínio de algumas galerias em relação a outras: a *Quadrum* e a *Módulo* destacaram-se em termos de internacionalização, mas rapidamente a *Galeria Luís Serpa* se afirma também nesta vertente, “*assumindo a dianteira do esforço de internacionalização*” (Melo, 1999: 53).⁴⁴¹ As galerias consideradas com um estatuto histórico incontornável como, a *111* e a *São Mamede*, mantêm o renome através dos seus acervos e atividades, mas nunca chegam, num panorama atual, a ter tanto destaque a nível de reputação internacional. “*Em Lisboa, para além do reforçado protagonismo de galerias históricas, como a 111 e a Módulo, assistimos, dos anos 80 para os anos 90, a uma quase total renovação e substituição de nomes*” (Santos, Melo & Martinho, 2001: 187).

Atualmente, as galerias que surgem como as maiores potências do mercado de arte português são aquelas que vieram ocupar a posição destas últimas galerias. As razões para este posicionamento passam por arriscarem a nível cultural ou pelo experimentalismo nas exposições, por terem espaços mais ambiciosos, pela interdisciplinaridade demonstrada, pelo equilíbrio de gestão financeira, ou pela criação de uma rede de contactos mais alargada através da participação em feiras de renome internacional. Há diversos fatores que deram destaque a estas galerias – realça-se a *Galeria Cristina Guerra*, a única presente no índice de galerias mundial *Capital Kunstmarkt Kompass*⁴⁴² e que mantém uma posição de liderança na organização de feiras nacionais e internacionais.⁴⁴³ Um outro fator decisor para a demonstração de estabilidade económica é a exposição dos seus artistas em diferentes instituições, museus e publicações internacionais.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ “Por volta de 1984, a *Quadrum* entra em declínio como ‘centro de gravidade’, estatuto que partilhava com a galeria *Módulo*. Isso deve-se ao aparecimento da *Cómicos*” (D’Agro *apud*. Melo, 1999: 125).

⁴⁴² <https://artfacts.net/city/lisbon/172>, consultado em 08.2018.

⁴⁴³ Durante vários anos Cristina Guerra pertenceu no comité de seleção da *ARCO Madrid* e participa no comité da *ARCO Lisboa* desde o seu início. (<https://www.tsf.pt/lusa/interior/terceira-edicao-arcolisboa-marcada-pela-expansao-com-72-galerias-e-novos-conteudos-9323489.html>, consultado em 06.2018).

⁴⁴⁴ Algoritmos que são utilizados, como vimos no início deste estudo, nos índices mundiais para a análise e credibilidade de cada artista, galeria ou galerista (Quemin, 2013).

Podemos ver ainda uma maior consciência do mercado artístico a partir da proeminência da *Galeria Cómicos*⁴⁴⁵ e dos galeristas Nuno Centeno⁴⁴⁶ e Filomena Soares⁴⁴⁷ reconhecidos num âmbito internacional. Outro fator que influencia a estabilidade de uma galeria, atualmente, é também a definição de um segmento ou nicho de mercado. Este foco demonstra maior profissionalização no meio através da escolha de um ramo de estudo e público específicos: temos assim diversas galerias com foco na fotografia – *Módulo*, *Carlos Carvalho*, *Pedro Alfacinha*, *Baginski*. Registe-se ainda a tónica da *Galeria Cristina Guerra* na arte conceptual⁴⁴⁸ ou da *Galeria Uma Lulik* em arte de países emergentes. Podemos ainda mencionar os casos de galerias não abordadas no trabalho por não corresponderem aos parâmetros de análise, que retratam bastante bem o foco num segmento de mercado: duas galerias de arte urbana – *GAU*⁴⁴⁹ e *Underdogs*⁴⁵⁰ – e uma galeria com especialização em desenho – *Galeria João Esteves de Oliveira*.⁴⁵¹

A existência destes segmentos de mercado é uma forma de reação à proliferação de galerias no mercado português, apesar da dimensão reduzida do colecionismo no país (Faro, 2011:6). Este sistema também é utilizado por algumas instituições, como poderemos verificar pela especialização de cada museu, dentro da arte contemporânea: o MAAT tem como núcleo de obras o tema arte contemporânea e arquitetura; a Culturgest tem mais em conta o processo da criação das obras, caracterizando-se por uma via experimental; a Gulbenkian, com o CAM, foca-se na mostra da historicidade, variando assim a segmentação de público consoante a instituição (Gaeta, 2018: 52).

Podemos observar, no entanto, diferentes posições em relação a este assunto. Acerca dos nichos de mercado, Luís Serpa afirma: “*Não é dividindo o mercado em pequenas parcelas que permitirá impor os artistas que selecionamos para promover. Ao contrário, será através de parcerias e redes que conseguiremos fortalecer o esforço necessário à imposição do sistema de mercado.*” (Serpa, 2005: 5). Encontramo-nos numa época de profissionalização (Soares *apud.* Faro, 2011: 4) e de redefinição de um mercado que ainda necessita de amadurecimento após a consolidação. Daí o apelo à criação de redes aqui formulado, algo que é repetido várias vezes por outros galeristas em contextos mais recentes.⁴⁵²

⁴⁴⁵ Considerada como uma das “200 melhores galerias do mundo” (*The World’s 200 Best Contemporary Art Galleries*, M.M. Editions).

⁴⁴⁶ Em 2016 foi considerado um dos melhores galeristas da Europa pela *ArtNet* (<https://news.artnet.com/market/europes-10-respected-art-dealers-554705>, consultado em 06.2018).

⁴⁴⁷ Foi a única galerista portuguesa a aparecer mencionada no livro “*Women Gallerists in the 20th and the 21st centuries*” de Cláudia Herstatt, em 2008.

⁴⁴⁸ <https://www.artbasel.com/catalog/gallery/1150/Cristina-Guerra-Contemporary-Art>, consultado em 08.2018.

⁴⁴⁹ <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>, consultado em 08.2018.

⁴⁵⁰ <http://www.under-dogs.net/about/>, consultado em 08.2018.

⁴⁵¹ <http://www.jeogaleria.com/galeria.html>, consultado em 08.2018.

⁴⁵² “Já existiu uma associação de galerias que agora poderia, por exemplo, atuar no apoio à internacionalização” (Guerra *apud.* Escórcio, 2018: 96); “ter uma associação é o que espero que volte a

Desde a existência de uma rede galerística que se sentiu a necessidade de uma organização mediadora por parte do Estado, sendo este um negócio com duas vertentes antagónicas a nível legislativo.⁴⁵³ Por outro lado, impunha-se um sistema de comunicação entre as galerias para organização de eventos nacionais, maior valorização da arte portuguesa, posicionamento do país nos circuitos internacionais, demonstração de propostas de participação em novos projetos e a criação de uma maior profissionalização e de um código deontológico (Serpa, 2005: 15). A partir do início do milénio coube à APGA dinamizar o cenário artístico em Portugal. Tendo sido a única associação de galerias existente no país, teve um papel fundamental para o planeamento de feiras⁴⁵⁴ e reorganização de medidas de política cultural mais favoráveis para o sector.⁴⁵⁵ Houve ainda outras entidades, como o OAC – Observatório das Atividades Culturais – que também contribuíram para o reconhecimento da importância deste setor.⁴⁵⁶

Atualmente, a ação dinamizadora é realizada sobretudo por entidades privadas, nem sempre portuguesas – como podemos observar no caso das feiras de arte e outros eventos ligados à projeção dos artistas e galerias.⁴⁵⁷ O mundo da arte português, de momento, encontra-se dependente destas entidades para a dinamização do mercado.

É de ressaltar, todavia, a importância e influência institucional no sector galerístico, em termos históricos. A SNBA deteve um papel central no mercado da arte em Portugal durante vastas décadas. O SNI, dispondo de apoio do regime, também serviu de grande apoio para os artistas, para transação de obras de arte e até instrução sobre a arte modernista. A par de alguns cafés, estas instituições eram os lugares onde se podiam realizar exposições. No entanto, sente-se

acontecer e acho que, em Lisboa, ainda há espaço para um verdadeiro museu de arte contemporânea” (Viegas *apud*. Escórcio, 2018: 110).

⁴⁵³ As galerias são vistas como empresas comerciais e não têm um apoio a nível cultural causa desta componente mercantil (Guerra *apud*. Escórcio, 2018: 98). Este fator implica que uma galeria não possa concorrer a apoios da DGArtes, sendo estes abertos a teatros e outros agentes culturais (Galsterer *apud*. Simões, 2016: 98). “Vender é fundamental, mas não é determinante”, sendo necessária e fundamental para uma galeria de arte equilibrar esta necessidade com uma componente cultural (Steele *apud*. Escórcio, 2018: 107).

⁴⁵⁴ A APGA encontrou-se na organização da feira *Arte Lisboa* e a *FAC* – Feira de Arte Contemporânea. Dinamizou ainda outros eventos como a *LisboArte Contemporânea* – inaugurações simultâneas (<http://apga.pt/gca/?id=1>, consultado em 08.2018).

⁴⁵⁵ Criou-se uma maior comunicação com o Estado, que resultou na existência de alguns apoios à internacionalização (Reigadas *apud*. Simões, 2016: anexos, 66). Alda Galsterer em entrevista afirma: “Houve uma iniciativa louvável, que foi uma colaboração entre o Ministério da Cultura e a APGA com uma concessão para os sócios da APGA em que, para determinadas feiras internacionais, o Estado iria pagar 25% das despesas” (Galsterer *apud*. Simões, 2016: anexos, 98). António Bacalhau afirma: “(...) há uma componente de promoção que é assumida pela APGA, através do subsídio da CML e que, de alguma forma, reverte a favor das galerias” (Bacalhau *apud*. Santos, Melo & Martinho, 2001: 36).

⁴⁵⁶ Ao realizar projetos de investigação na área cultural e publicação de vários livros sobre o meio galerístico.

⁴⁵⁷ A IFEMA organiza a *ARCO Lisboa*, a *Art Fairs* organiza a *Just LX*, o Bairro das Artes e o Mapa das Artes é organizado pela *Associação Isto não é um Cachimbo* em parceria com a Fundação Millenium.

um vazio na programação expositiva das instituições museológicas. Foram sobretudo as galerias que forneceram iniciativas para a promoção artística.⁴⁵⁸ Em 1957, dá-se uma parceria da SNBA e da Fundação Calouste Gulbenkian através das Exposições de Artes Plásticas que já demonstram uma preocupação com a historicidade da arte portuguesa. Paralelamente, a Fundação Gulbenkian cria o relevante incentivo à profissionalização com a criação de bolsas para artistas (França, 1991:350).

Durante as décadas que se seguem nota-se um vazio institucional até à década de oitenta, com o crescimento das fundações, com a inauguração do CAM na Gulbenkian e do complexo de exposições em Belém. A partir da consolidação do CAM, e entrada na CEE, investiu-se bastante no campo da reabilitação do património e renovação dos museus e equipamentos culturais (Cera, 2018a: 26). É criada, ainda nesta década, uma bolsa dirigida às galerias providenciada por três entidades, Gulbenkian, Secretaria de Estado da Cultura e Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, para a participação em feiras internacionais.

Apenas na década de noventa se acentuará significativamente a criação de instituições, museus e coleções voltadas para o estímulo do crescimento do mercado primário. Refira-se, em particular, a reabertura do Museu do Chiado e a abertura da Fundação de Serralves, da Culturgest e da Fundação Carmona e Costa. É a partir das exposições, retrospectivas dos museus e de instituições ou entidades associadas ao Estado que os comportamentos se alteram, e a educação artística evolui (Silva *apud.* Melo, 1999: 122). Nas últimas décadas têm-se acentuado o número de instituições, museus e fundações⁴⁵⁹ que procuram apoiar o mercado primário com a compra de obras para as suas coleções, contribuindo, assim para uma grande parcela das receitas das galerias (Brandão *apud.* Simões, anexos, 2016: 180). No entanto, temos de admitir que sem o apoio das fundações privadas, o panorama institucional e museológico continuaria bastante débil (Guerra *apud.* Hargreaves, 2016: 212).

Após 2014, nota-se uma reestruturação na gestão das fundações, através de alterações das direções, apostando numa vocação mais internacional. Por exemplo, o MAAT conta com a direção de Pedro Gadanho, que tinha sido curador no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. O Museu da Fundação Gulbenkian, tem desde 2015 a direção de Penelope Curtis, antiga diretora da Tate Britain. Podemos ainda referir o Museu de Serralves, no Porto, que contou com a direção entre Suzanne Cotter (que conta com uma longa carreira curatorial entre eventos, galerias e museus) e João Ribas (com uma carreira delineada nos Estados Unidos, como comissário e curador). Passamos de direções associadas a pintores e académicos nacionais para uma abertura internacional na curadoria e gestão dos museus, bem como nas exposições, possibilitando novas visões nas estruturas museológicas. Este período ficou também marcado pela dinamização da

⁴⁵⁸ Como é o caso da *Galeria de Março* com o prémio de Jovem Pintura (Jürgens, 2016: 126).

⁴⁵⁹ Coleções de entidades como a Coleção Berardo, Coleção EDP, Coleção Ellypse, o Banco Privado, Coleção Leal Rios (2002) e Fundação Leal Rios (2012).

zona de Belém com a abertura do MAAT e do Museu dos Coches. Continuamos a observar, em termos institucionais, alguma debilidade, ainda que atenuada pelos projetos de galerias pertencentes à Câmara Municipal de Lisboa.⁴⁶⁰ Luís Serpa dizia em entrevista a Alexandre Melo em 1999: “Era preciso que o governo tivesse uma política. Era preciso alterar o regime de funcionamento das instituições” (Melo, 1999: 122). Em 2005, o mesmo galerista afirma: “as Instituições portuguesas mostraram-se incapazes de intervir com a regularidade necessária (...) não permitindo solidificar o modelo desenvolvido por algumas galerias portuguesas”, concentrando-se a política de internacionalização no mercado primário (Serpa, 2005: 19). Mário Teixeira da Silva reforça esta opinião: “Temos as instituições que não funcionam de todo, e há um elemento que é fundamental para uma evolução da sociedade que são as instituições, os museus” (Melo, 1999: 122).

Para haver uma visibilidade e dinâmica cultural em Portugal, os curadores reafirmam a necessidade de políticas educativas e pedagógicas a partir das instituições. São estas entidades que dispõem dos apoios do Estado para promover a arte nacional, contribuindo para a credibilidade dos artistas representados pelas galerias de arte. Podemos ainda corroborar esta ideia através de exemplos de algumas galerias⁴⁶¹ que representam os seus artistas de acordo com a presença destes em coleções ou exposições em certas instituições, sendo, desta forma, uma das maiores fontes de legitimação dos artistas.⁴⁶²

Atualmente permanecem os mesmos apelos relativamente a estas estruturas. Cristina Guerra em entrevista recente (Escórcio, 2018: 96) considera que as três prioridades para o mundo da arte português seriam: um “*investimento institucional sério*”, revisão da legislação e criação de uma nova associação de galerias, e, por fim, um maior apoio à internacionalização. Os apoios do Estado sempre foram bastante reduzidos e cada vez vemos mais apelos dos galeristas à criação de políticas de apoio. Pedro Reigadas, da *Galeria Arte Periférica*, afirma que na *Arte Lisboa* se via uma dinâmica bastante diferente entre as galerias portuguesas e as espanholas: estas últimas eram subsidiadas pelo Estado e poderiam investir mais nos circuitos internacionais (Reigadas *apud*. Simões, 2016: anexos, 66). Já existiram apoios do Estado para a participação em feiras de

⁴⁶⁰ Pavilhão Branco, Galeria Avenida da Índia, Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Galeria Boavista, Galeria Quadrum (Cera, 2018b: 70).

⁴⁶¹ As galerias Belo Galsterer e a Miguel Nabinho escolheram este formato para a seleção dos seus artistas. No caso de Alda Galsterer a escolha é feita através do reconhecimento internacional por exposições em instituições museológicas ou coleções (Simões, anexos, 2016: 36). No caso de Miguel Nabinho, têm de ter um currículo que envolva exposições em certas instituições específicas em Portugal (Simões, anexos, 2016: 165).

⁴⁶² “Se o Estado, ao nível das políticas educativas, não fizer alguma coisa neste sentido, dificilmente algo de muito significativo pode acontecer. Isto é, não são as galerias que vão dar ao povo a educação e o interesse por arte e por cultura que ele não tem. Esse interesse deve ser inicialmente adquirido nas escolas, nós limitamo-nos a contribuir para o desenvolver. Ou então, as pessoas chegam às galerias, olham para um quadro abstrato e dizem que não percebem. Aí, não há nada a fazer, vêm uma vez e não voltam” (Bacalhau *apud*. Santos, Melo & Martinho, 2001: 36).

grande nível, mas atualmente não os há (Guerra *apud.* Escórcio, 2018: 97).⁴⁶³ Outro problema são os impostos aplicados às galerias.⁴⁶⁴ Estas são algumas das críticas feitas ao Estado pelas galerias. Na verdade, observamos através das várias entrevistas a diferentes galeristas que as mesmas críticas persistem desde, pelo menos, o final da década de noventa.

A participação em feiras internacionais é um dos principais fatores para a divulgação da arte e artistas nacionais (Guerra *apud.* Hargreaves, 2016: 2017). A falta de apoios para esta vertente demonstra-se na alienação face à rota internacional e no desconhecimento dos nomes do meio artístico português por parte dos restantes países até muito recentemente. Também se manifesta no atraso do desenvolvimento do cenário cultural relativamente ao panorama internacional. A primeira participação galerística portuguesa numa feira internacional deu-se com uma tímida entrada na década de setenta, com as galerias *Quadrum* e *Módulo*. Uma década mais tarde, começam a aparecer as feiras de arte nacionais com o pioneirismo da *MARCA Madeira* em 1987. Conta-se já com uma participação mais forte em feiras estrangeiras.⁴⁶⁵ A partir destas datas, as presenças em feiras internacionais intensificaram-se, com as galerias *Cómicos/Luís Serpa*, *Quadrum* e *Módulo* na dianteira desta afirmação. Desde então, o número de presenças foi-se acentuando, bem como o leque de feiras se tornou mais abrangente. Durante os anos em que se sentiu a crise económica de 2008, não se dá, entre as galerias estudadas, uma redução da participação nas feiras. Pelo contrário, até se nota um aumento da presença internacional e um maior risco na variedade de eventos apresentados nestes anos.⁴⁶⁶ Não nos é possível analisar a participação nas feiras em momentos de euforia de mercado, pois o último período de grande crescimento económico acentuado foi na década de oitenta, momento em que a participação portuguesa a nível internacional ainda era bastante reduzida.

⁴⁶³ Cristina Guerra confirma: “(...) o Estado fazia um apoio, que era: para duas feiras internacionais boas imputavam o *stand* mínimo. Isto obrigava a que as galerias tentassem vender em duas feiras internacionais. Nem todas conseguem entrar, mas também não interessa, há um esforço para entrarem. No primeiro ano, para aí há uns quatro anos, houve 200.000 euros, agora já foi reduzido para 100.000.” (Guerra *apud.* Hargreaves, 2016: 207).

⁴⁶⁴ São bastante elevados, sendo o IVA de 23% com 15% de margem. Desta forma, não existe uma facilitação na compra e venda de novas obras (Reigadas *apud.* Simões, 2016: anexos, 66).

⁴⁶⁵ Veremos o aumento da presença portuguesa na *ARCO Madrid*, uma das feiras consolidadas a nível mundial onde se conta com uma maior participação portuguesa e um elo entre os dois países que agora se reflete na vinda da feira para Portugal. Em 1983 registamos a primeira participação de uma galeria portuguesa – R75 – na segunda edição da feira. Três anos mais tarde, em 1986, contamos já com a presença de nove galerias nacionais, sendo sete delas lisboetas. A partir de então encontramos uma tendência de crescimento na participação desta feira por parte das galerias portuguesas. Em 1999, contamos já dezassete galerias portuguesas, sendo oito lisboetas.

⁴⁶⁶ Demonstraremos pelos seguintes exemplos: a *Galeria Pedro Cera* participou no *Armory Show* no ano 2013 e na *Art Basel Hong Kong* entre 2013 e 2015; a *Galeria Filomena Soares* conta com a participação nas feiras *Art Rio* entre 2011 e 2015 e na *CI Contemporary Istanbul* em 2013; a *Galeria Cristina Guerra* investiu na feira *Dusseldorf Contemporary* em 2007; para dar mais um exemplo, a *Galeria Vera Cortês* contou com a presença na feira *Arte Santander* em 2013.

Outro aspeto que ressalta no parâmetro da internacionalização é o relacionamento com galerias estrangeiras. A *Galeria Módulo* foi pioneira nesta área, através da criação de ligações com galerias espanholas (Santos, Melo & Martinho, 2001:128). Mais recentemente, a *III* demonstrou interesse na criação de parcerias com galerias no Brasil, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Podemos referir outros casos como a *Galeria Monumental* com parcerias com várias galerias em Zurique, Budapeste, Curitiba; a *Galeria Alda Cortez* com a *Galeria Fucares*; ou a *Galeria Belo-Galsterer* que define o estabelecimento de parcerias com galerias estrangeiras como uma prioridade. Atualmente vemos algumas galerias a privilegiar este método de internacionalização, mas já não é tão comum.⁴⁶⁷ No entanto, a comunicação continua a ser vista como essencial para a representação e intercâmbio de artistas entre países.

⁴⁶⁷ Jorge Viegas, da Galeria 3+1 Arte Contemporânea afirma: “Temos mais contactos com colecionadores de Espanha do que com colecionadores do Porto.” (Viegas apud. Escórcio, 2018: 105,106). Francisco Fino diz “através dos artistas estrangeiros também fui estabelecendo parcerias com galerias estrangeiras” (Fino apud. Oliveira, 2018: 125).

8.2. EVOLUÇÃO DA GESTÃO INTERNA DAS GALERIAS

Analisámos as galerias de um ponto de vista externo, através das relações com algumas entidades que podem influenciar a dinâmica e posicionamento dentro do mercado primário artístico. De uma perspetiva interna, há vários aspetos nucleares a avaliar na gestão de uma galeria: poderemos abordar o relacionamento com o artista, com os colecionadores, com os críticos; podemos averiguar a importância dos nichos de mercado ou outro género de atividades produzidas.

Há diferentes sistemas de agentes considerados estruturantes para a legitimação de uma galeria: é habitual falar-se sobre o triângulo artista/galerista/colecionador (Hargreaves, 2016: 213), ou sobre o triângulo galerista/colecionador/crítico (Serpa, 2005: 6). Não pretendemos estender-nos nesta abordagem, pois o que nos interessa observar é o impacto de cada um destes agentes nas galerias e evolução do seu relacionamento individualmente.

O vínculo com os artistas pode ser subdividido em diferentes esferas: as receitas de venda e comissões, a exclusividade de trabalho, a continuidade. Neste estudo, abordaremos mais a fundo a exclusividade de trabalho, dada a falta de dados viáveis relativamente à divisão das receitas e continuidade dos artistas nas galerias. Na década de trinta não havia ainda uma rede de galerias e espaços expositivos. Com o aparecimento espontâneo de uma galeria, não existia também a necessidade de um sistema de exclusividade. Como José Augusto-França dizia, “*nenhuma delas propunha propriamente meios de vida aos seus expositores*” (França, 1991: 481). O regime de exclusividade demonstra uma capacidade económica para posicionar o artista, divulgá-lo e colocá-lo nos circuitos das instituições e coleções (Hargreaves, 2016: 66). No entanto, as galerias apoiavam os seus artistas através da manutenção das obras em consignação.⁴⁶⁸

Mais tarde, a *Buchholz* estabeleceu parcerias com a AICA e com a SOQUIL através do sistema de prémios, promovendo uma maior atenção à assistência financeira dos artistas. Estabeleceu ainda regimes de exclusividade durante a década de sessenta, pois, com o aumento no número de galerias, surgiu a necessidade de fidelização dos artistas. Outras galerias da época seguiram este caminho: a *III*, a *Divulgação*, a *S. Mamede* e a *Dinastia* (Pena, 1994). Podemos ver outro fenómeno paralelo a surgir nesta época: o *poaching*, ou a transição,⁴⁶⁹ de alguns artistas de uma galeria para outra.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Como podemos ver pela *Galeria UP*.

⁴⁶⁹ Esta ação denomina-se de “*poaching*” – quando uma galeria desvia o artista de outra. O termo inglês designava primeiramente a caça ilegal de animais, mas foi adaptado para esta área (<https://news.artnet.com/market/are-mid-size-galleries-disappearing-and-whos-to-blame-9354>, consultado em 08.2018).

⁴⁷⁰ Da *III* para a *Interior*, ou a *Dinastia*, que foi buscar artistas de várias galerias.

Com a *Galeria Judite DaCruz*, aparecem os primeiros contratos de avença,⁴⁷¹ como forma de consolidação dos artistas de cada galeria. Este exemplo de contratos veio proporcionar uma maior profissionalização dos artistas no meio, podendo contar, não apenas com bolsas das instituições ou vendas esporádicas, mas também com o apoio da sua galeria, reforçando a sua fidelização. As *Galerias III* e a *Nasoni* também apresentaram este modelo de contrato (Melo, 1999: 115). No entanto, convém registar uma conclusão já apresentada em estudos anteriores, nos livros “*Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*” (Melo, 1999: 115) e na investigação posterior “*Galerias de Arte em Lisboa*” (Santos, Melo & Martinho, 2001: 65): o sistema de avença tende a desaparecer em momentos de crise económica. As entrevistas foram realizadas em datas bastante próximas: a primeira foi realizada entre as datas de 1989-1993 (Melo, 2001: 26) e a segunda em 1999 (Santos, Melo & Martinho, 2001: 14), mas revelam uma evolução: nota-se um enfraquecimento da referência ao sistema de avença.⁴⁷² Esta situação é confirmada por Sandra Vieira Jürgens, em entrevista dada em 2013: “*Os artistas queixam-se muito das galerias, que têm de pagar a produção, que elas não vendem. As avenças, que era um valor mensal que os artistas recebiam há uns anos atrás, acabaram. Muitos dos galeristas já não têm exclusividade com os artistas porque é difícil de manter*” (Jürgens apud. Simões, 2016, anexos: 401).

Tomemos por base um caso prático: na década de noventa, a *Galeria Luís Serpa* alterou repentinamente o relacionamento com os seus artistas (Serpa, 2005: 19). O galerista apercebeu-se de que uma representação exclusiva de artistas não era a estratégia mais vantajosa e que teria uma maior liberdade expositiva e retorno económico com a renúncia dos acordos de exclusividade e criação de projetos de formato autónomo em termos curatoriais.⁴⁷³ As galerias *Alda Cortez*, *Palmira Suso* e *Valentim de Carvalho* seguiram a tendência do galerista Luís Serpa nesse momento de recessão económica (Melo, 1999: 116). Confirma-se, assim, a conclusão de que surge uma emancipação dos sistemas de exclusividade e de avença em momentos de depressão económica: as galerias tendem a recorrer apenas a um sistema de comissão, não existindo condições de investimento para um maior apoio dos artistas. Os períodos de recessão podem ainda, paradoxalmente, ser benéficos para alguns artistas, que ganham uma maior mobilidade na gestão da sua carreira: os artistas com um currículo sólido têm a oportunidade de se emanciparem

⁴⁷¹ Contrato de avença é um contrato que demonstra estabilidade, pois mantém um artista na galeria com o pagamento de um montante mensal em troca de um número de obras acordado entre ambos (Jürgens apud. Simões, anexos, 2016: 401).

⁴⁷² Em 1989-93, duas galerias referenciam ter acordo de avença (variável); em 1999 são quatro as galerias que afirmam ter contrato de avença (variável). Em relação à exclusividade com os artistas, em 1989-93, seis galerias das dez analisadas têm exclusividade com os seus artistas, em 1999 apenas três galerias que têm exclusividade total com os seus artistas (*Módulo*, *III* e *Novo Século*) e sete exclusividade variável, num total de vinte e quatro galerias.

⁴⁷³ <http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>, consultado em 08.2018.

da galeria enquanto mediador.⁴⁷⁴ Quem decai neste sistema são os jovens artistas, em início de carreira, pois necessitam do apoio de uma galeria para se afirmarem no mercado (Melo, 1999: 117).

Até recentemente os artistas não dispunham de muitos meios para venderem as suas obras, pelo que era necessária esta mediação. A partir do surgimento da internet e do alargamento de uma rede de contactos à escala global, tornou-se mais fácil estabelecer correspondências diretamente com os colecionadores e outros agentes do mercado artístico.⁴⁷⁵ Esta tendência exige que as galerias tenham de repensar a exclusividade e quem detém os direitos de venda, sendo necessário um equilíbrio entre os diversos processos. Em Portugal, vemos artistas como Cabrita Reis que, durante vastos anos após 1992, abdicou de uma relação continuada com uma galeria (Faro, 2011: 5); e Joana de Vasconcelos, que criou a sua própria fundação com o objetivo de apoiar outros artistas e servir de mediação para projetos de relevo, dispensando, desta forma, a ação galerística.⁴⁷⁶ Estes são exemplos de alguns criadores que, podendo usufruir de uma legitimação enquanto artistas reconhecidos, abdicam do apoio das galerias.

As flutuações das relações entre artistas e galeristas encontram-se ainda dependentes da conjuntura económica sentida, revelando a volatilidade da profissionalização de ambas as partes. Na relação contratual entre ambos, cada vez é mais comum os artistas prescindirem da mediação de uma galeria. Embora seja ainda rara em Portugal, esta é uma prática cada vez mais utilizada no estrangeiro.⁴⁷⁷

A crítica é uma outra vertente de impacto na evolução da gestão galerística. Para além da perspetiva avaliadora, os críticos têm um papel estratégico em termos publicitários, também dependente da sua visão cultural. Na fase das galerias-livrarias observamos uma aliança entre a galeria e o crítico: todas as galerias são acompanhadas por um ou mais críticos e as que melhor se posicionaram tiveram a curadoria realizada por estes agentes (Pena, 1994).⁴⁷⁸ Podemos ver o peso que a AICA deteve nesta época até ao final da década de oitenta, período do aparecimento de uma nova geração de comissários. É importante assinalar que os críticos têm grande influência em momentos recessivos, pois é necessário o apoio de uma faceta institucional e académica na

⁴⁷⁴ Encontrando-se já afirmados no mercado, fazem eles próprios a intermediação com o colecionador, continuando a manter o seu vencimento.

⁴⁷⁵ <https://www.artbusiness.com/exclusivity-agreements-for-galleries-artists-in-the-online-age.html>, consultado em 08.2018.

⁴⁷⁶ <http://www.fundacaojoanavasconcelos.com/fundacao/?lang=pt>, consultado em 08.2018.

⁴⁷⁷ Podemos observar o caso do artista Richard Prince que cortou o relacionamento com a sua galeria, *Gagosian* (<https://news.artnet.com/exhibitions/richard-prince-split-from-gagosian-515597>, consultado em 08.2018).

⁴⁷⁸ A *Galeria Divulgação* com o crítico Fernando Pernes, a *Buchholz* com Rui Mário Gonçalves, como curadores das exposições. A *Judite DaCruz* esteve associada ao crítico Rocha de Sousa, a *Quadrum* tinha o apoio de Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Azevedo, que chegaram a dar alguns cursos de formação na galeria.

legitimação artística (Melo, 2012: 59). Nestes momentos, há uma maior seleção dos artistas ou exposições e a crítica acompanha a triagem desta seleção. Assim sucedeu, na década de setenta, com o aparecimento tímido de novos estilos artísticos, que careciam de ser legitimados e doutrinados através da crítica.

O modelo de relacionamento que observamos nestas primeiras décadas de criação de um panorama galerístico, entre a crítica e as galerias, ainda se mantém hoje em dia. No entanto, há uma dissociação dos críticos relativamente ao papel de galerista. O crítico já não detém tanto relevo na gestão galerística, em grande parte pela redução do espaço dedicado à cultura na imprensa atual.⁴⁷⁹ Subsistem, no entanto, algumas galerias que mantêm a realização de exposições organizadas por críticos ou curadores independentes. Observamos, ainda, o peso importante da crítica nos catálogos ou outras publicações das galerias,⁴⁸⁰ em revistas ou suportes virtuais.

Tendo as galerias uma componente cultural, intrinsecamente ligada aos artistas e críticos, mantêm necessariamente uma atividade comercial, conectada com os colecionadores. Todos estes agentes são imprescindíveis para uma galeria se manter ativa. A *Galeria de Março*, perfeitamente enquadrada pela crítica de arte, encerrou devido à falta de um público colecionista. No entanto, não foi a única, pois quase todas as ‘Galerias Históricas’ acabaram por fechar, dado não haver a capacidade económica para as manter em funcionamento. As galerias de arte que tiveram maior durabilidade, dispunham do apoio de outro negócio ou empresa, que lhes proporcionava o financiamento necessário para a permanência da atividade.⁴⁸¹

Os galeristas também tiveram um papel de relevo no colecionismo. Durante vastas décadas, as grandes coleções privadas em Portugal pertenceram a galeristas – onde se destacam a coleção de Dulce D’Agro,⁴⁸² de Jaime Isidoro e de Manuel de Brito (Hargreaves, 2016: 43, 45, 48). A coleção de Manuel de Brito hoje em dia encontra-se exposta em Algés, no Palácio Anjos, através de um acordo de comodato entre os herdeiros do galerista e Câmara Municipal de Oeiras, no Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB). Atualmente, quase todas as galerias têm uma coleção, não sendo regra ser apenas constituída pelos artistas que representam.⁴⁸³

Uma primeira atenção ao público colecionador surge, em Lisboa, com Manuel de Brito, através da criação do grupo *Cem Cem* e dos esforços para obter as obras que os colecionadores pediam, ou ainda pela incentivação do gosto (Silva, 2014: 5). A *Quadrum* também demonstrou

⁴⁷⁹ <https://www.artecapital.net/perspetiva-203-helena-osorio-o-estado-da-critica-de-arte-em-portugal-num-jornalismo-sem-espaco-para-a-cultura>, consultado em 08.2018.

⁴⁸⁰ *Filomena Soares, Quadrado Azul, Cristina Guerra e a Francisco Fino* são exemplos de galerias que promovem a edição de publicações sobre os seus artistas.

⁴⁸¹ Como podemos ver pelo caso da *Diário de Notícias*, uma das galerias mais duradouras e com maior capacidade económica por se encontrar ligada ao jornal com o mesmo nome.

⁴⁸² “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” (D’Agro *apud.* Melo, 1999: 40).

⁴⁸³ A coleção da *Galeria Cesar* contava, para além dos seus artistas, com nomes mais consagrados como Vieira da Silva, Júlio Pomar, Menez, fator que elevava o acervo (Santos, Melo & Martinho, 2001: 181).

uma grande preocupação com este parâmetro através a promoção de atividades de dinamização e instrução a respeito do meio artístico e da história da arte, com o apoio de vários críticos (Jürgens, 2016: 277). Podemos ver nas décadas seguintes, diferentes vagas de colecionadores a surgir e a justaporem-se, notando-se, principalmente, uma renovação em períodos de expansão económica. Também é nestas fases que aparecem os incentivos mais interessantes para o mercado primário: os colecionadores institucionais ou privados. Abrangendo desde instituições privadas a públicas, de museus a bancos privados⁴⁸⁴ a sociedades de advogados,⁴⁸⁵ são estas as entidades que correspondem aos maiores clientes das galerias (Hargreaves, 2016: 204).

A gestão galerística não passa apenas pela comunicação e intermediação entre os agentes do mercado artístico: existem outras componentes e atividades que podem ter impacto no sucesso da galeria, como por exemplo visitas guiadas, workshops, visitas a ateliers ou conversas com artistas e curadores, que incentivam a fidelização de um público da galeria. Vemos exemplos dessa dinamização desde os salões de *jazz* da *Pórtico* até aos percursos guiados por vários locais de interesse artístico realizados pela *Galeria Caroline Pagés* ou o incentivo à visita de ateliers dos artistas pela *Galeria Cristina Guerra*.

Concluimos, assim o percurso evolutivo do conceito de galeria ao longo do tempo em Lisboa, sempre a par dos relacionamentos, influências e constante mutação entre o mundo da arte e o contexto político, social e económico do país.

⁴⁸⁴ Coleção Millennium BCP, coleção Caixa Geral de Depósitos, coleção do Novo Banco, a coleção Ellypse do BPP.

⁴⁸⁵ Como a coleção da PLMJ ou a coleção Teixeira de Freitas na TFRA.

9. CONCLUSÃO

O mercado de arte é um mundo complexo e heterogêneo. Desde logo, arte e mercado são dois conceitos que nem sempre conviveram bem.⁴⁸⁶ Todavia, na época contemporânea torna-se difícil conceber a divulgação de arte emergente ou experimental *fora* de um circuito comercial específico. Desde há várias décadas, esse papel cabe fundamentalmente às galerias, cuja atividade vai muito além da simples mediação entre artistas e compradores. Sendo empresas privadas, as galerias de arte têm, naturalmente, objetivos económicos e pretendem desenvolver um negócio lucrativo. Mas o seu sucesso depende de vários fatores determinantes, como o conhecimento do campo artístico⁴⁸⁷ e a capacidade de angariar e promover os artistas em que acreditam.

Ao observarmos o grande entusiasmo que o meio galerístico congrega neste momento, procuramos perceber os vários elementos que as eclosões do mercado primário têm em comum. São maioritariamente causadas por fatores exteriores ao campo artístico, como a abertura política e económica, a democratização da arte e facilitação do acesso do colecionismo, ou uma maior profissionalização do meio. Estes fatores foram-se acentuando ao longo dos períodos ‘Surgimento do Mercado’ e ‘Consolidação do Mercado’, criando a possibilidade da exposição e interesse perante uma dinâmica internacional. O crescimento do cenário galerístico lisboeta foi também bastante influenciado por outros fatores externos como a deslocação de galerias e galeristas estrangeiros para a cidade, pela singularidade do mercado artístico português e também pelos benefícios fiscais ou ainda, de forma indireta, pelo incentivo do mercado imobiliário nos últimos anos comparativamente ao estrangeiro.

Compete aos galeristas, de acordo com os seus critérios de escolha e com o posicionamento que querem ter no mercado, definir uma estratégia mais conservadora ou mais desafiadora. As galerias que optam por representar nomes consagrados ou com um percurso já estabelecido têm por norma uma perspetiva de negócio mais garantida, mas também pouco desafiante do ponto de vista artístico; por sua vez, “descobrir” jovens criadores com futuro promissor no campo das artes plásticas é uma tarefa muito aliciante, mas pode revelar-se também uma arriscada aventura comercial. A maioria das galerias que analisámos procuraram de alguma forma conciliar estes dois focos de negócio, incluindo alguns valores seguros a par do risco da inovação. Mesmo com este equilíbrio difícil, nem todas tiveram o sucesso desejado, num país pouco desenvolvido em termos culturais e com um reduzido mercado de arte.

Historicamente, as galerias que alcançaram maior durabilidade e notoriedade foram aquelas que investiram de forma consistente no critério da contemporaneidade, escolhendo

⁴⁸⁶ Encontram-se frequentemente casos de arte produzida *contra* o mercado, e também pode equacionar-se a influência nociva do mercado na produção artística.

⁴⁸⁷ Envolvendo a evolução e as tendências atuais, os agentes e circuitos internacionais, as instituições patrocinadoras, etc.

artistas conscientes das tendências artísticas do momento. Muitas vezes foram elas que os revelaram e promoveram – o que só por si constitui uma atividade cultural relevante – recebendo mais tarde o retorno desse mesmo investimento em termos de visibilidade da própria galeria. A escolha artística vem definir o percurso e valores seguido pela galeria.

A internacionalização é outro dos parâmetros analisados. O mundo das artes plásticas por definição não tem fronteiras e interessa-lhe promover a circulação das obras produzidas, designadamente em feiras de qualidade. Em geral os galeristas mais sintonizados com o mercado internacional ou mais ousados na divulgação fora do país retiram desse esforço o devido reconhecimento. Algumas empresas portuguesas estão hoje no mapa das galerias europeias e participam em comités internacionais.⁴⁸⁸

A atividade pedagógica também define o valor simbólico de uma galeria. A realização de exposições relevantes - que não se limitem à sua carteira de artistas -, edição de catálogos e livros da especialidade, organização de debates e *workshops* são algumas das ações desenvolvidas regularmente pelas galerias que têm uma maior consciência do seu papel cultural. As que mais se destacaram neste domínio contribuíram sem dúvida para a pedagogia do gosto estético, para além de promoverem o acesso à arte e aos artistas.⁴⁸⁹

Acresce ainda que sem dinamismo cultural não se formam novos públicos, fator essencial à sobrevivência de uma galeria contemporânea. Na sociedade urbana atual, muito mediatizada e dominada por “eventos” e espetáculos de vária natureza, a concorrência exige aos galeristas imaginação para atrair novos públicos e fidelizar potenciais clientes. A criação de negócios mistos (galeria de arte e livraria, por exemplo), a organização de parcerias comerciais ou de eventos conjuntos são formas criativas de dinamizar o mercado sem ceder à massificação. O mercado de arte é um ramo económico que deve manter um padrão de qualidade exigente, sob pena de se desfigurar.

Questionamo-nos de como irá evoluir este meio a médio prazo, tendo em conta a demonstração do quanto o panorama das galerias de arte contemporânea tem crescido desde a década de trinta e se tem tornado mais independente de apoios e incentivos públicos. No entanto, ainda concluímos que o mercado artístico português tem as suas limitações em termos de dimensão e de desenvolvimento, demonstradas desde o início pela demora na sua emergência ou pela dependência que tem vindo a expressar em relação a entidades estrangeiras como a IFEMA ou a *Art Fairs*.

Este trabalho procurou analisar alguns aspetos dessa atividade, num recorte temporal que abrange oitenta e quatro anos, centrado na cidade de Lisboa. Procurámos apoiá-lo em dados

⁴⁸⁸ A Galeria *Cristina Guerra* encontra-se no comité da ARCO Madrid, a galerista Filomena Soares foi a única galerista portuguesa a aparecer mencionada no livro “Women Gallerists in the 20th and the 21st centuries” em 2008 e o galerista Nuno Centeno foi colocado entre os melhores galeristas da Europa em 2016.

⁴⁸⁹ *Galeria de Março, Galeria Quadrum, Galeria Caroline Pagés.*

objetivos, no sentido de obter uma visão de conjunto que possa suscitar outros desenvolvimentos ou mesmo diferentes perspetivas. Reitera-se, a concluir, a necessidade de mais estudos que completem o nosso entendimento sobre o setor galerístico e suas heranças, tanto no meio lisboeta, como no resto do país.

10. BIBLIOGRAFIA

- ALDERMAN, Liz (2018), “Portugal Dared to Cast Aside Austerity. It’s having a major Revival”, *in The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/07/22/business/portugal-economy-austerity.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur>
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2016), *História Portuguesa do Século XX – uma História Crítica*, Matosinhos, Cardume Editores.
- ALMEIDA, Markus (2016), “Daniel Blaukufs inaugura novo espaço na Galeria Vera Cortês”, *in Sábado*. Disponível em: <http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/artes-plasticas/detalhe/daniel-blaufuks-inaugura-novo-espaco-da-galeria-vera-cortes>
- AMADO, Miguel (2005), “Entrevista Miguel Amado”, *in L+Arte* N°15, p. 28-31.
- AMARAL, Luciano (2016), *Economia Portuguesa, as últimas décadas*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- AMARO, António Rafael (2008), *O modelo de previdência social do Estado Novo (1933-1962)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Coord. APGA (2002), *Cat. Lisboaarte Contemporânea 2002: Inaugurações Simultâneas*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- Cat. Arte Lisboa (2003, 2004, 2006-2008, 2010, 2011), *Arte Lisboa: Feira de Arte Contemporânea=Contemporary Art Fair*, Lisboa.
- ArtReview, (2018) Especial ARCO Lisboa, Lisboa.
- Artribune (2018), “La galleria Monitor di Roma compie 15 anni. L’intervista a Paola Capata”, *in Artribune*. Disponível em: <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/07/gallerie-mostre-straperetana/>.
- BARRAGÁN, Paco (2008), *The Art Fair Age*, Milão, Charta.
- BARRERA, L. (2005), “La galería Bores&Mallo reabre su espacio de arte em Cáceres”, *in El Periódico*. Disponível em: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/galeria-bores-mallo-reabre-espacio-arte-caceres_172449.html
- Coord. BARROS, João Miguel; FREITAS, Maria José (1982), *Sema*, A.1, N°4.
- Coord. ----- (1979), *Sema*, A.1, N°3.
- BELANCIANO, Vítor; ANDRADE, Sérgio C. (2015), “Morreu Luís Serpa, o primeiro galerista cosmopolita”, *in Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/16/culturaipsilon/noticia/morreu-o-galerista-luis-serpa-1692593>
- Cat. Bores&Mallo (200?), *Pedro Calapez - Textos*, Cáceres, Galeria Bores&Mallo.

- CACHOLA, Ana Cristina (2009), *Da criação à mediação: Ateliers de arte contemporânea em Portugal*; Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica, Lisboa.
- (2017), “Los Caminos que llevan a Lisboa”, in *El País*. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/05/18/babelia/1495097422_909930.html
- CANELAS, Lucinda (2013), “Esta galeria é um projeto de geração”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/12/06/culturaipsilon/noticia/esta-galeria-e-um-projecto-de-geracao-1615203>
- CARDOSO, Catarina Figueiredo (2016), “Coleccionadores Amadores e Coleccionadores Profissionais” in *Arte Capital*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-63-catarina-figueiredo-cardoso-coleccionadores-amadores-e-profissionais-coleccionadores-ii->
- CARDOSO, Joana Amaral, (2015), “Morreu o designer Cruz de Carvalho, criador da Altamira e da Interforma”, in *Público*. Disponível em: www.publico.pt/2015/08/08/culturaipsilon/noticia/morreu-o-designer-cruz-de-carvalho-criador-da-altamira-e-da-interforma-1704449#&gid=1&pid=1.
- Coord. CARVALHO, Alda de Caetano (2009-2016), *Estatísticas da Cultura 2008-2015*, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
- CARVALHO, Ayres de (1982), *A Galeria de Pintura da Ajuda e as Galerias do século XIX*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
- CERA, Pedro (2018a), in *Contemporânea* N°2.
- (2018b), in *Contemporânea* N°2.
- CHOY, Yoko (2017), “Lisbon Rising: a global art hub emerges from crisis”, in *Wallpaper Magazine*. Disponível em: <https://www.wallpaper.com/art/lisbon-rising-a-global-art-hub-emerges-from-crisis>
- COELHO, Sara Otto (2015), “Morreu o galerista e curador Luís Serpa. Deixou sonho por cumprir”, in *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/2015/04/16/morreu-o-galerista-e-curador-luis-serpa/>.
- (2015), “O tumultuoso percurso da Cultura nos diferentes Governos”, in *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/2015/10/27/o-tumultuoso-percurso-da-cultura-nos-diferentes-governos/>.
- CORFIELD, Penelope J. (2008), *How Historiography defines History*, in *Times Literary Supplement*, Londres.
- COSTA, Pedro (2000) *The cultural Activities cluster in Portugal – Trends and perspectives*, Bergen, Norway, RESER.
- Coord. ----- (2009), *Estratégias para a Cultura em Lisboa 2009*, Lisboa, CML.
- Coord. ----- (2017); *Estratégias para a cultura na cidade de Lisboa 2017*, Lisboa, CML.

- DANTO, Arthur (1964), “The Art World”, in *Journal of Philosophy*, vol. 61, Nº 19, p.571-584.
 ----- (1992), *Beyond the brillo box – the Visual arts in post historical perspective*, Nova Iorque, Farrar, Straus e Giroux.
- Diário de Notícias (2015), “Morreu a galerista Maria Nobre Franco”, in *Diário de Notícias*.
 Disponível em: www.dn.pt/artes/interior/morreu-a-galerista-maria-nobre-franco-4576158.html
- DIAS, Fernando (2001) “El Paso e KWY: um diálogo ibérico (em Paris)” in Acciaiuolo, Margarida (2001), *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém e Assírio e Alvim.
- Cat. Dinastia, Galeria; Delaunay, Sónia; França, José-Augusto; *Sónia Delaunay*, Porto, Galeria Dinastia.
- DUARTE, Adelaide Manuela da Costa (2012), *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- ESCÓRCIO, Sílvia (2018), “E você quando vem?”, in *Contemporânea* Nº2.
- FARO, Pedro (2011), “Arte: retrato dos últimos dez anos numa ‘economia de notoriedade’”, in *Público P2*, p. 4-7.
- FLETCHER, Pamela; HELMREICH, Anne (2011), *The rise of the modern market in London, 1850-1939*, Manchester, Manchester University Press.
- FRANÇA, José-Augusto (1984), *Quinhentos Folhetins*, vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
 ----- (1991), *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand.
 ----- (1992), *Os anos 20 em Portugal: estudo de factos socio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença.
 ----- (1993) *Quinhentos Folhetins*, vol.2, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
 ----- (2000) *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte.
- GAETA, Antónia (2018), “Conversa Encenada”, in *Contemporânea* Nº2.
- Cat. Galeria Pórtico (1955), *Concurso Olcar: exposição de trabalhos escolares*, Lisboa, Galeria Pórtico.
- GOMES, Sérgio B. (2017), “A Barbado Gallery fechou, mas João Barbado vai continuar a vender fotografia”, in *Público*. Disponível em: publico.pt/2017/10/06/culturaipsilon/noticia/a-barbado-gallery-fechou-mas-joao-barbado-vai-continuar-a-vender-fotografia-1787990
 ----- (2014), “Retrato de um agitador”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/06/13/culturaipsilon/noticia/retrato-de-um-agitador-335597>

- GONÇALVES, Rui Mário (1974), “Lisboa”, in *Colóquio Artes* S. 2, A. 16, Nº 19, p. 31-37.
 ----- (1991), *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*, Amadora,
 Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- HADEN-GUEST, Anthony (2014), “Are mid-size galleries disappearing, and who’s to blame? ”,
 in *Artnet News*. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/are-mid-size-galleries-disappearing-and-whos-to-blame-9354>.
- HARDIE, Harry (2014), “Pedro Alfacinha”, in *Hotshoe Contemporary Photography*, p. 96-99.
- HARGREAVES, Manuela (2016) *Coleccionismo e Mercado da Arte em Portugal: o território e o mapa*, Porto, Afrontamento.
- Coord. IFEMA (1982-2017), Cat. *ARCO: Arte Contemporânea: Feira Internacional de Madrid*, Madrid, IFEMA.
 ----- (2016-2018), Cat. *ARCO Lisboa: Feira Internacional Contemporânea*, Lisboa, IFEMA.
- JAECKLE, Justin (2018) “Portugua’s Art and portuguese Cool”, in *ArtReview*. Disponível em:
https://artreview.com/features/ar_portugal_may_2018_feature_portugals_art_and_portuguese_cool/
- JÜRGENS, Sandra Viera (2006), “Luís Serpa”, in *ArteCapital*. Disponível em:
<http://www.artecapital.net/entrevista-15-luis-serpa>.
- (2012), “Mário Teixeira da Silva: Módulo – Centro Difusor de Arte”, in *ArteCapital*. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-148-mario-teixeira-da-silva-modulo-centro-difusor-de-arte>.
- (2016), *Instalações Provisórias – Independência, Autonomia, alternativa e informalidade, artistas e exposições em Portugal no século XX*, Lisboa, Documenta.
- KINSELLA, Eileen (2016), “Artist Richard Prince Has cut ties with Gagosian Gallery”, in *Artnet News*. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/richard-prince-split-from-gagosian-515597>
- LEDO, Wilson (2018), “A Arco que abriu a forma de Lisboa” in *Contemporânea*. Disponível em:
<https://contemporanea.pt/edicoes/06-2018/o-arco-que-abriu-forma-de-lisboa>.
- LEE, Stephen J. (2016), *European Dictatorships 1918-1945*, 4ª edição, Nova Iorque, Routledge.
- LOURENÇO, Gabriela; Pinto, Sandra; Faustino, Susana Lopes (2017), “Cidade em Movimento: há dez novas galerias de arte em Lisboa”, in *Visão Sete*. Disponível em:
<http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2017-05-17-Cidade-em-movimento-ha-dez-novas-galerias-de-arte-em-Lisboa>
- LUSA – Agência de Notícias de Portugal (2007), “António Prates inaugura Fundação com obras de 300 artistas”, in *RTP*. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/pais/antonio-prates-inaugura-fundacao-com-obras-de-300-artistas_n46939
 ----- (2015), “Morreu o artista plástico e galerista Carlos

- Barroco”, in *Público*. Disponível em: <http://www.publico.pt/2015/03/30/culturaipilon/noticia/morreu-o-artista-plastico-e-galerista-carlos-barroco-1690918>
- (2018), “Terceira Edição da ARCO Lisboa marcada pela expansão com 72 galerias e novos conteúdos”, in *TSF*. Disponível em: <https://www.tsf.pt/lusa/interior/terceira-edicao-arcolisboa-marcada-pela-expansao-com-72-galerias-e-novos-conteudos-9323489.html>
- MACKAY, Mairi (2017), “The New Berlin? How Austerity helped Lisbon’s creatives to succeed”, in *CNN*. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/lisbon-cultural-scene/index.html>
- MAINARDI, Patrícia (1993), *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARCHAND, Bruno (2008), “Dulce D’Agro” in *Arquivo L+Arte*. Disponível em: <http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/06/>
- MELO, Alexandre (1999), *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e a uma Carreira de Artista*, Lisboa, OBS.
- (2007), *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões, Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/base4/arte-e-artistas-em-portugal.html#.W40MuX4nbVo>, consultado entre 12.2017 a 08.2018.
- (2012), *Sistema da Arte Contemporânea*, Lisboa, Documenta.
- (2016), *Arte e Poder na Era Global*, Lisboa, Documenta.
- MOORE, Rowan (2017), “How down-at-heel became the new capital of cool”, in *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/lisbon-new-capital-of-cool-urban-revival-socialist-government-poor-antonio-cost>
- MOREIRA, Isabel Maria Martins (1985), *Galerias de Arte e o seu Público*, Lisboa, Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa.
- MOULIN, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion.
- (2000), *Le Marché de L'Art – Mondialization et Nouvelles Technologies*, Paris, Flammarion.
- MUÑOZ-ALONSO, Lorena (2017), “Lisbon Has Become One of Europe’s Hottest Art Capitals. How did that happen?”, in *Artnet News*. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/why-do-artists-love-lisbon-968702>.
- (2017), “See the 10 Best booths at this year’s Frieze London Art Fair”, in *Artnet News*. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/top-10-booths-frieze-london-2017-1105382>.
- (2018), “Back from the brink: is Lisbon’s gallery scene in recovery?”, in *The Art Newspaper*. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/preview/back-from-the-brink-lisbon-s-gallery-scene-on-path-to-recovery>

- NAHON, Pierre (1998), *Les marchands d'art em france*, Paris, Editions de la Différence.
- NEGREIROS, Almada de (1972) *Textos de Intervenção – Obras completas*, Lisboa, Editorial Estampa.
- NEUENDORF, Henri (2016), “Europe’s 10 Most Respected Art Dealers”, in *Artnet News*.
Disponível em: <https://news.artnet.com/market/europes-10-respected-art-dealers-554705>
- NEVES, José Soares; Santos, Jorge Alves; Lima, Maria João (2013), *O panorama museológico em Portugal – Os museus e a rede portuguesa de museus na primeira década do século XXI*, Lisboa, OAC – Observatório das Atividades Culturais.
- NUNES, Maria Raquel de Almeida (1999), *Artes Plásticas e Vanguarda, Portugal, 1968-Abril 1974*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- OLIVEIRA, Luísa Soares de (2016), “Manuel Ulisses, um galerista que faz da discrição a alma Do negócio”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/12/12/culturaipsilon/noticia/trinta-anos-de-quadrado-azul-1754008>.
- (2018), “Dois Galeristas”, in *Contemporânea* N°2.
- PENA, Gonçalo (1994), “Instituições, Galerias e Mercado”, in *Anos 60: anos de ruptura – perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Sociedade Lisboa 94, Livros Horizonte.
- PEREIRA, José Carlos (2016), *O Valor da Arte*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- POLI, Francesco (2011), *Il sistema dell'arte contemporanea – produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Editori Laterza.
- Público (2005), “Cândidas...ou talvez não na Galeria Jorge Shirley”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/07/19/jornal/candidas-ou-talvez-nao--na-galeria-jorge-shirley-30906>
- (2011), “Morreu Dulce D’Agro, a galerista da ‘loucura-amor’ à arte moderna”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/09/26/culturaipsilon/noticia/faleceu-dulce-dagro-a-galerista-da-loucuraamor-a-arte-moderna-151380>.
- QUEMIN, Alain (2013a), *International Contemporary Art Fairs in a ‘Globalized’ Art Market*, Londres, Routledge, (Online), Research Gate.
- (2013b), *From 'national creativity' to social recognition and success in the visual arts: a sociological perspective on rankings of the "Top 100 Artists in the World"*, In: Chan Jerry & Thomas Kerry (Eds.). *Handbook of research on creativity*. Cheltenham, UK/Northampton, Edward Elgar Publishing, p. 230-248.
- RATO, Vanessa (2006), “Quatro galerias descontentes com o Porto abrem espaços em Lisboa”, in *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/05/25/jornal/quatro-galerias-descontentes-com-o-porto-abrem-espacos-em-lisboa-80587>

- (2018), “A grande viragem a oriente”, in *Contemporânea* N°2.
- RESCH, Magnus (2014), *Management of Art Galleries*, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Revista Artes Plásticas (1991) “Galeria Atlântica”, A. 1, N°8, Porto, Revista Artes Plásticas.
- SALEMA, Isabel (2018), “Em São Paulo a arte portuguesa é para ser pisada”, in *Público*.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/04/11/culturaipsilon/noticia/em-sao-paulo-a-arte-portuguesa-tambem-e-para-ser-pisada-1809002>
- (2018), “À terceira edição, a ARCO Lisboa já tem a sua feira satélite”, in *Público*.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/05/16/culturaipsilon/noticia/a-terceira-edicao-a-arcolisboa-ja-tem-a-sua-feirasatelite-1830347>
- (2018), “Um Alfacinha que perdeu a Galeria mas está na ARCO Lisboa”, in *Público*. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2014/06/13/culturaipsilon/noticia/retrato-de-um-agitador-335597>
- SALGUEIRO, Ana Rita Ferreira dos Santos (2012), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961) – José Augusto-França e a Perspectiva Sociológica*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa.
- SANDE, Paulo de Almeida (2016), “30 anos na União Europeia: as três europas”, in *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/opiniao/30-anos-na-uniao-europeia-as-tres-europas/>.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, (1994), “Deambulação pelos Novos Mundos da Arte e da Cultura” in *Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Vol. 29 (1.º-2.º), N.º 125-126, 417-439. Disponível em:
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223376769Z1oWN0eb8Ab77PG7.pdf>
- (1999), “Editorial, OAC - Observatório das Atividades Culturais”, in *OBS*, N°6, P. 2-4, Lisboa, OBS.
- (2012), *Sociologia da Cultura*, Lisboa, ICS.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (2001), *Galerias de Arte de Lisboa*, Lisboa, OBS.
- SENA, António (1998), *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839 – 1997*, Porto, Porto Editora.
- Coord. SERPA, Luís (2004), *1984-2004 Vinte anos Galeria Cómicos, Luís Serpa Projetos*, Lisboa, Galeria Luís Serpa.
- (2005), *Sobre o Sistema de Mercado de Arte em Portugal e seus Agentes*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, publicação periódica N°14.
- Coord. SERPA, Luís; FARIA, Gonçalo (1999-2001) Cat. *Lisboarte Contemporânea: Inaugurações Simultâneas*, Lisboa, Museu Temporário – Projetos de Engenharia Cultural.

- SERRA, João B. (2003), “Ogiva, galeria em Óbidos, 1970-74” in 21 Anos, Pela História: Caldas da Rainha, Estudos, Notas e Documentos, Caldas da Rainha, Grupo de Estudos.
- SILVA, Carlos Nunes (1994), *Política Urbana em Lisboa 1926 – 1974*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SILVA, Estela (2017), “Bienal de Veneza onde José Pedro Croft mostra esculturas encerra este domingo”, in *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/2017/11/25/bienal-de-veneza-onde-jose-pedro-croft-mostra-esculturas-encerra-este-domingo/>
- Coord. SILVA, Maria Arlete da *Et.al* (2014), *50 Anos da Galeria 111*, Lisboa, Galeria 111.
- Coord. SILVA, Raquel Henriques da (2007), *50 anos arte portuguesa*, Lisboa, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.
- SIMÕES, Pedro David Ribeiro (2016), *O Mercado da Arte Moderna e Contemporânea em Portugal (2005-2013)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- SOARES, Filomena (2011), “10 Anos de la Galeria Filomena Soares”, in *Dardo Magazine*, Nº18, p. 142-149.
- SOARES, Manuela Goucha (2013), “As árvores e os sonhos de dez artistas na Galeria Reverso”, in *Expresso*. Disponível em: https://expresso.sapo.pt/cultura/as-arvores-e-os-sonhos-de-dez-artistas-na-galeria-reverso=f846011#gs.2NE_Ysc.
- SOBRAL, Cláudia (2016), “Nuno Centeno. ‘Quando estava tudo a afundar percebi que, se conseguisse nadar bem, ia aparecer’”, in *Jornal I*. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/518685>.
- SOUSA, Rocha de (1979), “Ascensão e queda das Galerias de Arte em Portugal, in *Sema*, A.1, Nº2, p. 9-12.
- Cat. Susanne Thémilitz (1998), *Paisages Transportables – Strange Things Happen When You are Abroad*, Cáceres, Bores & Mallo.
- Cat. Tom (1933), *Exposição de Tom*, Lisboa, Galeria UP.
- TOMLINSON, John (1999), *Globalization and Culture*, Cambridge, Poluty Press.
- THOMPSON, Don (2008), *The \$12 Million Stuffed Shark. The curious economics of contemporary art and auction houses*, Londres, Aurun Press.
- TONELLI, Massimiano (2017), “Monitor apre a Lisbona e raddoppia la sede di Roma. E non è lúnica galleria”, in *Artribune*. Disponível em: <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/monitor-apre-a-lisbona-e-raddoppia-la-sede-di-roma-e-non-e-lunica-italiana/>
- UCHOA, Pablo (2016), “Com duras críticas à invasão do Iraque, relatório oficial britânico ressuscita ‘fantasmas’ contra Tony Blair”, in *BBC*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36725962>
- ULLDEMOLINS, Joaquim Rius (2012) “Gallery Districts of Barcelona: The Strategic Play of

Art Dealers” in *Law and Society*, N° 42, p. 48-62.

VAN, Richard T. (2018), *Historiography*. Disponível em:

<https://www.britannica.com/topic/historiography>

XAVIER, Ágata; Affreixo, Rodrigo (2016), “Conheça as 11 galerias que vão à Arco Madrid”, in

Sábado. Disponível em: <http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/artes-plasticas/detalhe/faca-o-favor-de-entrar>

10.1. WEBGRAFIA

<https://111.pt/>, consultado em 06-08.2018.
<http://www.3mlarte.com/>, consultado em 07.2018.
<https://www.acervo.com.pt/>, consultado em 06.2018.
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/, consultado em 12-2017-08.2018.
<http://alibi.pt>, consultado em 05-07-2018.
<http://www.aica.pt>, consultado em 05.2018.
<http://anamnese.pt/>, 12.2017-06.2018.
<http://apga.pt>, consultado em 10.2017-08.2018.
<https://www.artbasel.com>, consultado em 08.2018.
<https://www.artbusiness.com>, consultado em 08.2018.
<http://www.artecapital.net>, consultado em 05-06.2018.
<http://www.arteperiferica.pt>, consultado em 06.2018.
<http://www.artespaco.com>, consultado em 06.2018.
<http://www.arteinformado.com/>, consultado em 07.2018.
<http://artephotographica.blogspot.pt>, consultado em 05.2018.
<https://artfacts.net/>, consultado em 06.2018.
<http://www.artsy.net/>, consultado em 07.2018.
<http://www.arvorecoop.pt/>, consultado em 06.2018.
<http://www.baginski.com.pt>, consultado em 07.2018.
<https://balcony.pt>, consultado em 07.2018.
<http://www.belogalsterer.com>, consultado em 07.2018.
<http://www.bibllartepac.gulbenkian.pt>, consultado em 05.2018.
<http://www.bienaldecerveira.pt>, consultado em 06.2018.
<https://www.bracodeprata.com>, consultado em 07.2018.
<http://www.camb.cm-oeiras.pt>, consultado em 06. 2018.
<http://capc.com.pt/site/index.php/pt/>, consultado em 06.2018.
<http://www.carolinepages.com>, consultado em 07.2018.
<http://www.cm-lisboa.pt>, consultado em 12.2017-07.2018.
<http://www.contemporaryartgalleries.net>, consultado em 07.2018.
<https://www.cps.pt>, consultado em 06.2018.
<http://www.cristinaguerra.com>, consultado em 06.2018.
<http://www.culturgest.pt>, consultado em 07.2018.
<http://diferencagaleria.blogspot.pt>, consultado em 05.2018.
<https://www.dgartes.gov.pt/>, consultado em 05.2018.

<http://www.egeac.pt>, consultado em 05.2018.

<https://en.oxforddictionaries.com>, consultado em 07.2018.

<https://www.facebook.com/pg/galeriaacervo>, consultado em 05.2018.

<https://www.facebook.com/pg/monitorgallery>, consultado em 07.2018.

<Http://facebook.com/tremaarte/>, consultado em 05.2018.

<http://www.facebook.com/pg/kunsthallelissabon>, consultado em 07.2018.

<https://www.facebook.com/pg/zaratan.ac>, consultado em 07.2018.

<http://fasciniodafotografia.wordpress.com>, consultado em 05.2018.

<http://www.franciscofino.com>, consultado em 07.2018.

<http://www.fundacaoedp.pt/>, consultado em 07.2018.

<http://www.fundacaojoanavasconcelos.com>, consultado em 08.2018.

<http://www.galeriaantonioprates.com>, consultado em 06.2018.

<http://www.galeriagracobrandao.com>, consultado em 06.2018.

<http://www.galeriamadragoa.pt>, consultado em 07.2018.

<http://galeriamonumental.com/pt>, consultado em 05-06.2018.

<https://www.galeriapresenca.pt>, consultado em 07.2018.

<http://gau.cm-lisboa.pt.html>, consultado em 08.2018.

<http://gfilomenasoaes.com>, consultado em 06.2018.

<https://www.ine.pt>, consultado em 05-08.2018.

<http://www.ifema.es/>, consultado em 12.2017-08.2018.

<https://www.infopedia.pt>, consultado em 06. 2018.

<http://www.jeogaleria.com>, consultado em 08.2018.

<http://www.josebatistamarques.com/cv.html>, consultado em 05.2018.

<https://www.maart.pt/pt/sobre>, consultado em 07.2018.

<http://maisterravalbuena.com>, consultado em 07.2018.

<http://mapadasartes.pt/desktop/>, consultado em 12-2017-06.2018.

<http://www.mariosequeira.com>, consultado em 08.2018;

<http://www.maumaus.org.html>, consultado em 06.2018.

<https://www.metrolisboa.pt>, consultado em 05.2018.

<https://miguelnabinho.com>, consultado em 07.2018.

<http://www.modulo.com.pt>, consultado em 05.2018.

<http://www.monitoronline.org>, consultado em 07.2018.

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/>, consultado em 07.2018.

<https://museudoscoches.gov.pt/pt/museu/#timeline>, consultado em 07.2018.

<http://www.nunocenteno.com>, consultado em 07.2018.

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt>, consultado em 04. 2017.

<https://www.pedrocera.com>, consultado em 06.2018.

<http://plato.stanford.edu> consultado em 06.2018.

<http://www.pinturadigital.net/artista/jorge-portela/>, consultado em 06.2018.

<http://pordata.pt>, 12.2017 – 08.2018.

<http://www.porta33.com>, consultado em 08.2018.

<http://pt.museuberardo.pt/>, consultado em 07.2018.

<http://www.quadradoazul.pt/>, consultado em 07.2018.

<https://www.rtp.pt/>, consultado em 05-06.2018.

<http://salapares.com>, consultado em 03.2018.

<http://www.saomamede.com>, consultado em 05.2018.

<https://www.serralves.pt/pt> consultado em 07.2018.

<http://www.sicae.pt/>, consultado em 02-05.2018.

<http://www.snba.pt>, consultado em 05.2018.

<https://www.timeout.pt/lisboa/pt>, consultado a 06.2018.

<http://trema-arte.pt/>, consultado em 05.2018.

<http://www.umalulikgallery.com>, consultado em 07.2018.

<http://www.under-dogs.net>, consultado em 08.2018.

<http://vart.pt/freitas-rogerio-de/>, consultado em 06.2018.

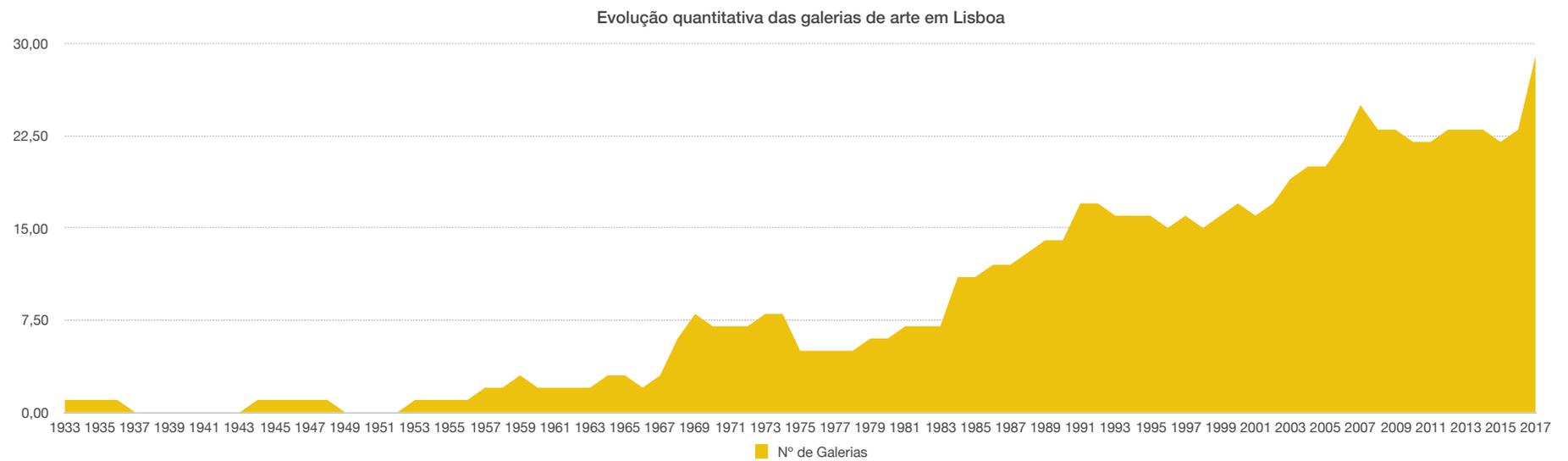
<http://www.veracortes.com>, consultado em 06.2018.

<http://visao.sapo.pt/>, 06.2018.

<http://zet.gallery/blog/en/online-art-gallery/>, consultado em 08.2018

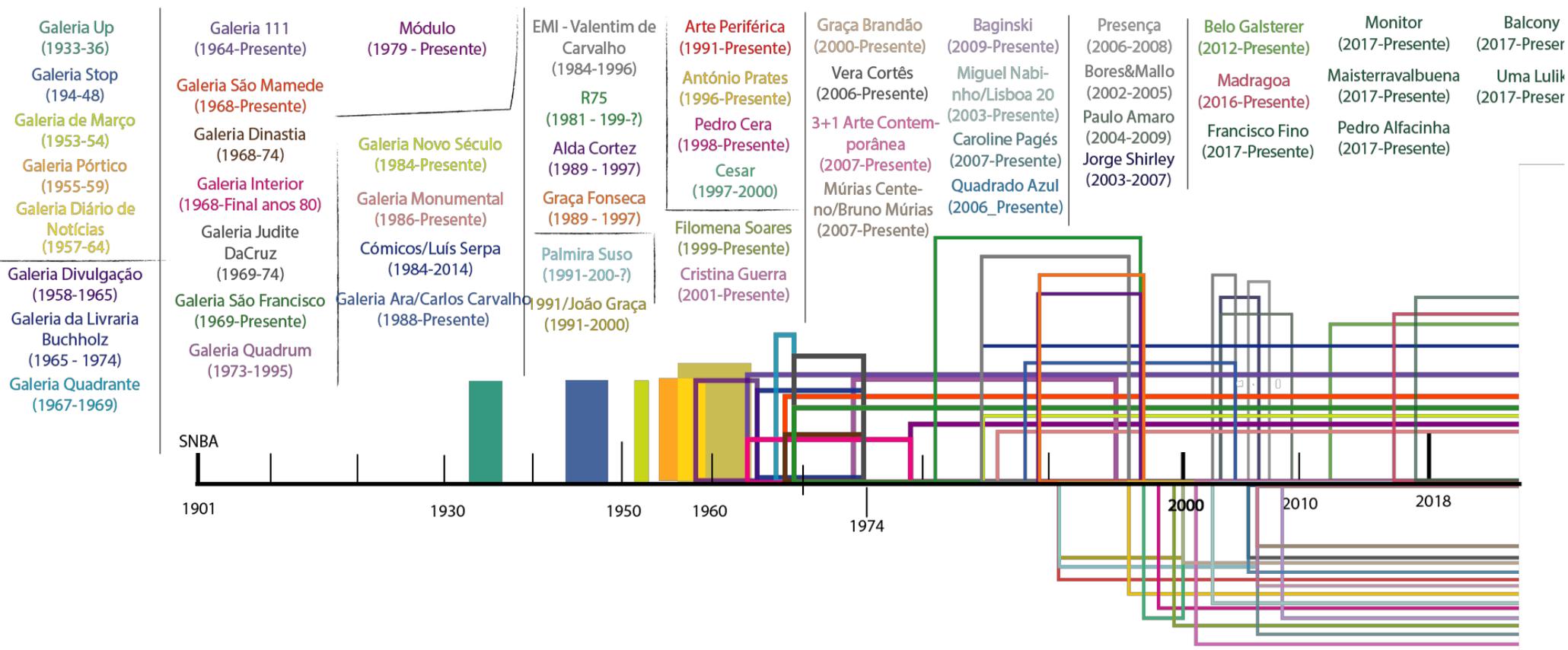
11. ANEXOS

11.2. GRÁFICOS



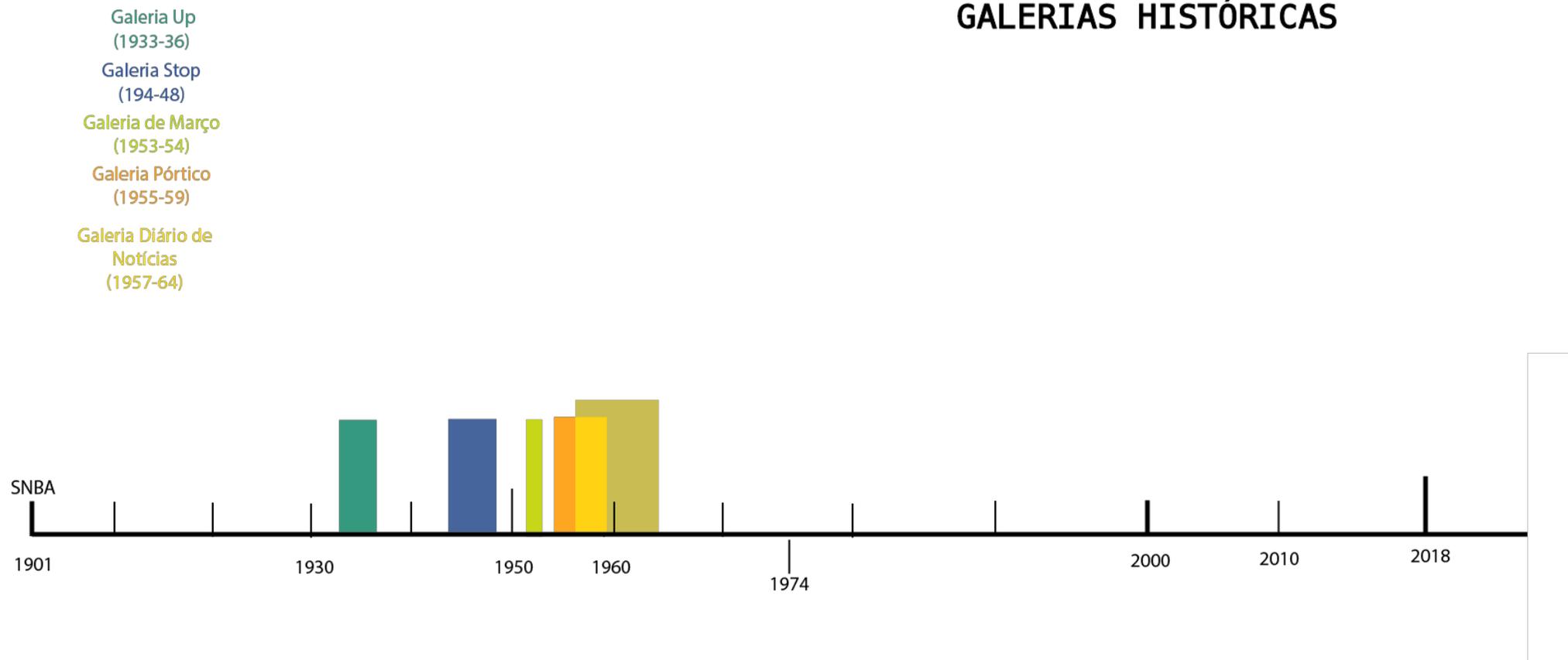
Anexo 1 - gráfico de área sobre o desenvolvimento do número de galerias desde 1933 a 2017

CRONOLOGIA DAS GALERIAS LISBOETAS



Anexo 2 - gráfico cronológico da evolução das galerias lisboetas

GALERIAS HISTÓRICAS



Anexo 3 - gráfico cronológico da evolução das galerias lisboetas - Galerias Históricas

SURGIMENTO DO MERCADO

Galeria Divulgação
(1958-1965)

Galeria da Livraria
Buchholz
(1965 - 1974)

Galeria Quadrante
(1967-1969)

Galeria 111
(1964-Presente)

Galeria São Mamede
(1968-Presente)

Galeria Dinastia
(1968-74)

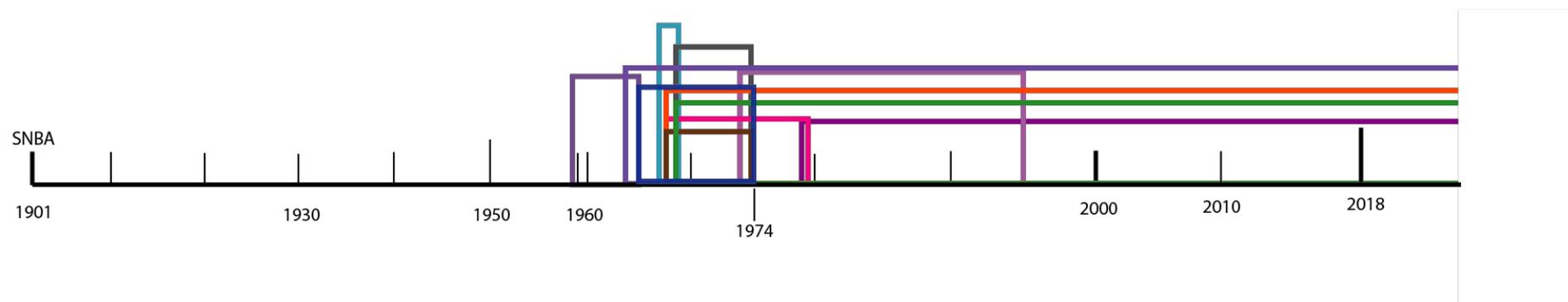
Galeria Interior
(1964-Final anos 70)

Galeria Judite
DaCruz
(1969-74)

Galeria São Francisco
(1969-Presente)

Galeria Quadrum
(1973-1995)

Módulo
(1979 - Presente)



Anexo 4 - gráfico cronológico da evolução das galerias lisboetas - Surgimento do Mercado

Galeria Novo Século
(1984-Presente)

Átomos/Luís Serpa
(1984-2014)

Galeria Monumental
(1986-Presente)

Área Ara/ Carlos Carvalho
(1988-Presente)

AMI - Valentim de
Carvalho
(1984-1996)

R75
(1981 - 199-?)

Alda Cortez
(1989 - 1997)

Graça Fonseca
(1989 - 1997)

Arte Periférica
(1991-Presente)

António Prates
(1996-Presente)

Pedro Cera
(1998-Presente)

Cesar
(1997-2000)

Palmira Suso
(1991-200-?)

1991/João Graça
(1991-2000)

Graça Brandão
(2000-Presente)

Vera Cortês
(2006-Presente)

3+1 Arte Contem-
porânea
(2007-Presente)

Múrias Cente-
no/Bruno Múrias
(2007-Presente)

Filomena Soares
(1999-Presente)

Baginski
(2009-Presente)

Miguel Nabi-
nho/Lisboa 20
(2003-Presente)

Caroline Pagés
(2007-Presente)

Quadrado Azul
(2006-Presente)

Cristina Guerra
(2001-Presente)

Presença
(2006-2008)

Bores&Mallo
(2002-2005)

Paulo Amaro
(2004-2009)

Jorge Shirley
(2003-2007)

Belo Galsterer
(2012-Presente)

Madragoa
(2016-Presente)

Francisco Fino
(2017-Presente)

Monitor
(2017-Presente)

Maisterravalbuena
(2017-Presente)

Pedro Alfacinha
(2017-Presente)

CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO

Balcony
(2017-Presente)

Uma Lulik
(2017-Presente)

SNBA

1901

1930

1950

1960

1974

2000

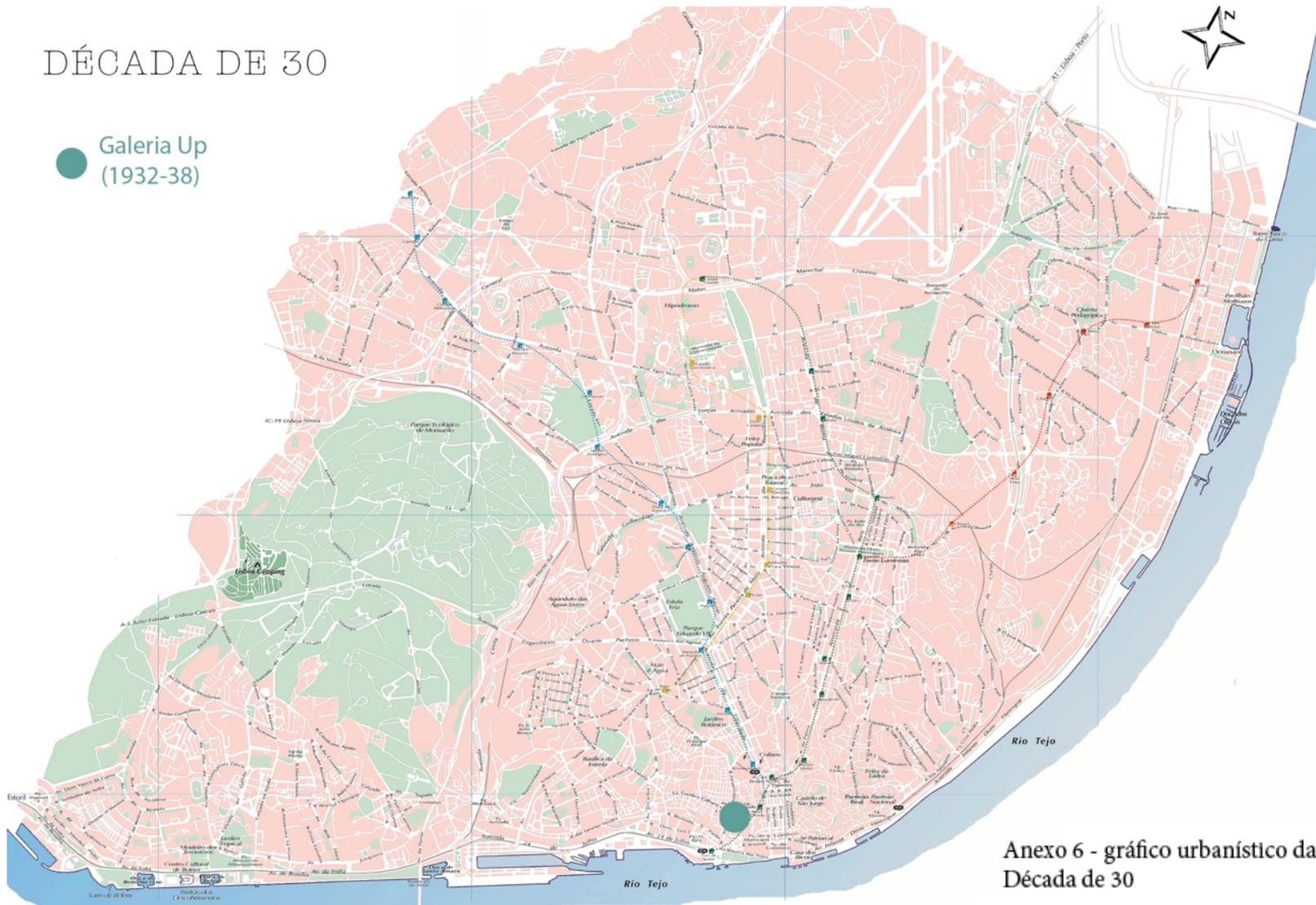
2010

2018

Anexo 5 - gráfico cronológico da evolução das galerias lisboetas -
Consolidação do Mercado

DÉCADA DE 30

● Galeria Up
(1932-38)



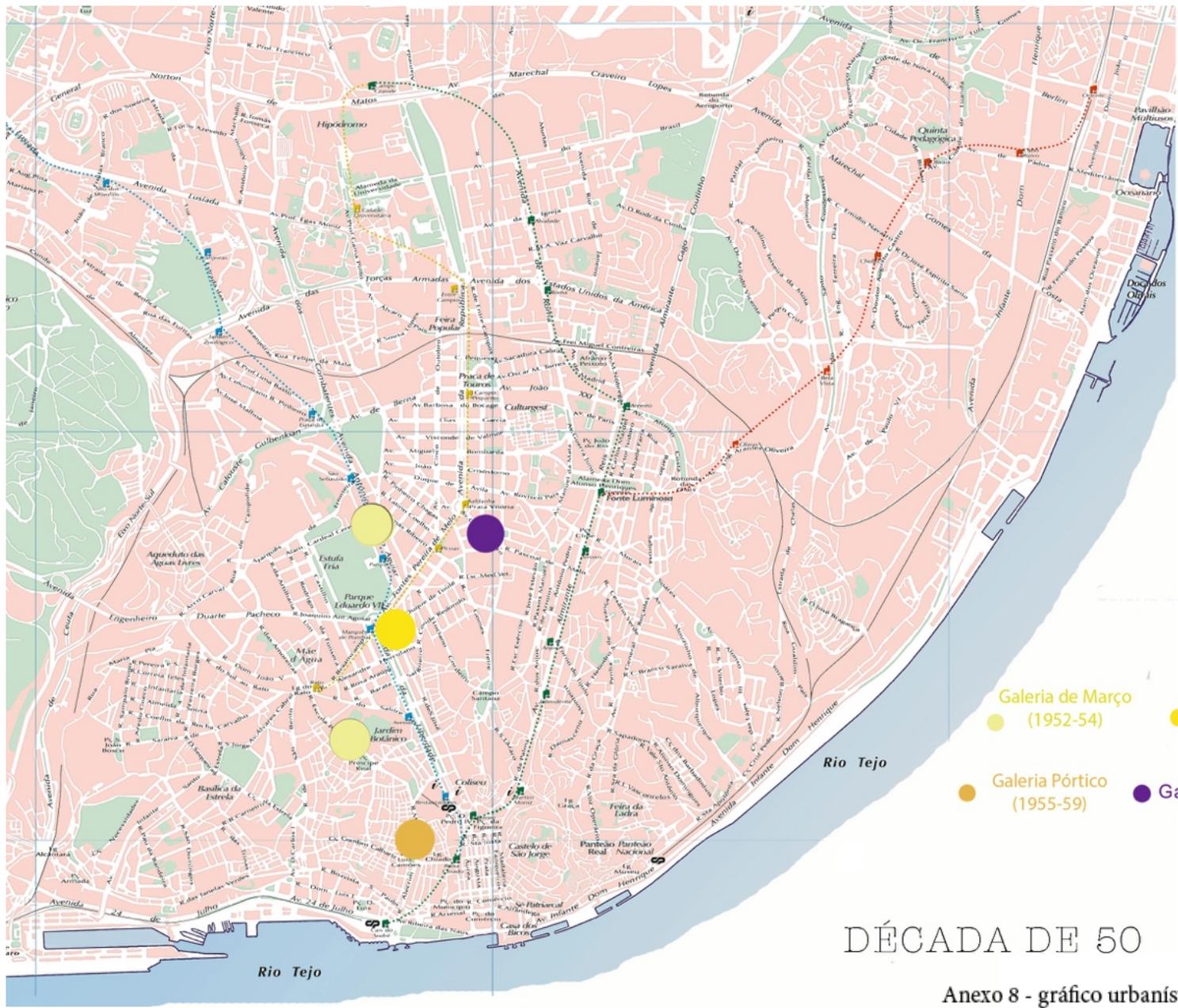
Anexo 6 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboei
Década de 30



● Galeria Stop
(1944-48)

Anexo 7 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboeta
Década de 40

DÉCADA DE 40



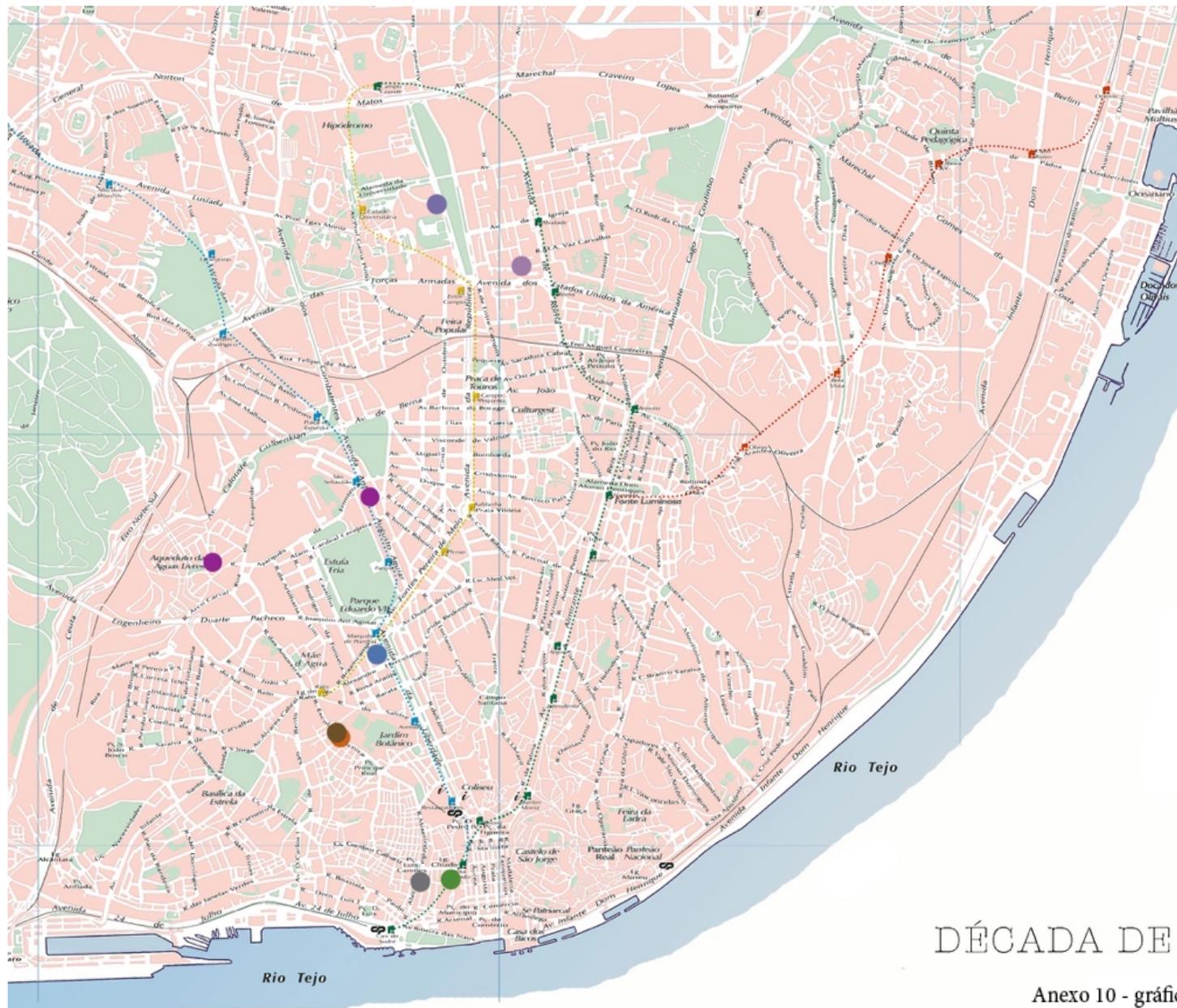
DÉCADA DE 50

Anexo 8 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboetas -
Década de 50



DÉCADA DE 60

Anexo 9 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisbo
 Década de 60



- Galeria da Livraria Buchholz (1943 - 1974)
- Galeria 111 (1964-Presente)
- Galeria São Mamede (1968-Presente)
- Galeria Dinastia (1968-74)
- Galeria Judite DaCruz (1969-74)
- Galeria São Francisco (1969-Presente)
- Galeria Quadrum (1973-1995)
- Galeria Módulo (1979-Presente)

DÉCADA DE 70

Anexo 10 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboeta: Década de 70

Década de 80



● Galeria 111
(1964-Presente)

● Galeria S. Mamede
(1968-Presente)

● Galeria de São Francisco
(1969-Presente)

● Galeria Quadrum
(1973-1995)

● Módulo (Centro Difusor
de Arte)
(1979-Presente)

● Galeria R75
(1981-199?)

● Galeria EMI - Valentim de Carvalho
(1984-1996)

● Galeria Novo Século
(1984-Presente)

● Cómicos/Luís Serpa
(1984- Presente)

● Galeria Trema
(1984-Presente)

● Galeria Monumental
(1986-Presente)

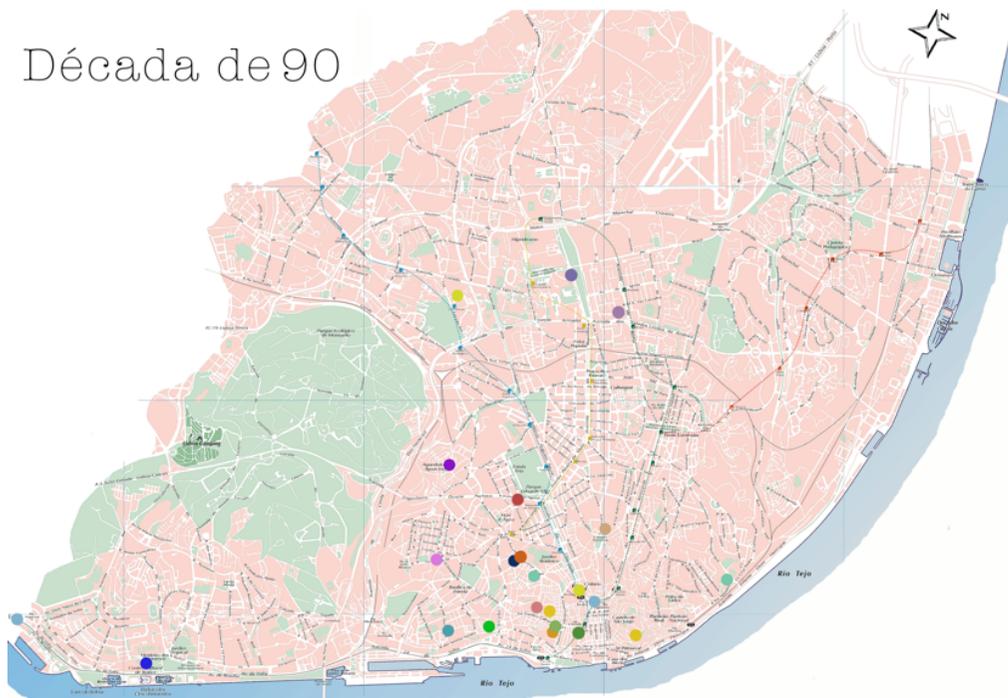
● Galeria Ara/Carlos Carvalho
(1988-Presente)

● Galeria Alda Cortez
(1989-1997)

● Galeria Graça Fonseca
(1989-1997)

Anexo 11 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboetas -
Década de 80

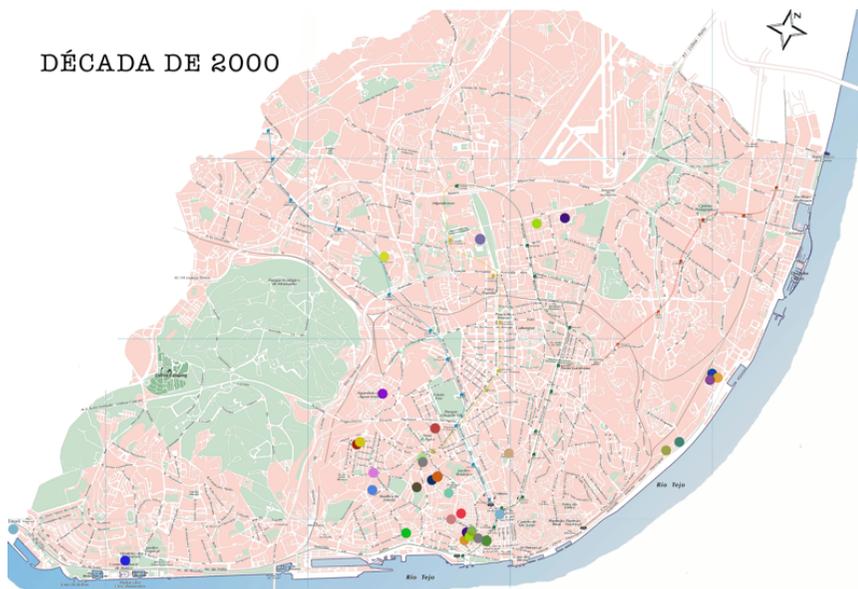
Década de 90



- Galeria 111 (1964-Presente)
- Galeria S. Mamede (1968-Presente)
- Galeria de São Francisco (1969-Presente)
- Galeria Quadrum (1973-1995)
- Módulo (Centro Difusor de Arte) (1979-Presente)
- Galeria R75 (1981-199?)
- Galeria EMI - Valentim de Carvalho (1984-1996)
- Galeria Novo Século (1984-Presente)
- Cómicos/Luís Serpa (1984- Presente)
- Galeria Trema (1984-Presente)
- Galeria Monumental (1986-Presente)
- Galeria Ara/Carlos Carvalho (1988-Presente)
- Galeria Alda Cortez (1989-1997)
- Galeria Graça Fonseca (1989-1997)
- Palmira Suso (1991-200?)
- 1991/João Graça (1991-2000)
- Arte Periférica (1991-Presente)
- António Prates (1996-Presente)
- Pedro Cera (1998-Presente)
- Cesar (1997-2000)

Anexo 12 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lis
Década de 90

DÉCADA DE 2000



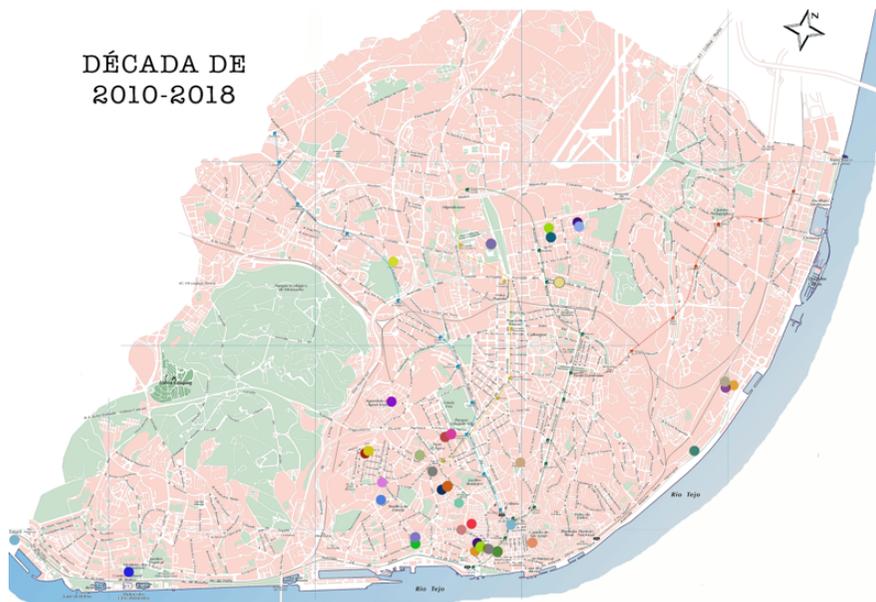
- Galeria 111 (1964-Presente)
- Galeria S. Mamede (1968-Presente)
- Galeria de São Francisco (1969-Presente)
- Módulo (Centro Difusor de Arte) (1979-Presente)
- Galeria Novo Século (1984-Presente)
- Cómicos/Luís Serpa (1984-2014)
- Galeria Trema (1984-Presente)
- Galeria Monumental (1986-Presente)

- Galeria Ara/Carlos Carvalho (1988-Presente)
- Palmira Suso (1991-200?)
- Arte Periférica (1991-Presente)
- António Prates (1996-Presente)
- Pedro Cera (1998-Presente)
- Filomena Soares (2001-Presente)
- Cristina Guerra (2001-Presente)
- Graça Brandão (2000-Presente)

- Vera Cortês (2006-Presente)
- 3+1 Arte Contemporânea (2007-Presente)
- Múrias Centeno/BrunoMúrias (2007-Presente)
- Baginski (2009-Presente)
- Miguel Nabinho/Lisboa 20 (2003-Presente)
- Caroline Pagés (2007-Presente)
- Quadrado Azul (2006-Presente)
- Presença (2006-2008)
- Bores&Mallo (2002-2005)
- Paulo Amaro (2004-2009)
- Jorge Shirley (2003-2007)

Anexo 13 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboas
Década de 2000

DÉCADA DE
2010-2018



- Galeria 111 (1964-Presente)
- Galeria S. Mamede (1968-Presente)
- Galeria de São Francisco (1969-Presente)
- Módulo (Centro Difusor de Arte) (1979-Presente)
- Galeria Novo Século (1984-Presente)
- Cómicos/Luís Serpa (1984-2014)
- Galeria Trema (1984-Presente)
- Galeria Monumental (1986-Presente)

- Galeria Ara/Carlos Carvalho (1988-Presente)
- Arte Periférica (1991-Presente)
- António Prates (1996-Presente)
- Pedro Cera (1998-Presente)
- Filomena Soares (2001-Presente)
- Cristina Guerra (2001-Presente)
- Graça Brandão (2000-Presente)
- Vera Cortês (2006-Presente)

- 3+1 Arte Contemporânea (2007-Presente)
- Múrias Centeno/Bruno Múrias (2007-Presente)
- Baginski (2009-Presente)
- Miguel Nabinho/Lisboa 20 (2003-Presente)
- Caroline Pagés (2007-Presente)
- Quadrado Azul (2006-Presente)
- Belo Galsterer (2012-Presente)
- Madragoa (2016-Presente)
- Francisco Fino (2017-Presente)
- Monitor Gallery (2017-Presente)
- Maisterravalbuena (2017-Presente)
- Pedro Alfacinha (2017-Presente)
- Balcony (2017-Presente)
- Uma Lulik (2017-Presente)

Anexo 14 - gráfico urbanístico da evolução das galerias lisboe
Década de 2010-2017

Galerias de arte e outros espaços de exposição temporária: número de espaços, exposições e obras expostas

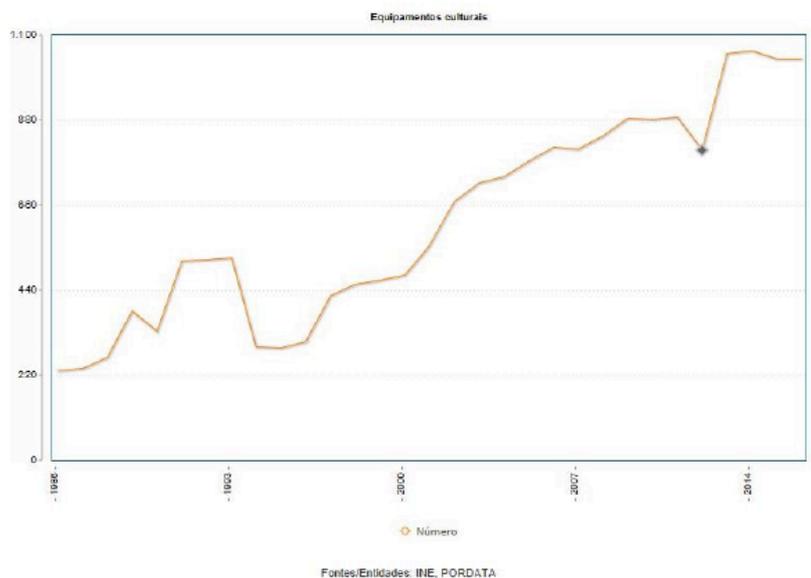
(A) Equipamentos culturais (B) Exposição (C) Obra de arte

Anos	Número (A)	Exposições realizadas (B)	Obras expostas (C)
1986	232	1.786	65.851
1987	236	1.647	58.113
1988	266	1.612	47.977
1989	385	2.218	67.818
1990	332	2.116	70.282
1991	515	2.335	78.015
1992	519	2.009	72.427
1993	523	2.103	90.413
1994	292	2.384	99.609
1995	290	2.318	95.247
1996	306	2.466	92.500
1997	425	3.585	130.196
1998	455	3.837	159.148
1999	466	4.122	161.774
2000	479	4.255	163.425
2001	556	4.708	188.072
2002	668	5.527	220.836
2003	717	5.880	231.208
2004	732	6.130	224.454
2005	773	6.449	233.512
2006	811	6.463	251.620
2007	804	6.609	259.044
2008	840	6.859	304.850
2009	885	7.235	282.721
2010	881	7.261	279.984
2011	887	7.304	297.836
2012	↓803	↓5.854	↓234.563
2013	1.050	7.149	268.065
2014	1.058	7.395	296.529
2015	1.037	7.587	282.062
2016	1.038	7.731	287.002

Fontes/Entidades: INE, PORDATA
Última actualização: 2017-07-28
Última actualização: 2017-07-28

Simbologia

- ⊥ Quebra de série
- ... Confidencial
- // Não aplicável
- Ausência de valor
- Pre Valor preliminar
- § Dado com coeficiente de variação elevado
- Pro Valor provisório
- x Valor não disponível
- f Valor previsto
- Rv Valor revisto
- e Dado inferior a metade do módulo da unidade utilizada
- (R) Dados rectificadados pela entidade responsável



Anexo 16 – Dados estatísticos sobre a evolução do número de galerias em Lisboa retirados de <https://www.pordata.pt/>, consultado em 08.2018.

Galerias de arte e outros espaços de exposição temporária: número de espaços, exposições e obras expostas

Âmbito geográfico: Portugal
 Operação estatística: Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias
 Tipo de operação estatística: Recenseamento (directo)
 Período ou momento de referência: Ano civil
 Periodicidade: Anual
 Entidade responsável: INE

Notas: Os valores apresentados incluem galerias de arte, centros culturais, museus, bibliotecas, estabelecimentos de ensino, juntas de freguesia e municípios que, no ano de referência, realizaram pelo menos uma exposição temporária dirigida ao público em geral.

Conceitos

Nome	Definição
Espaço de Exposição	Qualquer local de acolhimento de uma exposição de arte com fim não essencialmente económico. (metainformação – INE)
Galeria de Arte	Local de exposição e simultaneamente de venda de obras de artes plásticas com calendarização e temporalidade definidos, com fins lucrativos. (metainformação – INE)
Obra (Cultura)	Trabalho, documento ou objecto resultado da criação, produção literária, científica ou artística. (metainformação – INE)

Série

Série	Unidade de Medida	Tipo de Valor	Escala	Notas
Número	Equipamentos culturais	Valor absoluto	N.º	De 1991 a 1993 (inclusive), o aumento do número de galerias de arte e outros espaços de exposição temporária verificado resulta de estes valores corresponderem ao universo de todas as entidades inquiridas. Nos restantes anos, os valores apresentados correspondem apenas às entidades respondentes ao inquérito.
Exposições realizadas	Exposição	Valor absoluto	N.º	
Obras expostas	Obra de arte	Valor absoluto	N.º	

Notas de ano

Ano	Notas	Quebra de série
2012	Alterações no método de recolha da operação estatística, nas variáveis de observação e nas classificações utilizadas: até 2011, a recolha da informação é realizada em formato papel; a partir de 2012, inicia-se a recolha da informação por via electrónica.	✓

Galerias de arte e outros espaços de exposição temporária: número de espaços, exposições e obras expostas

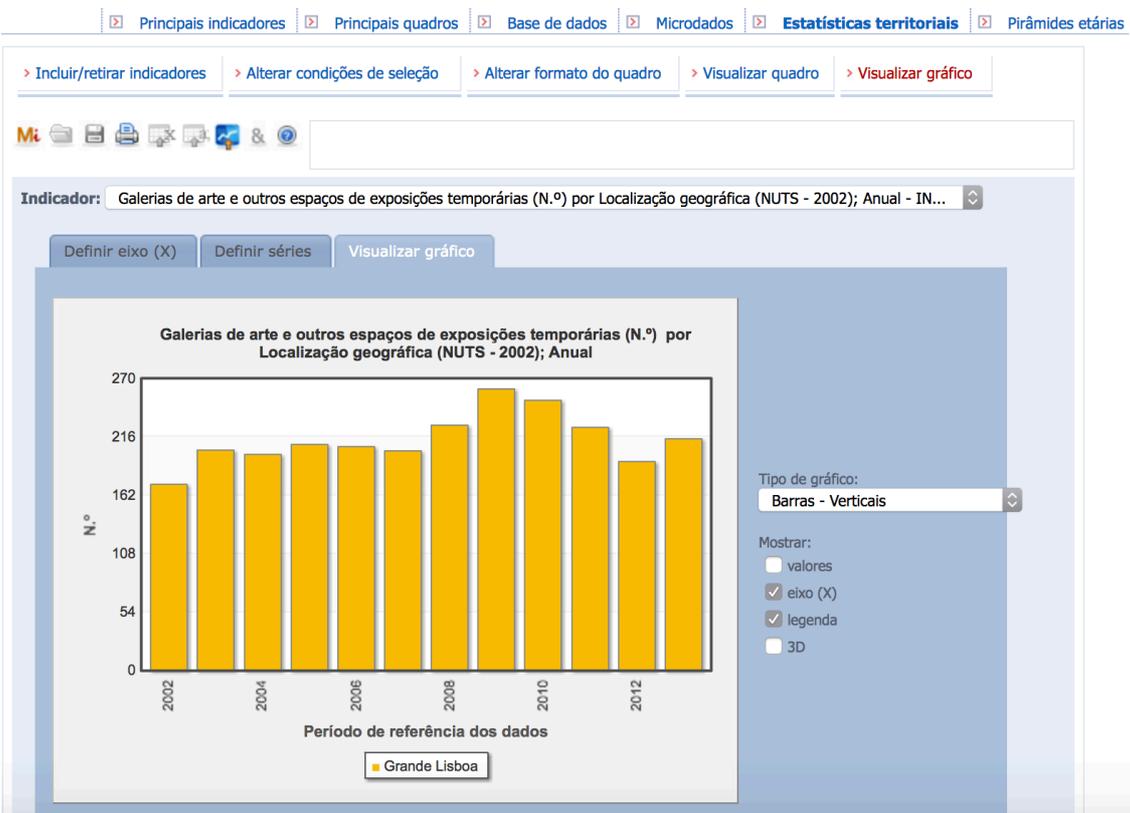
Quantas são as galerias ou outros espaços que expõem artes plásticas? Quantas exposições há e quantas pinturas, fotografias, esculturas e outras obras são expostas?

Equipamentos culturais

Anos	Número
1986	232
1987	236
1988	266
1989	385
1990	332
1991	515
1992	519
1993	523
1994	292
1995	290
1996	306
1997	425
1998	455
1999	466
2000	479
2001	556
2002	668
2003	717
2004	732
2005	773
2006	811
2007	804
2008	840
2009	885
2010	881
2011	887
2012	± 803
2013	1.050
2014	1.058
2015	1.037
2016	1.038
2017	1.024

Galerias de arte e outros espaços de exposição temporária: número de espaços, exposições e obras expostas.
Fontes de Dados: INE - Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias
Fonte: PORDATA
Última actualização: 2018-07-10

Anexo 18 – Dados estatísticos sobre a evolução do número de galerias em Lisboa retirados de <https://www.pordata.pt/>, consultado em 08.2018.



Anexo 19 – Dados estatísticos sobre a evolução do número de galerias em Lisboa retirados de https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=ine_main&xpid=INE, consultado em 08.2018.

11.3. ANEXO 20 - ENTREVISTAS

ANEXO 20.1. ENTREVISTA JOSÉ AUGUSTO FRANÇA – GALERIA DE MARÇO

Jarzé, 30/11/2017

À Sr^a Maria Luísa Ramires,

Não é possível desenvolver a sua investigação sem conhecimento totalizante ou histórico da pintura portuguesa do século XX. E, conseqüentemente, dos Museus, Salões, Exposições, Prémios, SNBA, SPN-SNI, Clube 100-100, da crítica (AICA), etc. Quem é quem? – artistas e críticos, é indispensável conhecê-los! E alguns marchands também...

1. Em conjunto com Fernando Lemos, o Doutor José Augusto-França criou uma galeria em 1952, quando até então apenas tinham existido a Galeria UP e a Galeria Stop, ambas em Lisboa. Quais as ambições principais na altura para o projeto?

-Sobre Galeria de Março – ver *História da Arte do Século XX*, página (135/325?); Folhetins Artísticos, página 184.

-Sobre Galeria UP – ver *História da Arte do Século XX*, pág. 389 (nota 90).

- Sobre Pórtico – ver *História da Arte do Século XX*, pág. 326.

- Stop – sobretudo atelier de publicidade.

2. Podemos observar que quase todas as galerias nessa época têm um período de vida relativamente curto. Qual o impacto da análise a essas galerias na gestão da Galeria de Março? Como as compara?

- Nenhum.

3. De que forma o público se envolvia e interessava nas atividades da Galeria de Março? Quais as que tiveram um maior sucesso?

Só amigos (Grupo de amigos Galeria de Março).

Maior sucesso: Almada – únicos quadros vendidos, durante os dois anos de existência da galeria.

4. Que impacto tiveram o Prémio Jovem Pintura e o I Salão de Artes Abstractas?

Ver críticas da época. Ver catálogos; e catálogo: exp.49 no Museu de Tomar (em Maio de 2015).

Sem dúvida promoção crítica do Abstraccionismo.

5. A Galeria de Março teve duas localizações: inicialmente, na Avenida António Augusto Aguiar e posteriormente na Rua D. Pedro V. Como decidiram a escolha do espaço e posicionamento urbanístico da Galeria de Março?

1ª ocasional; 2ª estreitar espaço – como as agências no prédio - mais perto do Chiado, local teoricamente favorável – mas...

6. Quão importante é a localização para o sucesso de uma galeria?

Galeria 111, Campo Grande; Galeria Quadrum, Alvalade; ... espaços ocasionais, sem lógica urbana.

7. A Galeria UP (1935) teve um papel pioneiro no cenário galerístico em Portugal. Em Barcelona, por exemplo, a primeira galeria surgiu em 1877 e ainda se encontra em funcionamento. Que razões identifica para uma implantação tardia das galerias portuguesas comparando com os restantes países europeus?

Ver 2. A razão da demora é evidentemente de falta de mercado comprador só no princípio dos anos 70 (marcelismo...) houve desenvolvimento de mercado – interrompido drasticamente no 25 de Abril...

Ver 1. Sobre G. de Março – “Boom – Boomerang!”

8. Como identifica o papel do Estado Novo e suas políticas culturais na integração das galerias de arte no país?

Ação inicial de António Ferro no SPN. Nenhuma integração possível nem tentada.

9. Os leilões influenciaram o mercado português e as galerias? Se sim, de que forma? Se não, porque não?

Sim. Inicialmente (anos 70, 80) na Galeria Dinastia, leilões importantes.

10. Afirma no Dicionário da Pintura Universal (vol. III) que a galeria de arte “...e particularmente de pintura, tem uma vida recente em Portugal, onde não existe um mercado de compradores suficientemente desenvolvido para manter o seu comércio.”

a) A partir da sua definição de galeria e opinião sobre estas nos anos 70, como pensa agora o assunto?

Desenvolvimento irregular e contraditório – desde sempre...

b) E como viu a evolução nas últimas quatro décadas?

Papel de alguns colecionadores: Jorge de Brito, Manuel de Brito (111), Rendeiro (na ?) – Rua Sto. António à Estrela.

11. a) Como observa o momento actual no mercado galerístico em Portugal?

b) Como vê o mercado português a evoluir?

Desde 2000, pouca informação. Evolui naturalmente mal – por incultura geral e falta de treino...

...E sobretudo, consultar *Folhetins Artísticos* – 1 e 2, e também alguns artigos (500...) não compilados. Ver índices dos volumes. E ainda *Memórias para o Ano 2000* (p. 113 e 545/595?) e *Memórias para Após 2000*.

Em conclusão: é investigação bem difícil, e nela há que contar com “segredo comercial” óbvio e impenetrável, como se revelou já no trabalho pioneiro de (não tenho aqui) em França, anos 60.

Mas, sobretudo, conhecer artistas e críticos envolvidos no discurso artístico – comercial em questão, é preparação indispensável. Trata-se de uma “mercadoria” especial, cujas leis de circulação internacional pouco (ou nada) intervêm em Portugal, por razões socio - culturais óbvias.

Respondo-lhe rapidamente às perguntas, remetendo-a sempre para as obras citadas, onde encontra matéria de reflexão. Outras talvez haja...

Bonne chance! Cordialmente, José Augusto França

Árv. Maria Luísa Ramires

darz, 30/XI/2017

Não é possível desenvolver a sua investigação sem contato totalmente da história da plástica portuguesa do Séc. XX. É, consequentemente, dos Museus, Salões, exposições, prêmios (SNBA, SPN-SNI), crítica, etc. Quem é quem? - artistas e críticos, é indispensável conhecê-los! E alguns marchantes também... (AICA)

- 1- Sobre G. Marco - ver H. Arte Séc XX, p. 328, Folhetim Artístico 2, p. 182
Sobre Gal. VP - ver " 389 (set 90) stop - sobretudo atelier publicad
Sobre Crítico - ver " 326
- 2- Nenhum
- 3- 5 amigos (Simpo de Augusto G. de M.), Mais sucesso: Almada - alguns quadros
vendidos, durante os dois anos de existência da galeria.
- 4- Ver críticas de época. Ver catálogos; e catálogo: Exp. 49th no Museu de Tomar
(em Maio 2015)
Sem dúvida promoção crítica do abstracionismo
- 5- 1st ocasional; 2nd estreitar um espaço - comedas aguçadas no prédio - mais perto
do Chiado, local teoricamente favorável - mas T
- 6- Gal. III, Copo Grande, Gal. Anadim, Alvalade ... Espaços ocasionais - sem lógica urbana.
- 7- ver 1. A razão da demora é evidentemente de falta de mercado comprador
So no principio anos 70 [houve desenvolvimento de mercado - interrompido
drásticamente a 3rd Alip (marxismo...)
Ver 1- sobre G. Marco "Boom -> Boomerang!"
- 8- depois inicial de A. Ferro no SPN. Nenhuma integração possível sem tentada
- 9- Sim. Inicialmente (anos 70-80 Gal. Dinastia, Dições importantes)
- 10- Desempenhamento irregular e contraditório - desde sempre...
Papel de alguns colecionadores: António de Brito (na 111)
Ramires (na ?) - R. António à estalada
- 11- Desde 2000, pouca informação. Evolui naturalmente - mas muito mal - por incultura geral
e falta de treino...

... É sobretudo, consultar Folhetim Artístico - 1 e 2, e também alguns
artigos (500...) não compilados. Ver índices dos volumes. E ainda
Memórias para Ano 2000 (p. 113 e sigs) e Memórias para após 2000

Em conclusão; é investigação bem difícil, e nela há que contar
com "segredo comercial" obvio e impenetrável, como se revelou já
no trabalho pioneiro de [não tenho aqui] em França, anos 60,
Mas, sobretudo, conhecer artistas e críticos envolvidos no discurso
artístico-comercial em questão, é preparação indispensável. Trata-se
de uma "mercadoria" especial, cujas leis de circulação internacional
pouco (ou nada) intervêm em Portugal, por razões socio-culturais óbvias.

Respondo-lhe rapidamente às perguntas - remetendo-a sempre
para as alíneas citadas, onde encontre matéria de reflexão. Outras talvez seja.
Bonne chance! Cordialmente

Árv. Ramires

ANEXO 20.2. ENTREVISTA GALERIA MÓDULO

Lisboa, 26 de Janeiro de 2018

Mário Teixeira da Silva, Diretor da Módulo-Centro Difusor de Arte

Duração de 55min

MLR – A Módulo foi a primeira galeria a investir em artistas que não se encontravam no circuito galerístico, pode-me dizer como tomou essa decisão? Foi uma decisão estratégica?

MTS – Abri o Módulo em 1975, no Porto, e só depois em 1979 surgiu em Lisboa. O mercado que tinha sido florescente nos inícios da década praticamente extinguiu-se, com o desaparecimento de muitas das galerias da altura. O Fernando Pernes, director do Centro de Arte Contemporânea sediado no Museu N. Soares dos Reis convidou-me para fazer parte da pequena equipa que comigo reduzia-se a 3 pessoas. Mas este centro estava numa situação de empréstimo naquele museu e ainda longe do projecto de Serralves. Entretanto recebi uma bolsa dupla das Fundações Fulbright e Gulbenkian para os EUA na área de museologia. No final da bolsa tive um convite para ingressar num museu americano, mas tinha um ano de espera para esse ingresso e assim voltei a Portugal. Neste intervalo foram várias as pessoas que me incentivaram a abrir uma galeria. Pensei maduramente e a ideia era aliciante pois poderia no meu próprio país iniciar um projeto da minha total responsabilidade, mas era consciente de que o mercado em Portugal estava adormecido e, principalmente, a linha que pretendia seguir não tinha grande tradição em Portugal, mais concretamente no Porto, cidade muito conservadora.

Assim se queria mostrar artistas com problemáticas emergentes na década de 70, sabia que iria encontrar resistências junto de um público consumidor. Até aí os poucos artistas estrangeiros que por cá expunham pertenciam essencialmente à Escola de Paris dos anos 50 ou ao grupo Cobra. Mas sempre gostei do desafio e por isso teria de ter um papel ativo no alargar os horizontes desse mesmo público potencial. Iniciei também um programa de revelação de novos artistas nacionais e ainda prestei atenção à fotografia, que estava totalmente arredada do circuito galerístico português. Eu sou de uma geração que viu a fotografia entrar nas escolas de arte, mais como instrumento documental, do que exploração do média. Por outro lado, havia a fotografia criativa, que nada tinha a ver com fotojornalismo e que circulava marginalmente ao mundo das galerias de arte. Eu não vi razão para não misturar estes dois mundos. Assim mostrei artistas que não eram fotógrafos, como o Fernando Calhau, o Julião Sarmiento, o Jochen Gerz, o Hamish Fulton, etc com fotógrafos como Elliott Erwitt, Friedlander, Bill Brandt Paul den Hollander ou Winogrand. Foi por essa altura que a Helena Almeida me telefonou, convidando-me a ver o trabalho fotográfico, que na altura ninguém conhecia, e disse-me “Mário, eu tenho um trabalho que queria mostrar porque eu acho que é a pessoa que me pode ajudar.” Adorei o trabalho e não só a mostrei

nas minhas duas galerias, entretanto já tinha aberto em Lisboa, como a levei nas seleções que apresentei nas feiras de arte como Basel, Bruxelas, Bolonha, Los Angeles ou Colónia.

Ainda falando de fotografia, a década de 70 e princípios da década seguinte viu uma série de artistas que exploraram a linguagem da fotografia, muitas vezes encenando previamente as situações que posteriormente fotografavam, e dentro desta tendência mostrei por exemplo o Bruce Charlesworth e o Bernard Faucon.

A programação orientou-se essencialmente em artistas americanos (Andy Warhol, Dennis Oppenheim, James Welling, para citar alguns), ingleses (Richard Smith, Gilbert & George, e Alan Charlton, entre outros) e alemães (Hans Erhard Walther ou Axel Hütte).

Vivíamos ainda a discutir o binómio abstração-figuração, com clara preferência pela última, e quanto à minha insistência na fotografia, aí as críticas eram maiores.

MLR - Claro, ainda agora as galerias de fotografia que se colocam nesse tema também não conseguem vingar, ainda fechou há pouco tempo a Barbados, a Pente 10 ou a Ether.

MTS - Sempre achei que ser uma galeria de tendência no nosso país tinha poucas hipóteses de vingar. Nós temos que ter uma atitude que é desbravar caminho de uma forma artilosa pois tenho casos de clientes meus que em dada altura me disseram “ah, Mário, jamais fotografia!” e passado uns anos mudam de ideias, reconhecendo que me deviam tal. Eu acho que cabe a uma galeria, não ir ao encontro do gosto instituído, mas antes alargar horizontes. E vejo isto por dois lados: é um trabalho muito mais apaixonante para quem o faz e o vingar de um projecto deste tipo é fundamental para que a galeria não cristalize.

É uma estratégia que me foi sempre muito clara e que... (interrompido)

MLR - Retomamos a conversa sobre o público e aproveito para fazer uma pergunta que se adequa ao tema de estudo, que é a localização das galerias e como este fator se relaciona com os clusters existentes. Cá em Lisboa as galerias encontram-se muito desfasadas umas das outras.

MTS - Sempre houve essa característica das galerias estarem muito dispersas. Só muito recentemente no Porto é que surgiu aquela rua das galerias.

MLR - Sim, a Miguel Bombarda.

MTS - As galerias sempre estiveram em zonas muito diversas. Aliás, quando me instalei em Lisboa em 79, dividi o apartamento, que tinha, que era muito grande, em habitação e espaço de galeria.

MLR - Que era aqui?

MTS: Não, na António Augusto de Aguiar. Num quinto andar desta avenida.

MLR - Mas não foi a única galeria nessa rua, pois não?

MTS - Sim, houve mais. Na altura havia uma galeria na esquina acima, que fechou com o 25 de Abril, que já não me lembro como se chamava. Em frente, um pouco abaixo, uma outra onde trabalhava a Cristina Guerra, antes de ir para a Quadrum, onde mudou totalmente o seu conceito de galeria.

MLR - (exposição dos mapas urbanísticos)

MTS - A Antiks Design fechou há relativamente pouco tempo. Abriu em 1996, é isso que aqui está? Conheço, era ali ao pé da Sociedade de Belas Artes, que eu acho que foi só o único sítio que eles tiveram. Talvez consiga saber mais informação através dos antiquários, porque ela participou na Cordoaria, ou possa constar do site dos antiquários. Foi uma galeria sempre de segundo mercado. Quando havia as reuniões dos comités da feira de Lisboa, pusemos sempre a hipótese se justificava entrar ou não entrar. Ela tinha uma seleção de obras muito boas e outras fracas. Não era uma galeria no sentido em que nós conhecemos. Eu acho que há três tipos de galerias: há a galeria pioneira, há a galeria que trabalha como resultado do trabalho feito pela galeria pioneira e depois há a galeria chamada “loja dos quadros”. A Antiks encaixava dentro da loja dos quadros, mas de melhor qualidade. Já que estamos a falar nisto, vou falar sobre um ponto importante, que é a programação internacional.

MLR - Foi a primeira galeria portuguesa a participar em Basel, não foi?

MTS - Fui a primeira galeria portuguesa a participar em Basel, em 1977. Depois fiz vários anos seguidos Basel mas era muito difícil nessa altura participar, não só pelo custo envolvido, mas pela distância. Portugal está muito longe destes centros culturais. Fui convidado para Basel no primeiro ano e depois fiz parte do comité de Basel um ano, bem como no de Bruxelas, e de outras tantas feiras que fiz...não fiz muitas mais porque não conseguia fazer tantas. Há uma coisa que é dramático neste país que é o desfasamento entre a realidade e aquilo que começa a despontar. Quer nos museus (quando falo em museus refiro-me a exposições temporárias em espaços não museológicos...nós não temos muito o exemplo do Kunsthallen...que estão mais voltados para isso, que são não espaços de coleção), como também na maioria das galerias privadas. Há sempre essa décalage: os espaços institucionais não fazem parte do circuito internacional que permite e torna mais possível financeiramente um programa de exposições, o que já é claro em Espanha. Mas também me pergunto se esse desfasamento é por ignorância, comodismo ou pouca ousadia. Posso falar com experiência própria de quando estive no Soares dos Reis. Como é de todos sabido, a arte contemporânea é uma roda que vai girando e assim as tendências vão e regressam passado algum tempo.

Estou-me a lembrar de um colecionador numa exposição em que disse “Pintura, pintura, isto da

pintura está a obsoleto”. Pois o que constatamos actualmente é um regresso da pintura em força. E, portanto, a velha afirmação de que a pintura está morta, é uma mera falácia!

Num momento em que curadores como o Olbricht e outros do género que eram o mais anti-pintura vêm agora defender a pintura e reconhecem que a recente vaga de propostas pós-conceptuais surgidas em finais da década de 90, trouxe um vazio enorme e um afastamento de público. Em dado momento emergiram artigos em revistas de especialidade, como ensaios onde se advoga de novo a manualidade de um artista. Casos exemplares do Kunshalle de Basileia ou da Serpentine Gallery de Londres, para só citar estes dois exemplos. Consideremos o desenho nas suas várias formas de expressão, são estes exemplos que clarificam a especificidade do artista plástico na sua diferença com outros criadores.

Cabe aqui fazer referência aos inúmeros cursos de curadoria surgidos recentemente no país, donde saem um número apreciável de jovens curadores que manifestam um claro desconhecimento da arte de épocas passadas e a bagagem adquirida é meramente livresca e teórica. Não nos esqueçamos que o contacto físico com as obras é fundamental, como também aprofundar seriamente a história de arte não apenas reduzindo-nos ao século XX, mas para trás ao longo de vários séculos. A história de arte é uma constante revisitação de propostas anteriores.

Desde muito jovem tive a sorte de contactar diretamente com exemplares artísticos de diferentes épocas existentes em importantes museus europeus e noutras paragens. Isto deu-me uma bagagem que me tem sido muito útil, como me ajudou a perceber quanto de revisitação há na obra de todos os artistas surgidos posteriormente. A leitura constante é outra fonte de saber que nunca deveremos menosprezar. Quando cheguei a Londres a minha bagagem era a arte clássica, nos primeiros dias tive a oportunidade de visitar uma antológica de Matisse e outra de Henry Moore que foram dois momentos marcantes para ser introduzido na arte moderna. Depois e sempre é ser curioso em relação a tudo, particularmente tudo aquilo que não se entrega facilmente, que nos leva a outras leituras, que nos trazem outras descobertas.

MLR - E tem também a ver com a estratégia da galeria?

MTS - Um galerista não é apenas um vendedor de obras de arte. Essa é uma visão que muitos têm da profissão. Quando me vêm perguntar sobre o que é ser galerista, eu respondo antes de mais gostar de arte, reconhecer que é uma actividade nada fácil e que exige uma actualização permanente, tal como é exigido a um médico ou a outro profissional.

O meu objectivo inicial quando voltei a Portugal não foi trabalhar numa galeria, mas trabalhar num museu. Consciencializei rapidamente que talvez fosse menos condicionante trabalhar numa galeria do que num museu, particularmente na época em que me iniciei.

MLR - O interesse por este período histórico contemporâneo acabou por surgir pelo contacto com os artistas?

MTS - Não, eu costumo dizer que tive uma formação muito intensa desde miúdo na arte até meados dos sec. XIX. Tinha um tio meu que era francês e que me adorava. Ia muitas vezes para Paris e ele levava-me para o Louvre. Portanto explorei largamente o museu. Quando fui para Londres tinha ainda esta visão da arte. E foi a retrospectiva de Matisse e a retrospectiva do Henry Moore que me abriram o horizonte para a arte moderna. Tinha 17 anos. Entrei na antiga Tate e perdi a noção do tempo. Aí começou o meu interesse pela modernidade e me levou ao Cortauld Institute. Será para mim sempre uma referência, o Matisse, na cor, como o Henry Moore foi importante na escultura, na relação desta com o abstracionismo, por outro lado, e por outro com a noção do espaço. Depois com professores que me abriram muito os horizontes, estagiei numa galeria em Londres, as Waddington Galleries, e o Lesly Waddington queria que lá ficasse. Depois tive a bolsa americana que me permitiu conhecer as estratégias desenvolvidas pelos museus americanos para angariar público que permitissem demonstrar aos seus trustees que o apoio financeiro era justificado. Pois após essa permanência voltei a Portugal, mas como já o disse anteriormente, não tencionava cá ficar, mas regressar aos EUA pois tinha-me sido oferecido um lugar em Boston.

MLR - Há alguma coisa na sua carreira que se arrepende e que teria feito de outra forma?

MTS - Há sempre aquela eterna insatisfação por não ter podido fazer mais. Quando voltei tentei concretizar intervenções na cidade por vários artistas que tinha conhecido. Para isso estabeleci contactos com diversas multinacionais que o tinham feito nos EUA. Nomes como Christo, Dennis Oppenheim, etc... com a vantagem que Portugal estava na moda no imediato pós-25 de abril e muitos artistas não conheciam o país e estavam interessados em vir.

MLR - A colaboração do Christo com a KWTY é anterior?

MTS - Sim, ora aí está. O casal aderiu à ideia de realizar um projeto em Lisboa, não sei se pelo meu entusiasmo, se pelo país se estar a abrir ao exterior, tive esta e outras portas abertas. Cheguei a Portugal e comecei a entrar em contacto com aquelas multinacionais que tinham apoiado projetos deste tipo, lá nos EUA. Acontece que o *public relations* na altura percebeu o alcance do projeto e apoiou-o integralmente. No entanto, isto chumbou sempre no topo que era o presidente português. Não percebiam que era uma imagem excelente para a empresa. Não quiseram. O que mais me preocupa neste momento é que o mundo da arte em Lisboa tem um ambiente muito mafioso. Acho uma coisa gravíssima. Se se está fora do grupo não temos chances. A imprensa é quase nula, e há uma "gentinha" a escrever que é de uma ignorância atroz.

MLR - Qual a posição da APGA no meio disto?

MTS - A APGA foi sempre um problema complicado. A associação nasceu do entusiasmo de algumas galerias, foi importante numa fase em que houve algumas galerias que começaram a fazer feiras e havia um acordo tripartido entre a Gulbenkian, a Fundação Luso-Americana e a Secretaria de Estado da Cultura, mas foi Sol de pouca dura.

A APGA esteve ligada à criação da ARTE LISBOA, segunda tentativa de criar uma feira de arte, depois das duas primeiras edições do Forum Picoas. A Arte Lisboa era uma organização da FIL, mas sempre foi uma relação conflituosa, apesar de advogarem ser um acontecimento de prestígio para a organização e assim diferenciarem-na das restantes feiras que faziam.

Não durou muito, devido à dificuldade da FIL em apoiar um projeto ferial como o ARCO com a IFEMA. A Arte Lisboa terminou por volta de 2004. A APGA diz que terminou? Eu saí da APGA há bastante tempo. No período em que fiz parte, apenas aceitei um único cargo, ser presidente da assembleia geral. Durante esses anos percebi como atuavam os galeristas ...deu-me a sensação de estar a perder o meu tempo e como tal saí. Entretanto, há dois anos, a Cristina Guerra veio perguntar-me se eu não queria criar uma lista para a direção em que eu seria o presidente e ela ficava a trabalhar comigo, como vice-presidente. Mas depois de pensar um pouco não dei continuidade ao assunto. É um meio terrivelmente individualista. Confirmando ser uma vergonha termos o ARCO a fazer uma feira cá, como também a ArtFairs com a Just e o Drawing Room! Os portugueses são incapazes de criar uma manifestação destas. São muitas as intrigas.

MLR - Peço que observe estes mapas (mapas urbanísticos, anexos 6-12) e que me fale um pouco sobre as galerias.

MTS - A Triângulo 48 é que não me lembro, escapa-me completamente. A Ratton sim, a Loja de Desenho era a antecedente da 3+1. O Jorge (Viegas) com o sócio que já não me lembro do nome. A Galeria Tempo era ali perto da São Mamede. É agora uma loja de viagens, a rua que cruza com a rua da escola Politécnica, era aí. O Jaime Isidoro foi quem na altura esteve ligado à galeria e depois aquilo teve uma outra pessoa (que já não me lembro como se chamava), mas durou muito pouco tempo. Era uma galeria de arte contemporânea, mas numa linha um bocadinho comercial. Não era para a “frentex”, como se costuma dizer. Teve uma curta duração. A Galeria Barata foi a mesma coisa, também teve uma duração muito curta, foi ativa enquanto houve o João Barata, que entretanto faleceu, e a seguir não houve quem continuasse o projeto. O Luís Serpa também desapareceu. A Altamira teve um período heroico com algumas exposições interessantes. A R75 fazia algumas exposições de um certo interesse, mas apostava numa linha mais comercial. Tentou revelar nomes pouco conhecidos, mas era uma linha que demonstrava uma tentativa de não ser muito ousada. A Nasoni/Atlântica, esta durou pouquíssimo tempo, e em Lisboa durou menos ainda que no Porto. A Leo, eu acho...foi em 80? Se a memória não me falha articulava exposições de design com as de jovens artistas. O seu proprietário era o António Vieira de Castro. Mostrou

o Pedro Casqueiro, e outros nomes do grupo do Pedro Casqueiro, mas também teve um período de atuação muito curto. Míron/Trema, sim, esta continua a existir. A Galeria Ara, que também fechou. Por acaso não acompanhei muito a evolução da Ara. A Vértice, era aqui na Rua de Campolide, não era? Era uma rapariga que trabalhava na Secretaria Geral da Cultura que a abriu, era aqui perto num espaço mínimo!

MLR - A Lambertini não conhece?

MTS - Não. A Alda Cortez sim, a Graça Fonseca também. A Pedro e o Lobo...também durou muito pouco tempo. Foi um rapaz que trabalhou comigo que foi para lá.

MLR - Acho que só chegou a durar pouco mais dois meses.

MTS - Sim, houve uma doença no processo e foi a razão de aquilo não ter durado mais.

A YGrego era em frente à antiga Módulo. Era num centro comercial muito pequeno. Está a ver a estação de metro do Parque? Quem sobe a avenida fica do lado esquerdo, em direcção ao Multiusos do Parque Eduardo Sétimo. E quem é que trabalhava lá, sabe quem era? A Cristina Guerra. Vejo-a na YGrego (e a programação da YGrego era muito pouco interessante) e depois vai trabalhar para a Quadrum e só depois de sair da Quadrum, cria uma parceria com a Filomena Soares. Houve um tempo em que elas estiveram juntas. Depois separaram-se.

MLR - Não se lembra de mais alguma?

MTS - Sim! A Judite da Cruz com uma excelente programação e a Interior, depois Ana Isabel.

MLR - Nos anos 80?

MTS - Sim, primeiro perto do Marquês e depois na Rua da Emenda, num primeiro andar. Na sua vizinhança houve a galeria da Emenda, da responsabilidade do Jorge Moura George, com uma boa programação, mas também teve uma curta existência.

MLR - Muito obrigada.

MTS - Agora ainda acabei de saber que há mais uma, que se chama Foco, ali na Rua da Alegria. Acho que há uma quimera em relação a Lisboa pois o mercado de arte nada tem a ver com o sucesso da afluência turística. Nos últimos anos tenho participado em feiras de arte em Espanha e tenho constatado que o público espanhol é um público mais aberto à arte contemporânea, se gosta, gosta, se não gosta não gosta e não está a seguir opiniões dos amigos! Por cá há muito conservadorismo, insegurança, e antes de mais não terem a necessidade interiorizada de cultura.

MLR - Como acha que as novas galerias vão sobreviver cá em Portugal?

MTS - Eu pergunto-me muito! Tenho ouvido uma série de vozes comentar que as coisas não vão bem para aquelas que abriram há menos de dois anos.

MLR - E se houver uma maior aposta na internacionalização dessas galerias?

MTS - Acho que é muito difícil, uma galeria tem de vingar no seu próprio país...acho que uma galeria que depende só do mercado exterior não é garantida uma longa vida, vão andar sempre de caravana?

MLR – Aproveito para fazer uma outra pergunta: qual a sua opinião em relação às vendas online?

MTS - Eu sou mais avesso a isso, porque acho que as coisas têm de ser vistas ao vivo. Mas isso é a minha forma de ser, porque mesmo nos leilões preciso de ver as obras, posso consultar os catálogos online, mas nunca comprei nada sem primeiro ver. Porque há muita ignorância na fichagem das obras. Dizem uma coisa e algumas vezes verifico não ser exatamente isso. Também na conversa com as colaboradoras das leiloeiras apercebi-me de muito desconhecimento.

ANEXO 20.3. ENTREVISTA GALERIA 111

Lisboa, 23 de Abril de 2018

Rui Brito, Diretor da Galeria 111

Duração de 47min

MLR – A Galeria 111 é sem dúvida a mais resistente das galerias portuguesas. Quais acha que foram os fatores que mais contribuíram para a perseverança da galeria?

RB – Quando se tem paixão, quando se gosta daquilo que se faz, as coisas conseguem ser feitas. Lidar com artistas é algo muito especial. É preciso ter-se uma grande disponibilidade, é preciso lidar e ter uma grande cumplicidade com muita gente. Quando há uma paixão, é mais fácil de resistir ao tempo. Outra das posturas importantes é sermos um projeto independente, temos o nosso caminho, não vamos em modas, não especulamos preços quando os tempos estão melhores, não baixamos preços quando as coisas estão piores, é um projeto sustentável.

MLR - O teu pai ficou conhecido mesmo por isso, por estabilizar os preços dos seus artistas num momento de especulação...

RB – Houve sempre alturas em que tudo se vendia e apareciam coleções; houve muita gente que subiu os preços sem uma justificação aparente. A nossa postura é uma corrida de fundo. Podíamos ser muito mais falados do que somos hoje, mas queremos e olhamos para o projeto a longo prazo. Nós sempre fizemos um grande esforço, sempre investimos nas instalações que ocupamos, o que é uma grande mais valia. É tudo nossa propriedade e em alturas de crise não termos que pagar rendas é útil. Ao mesmo tempo, sempre apoiamos os artistas, criamos laços, às vezes de amizade e paralelamente a isso também fomos colecionando, o meu pai começou a colecionar também. O início da nossa coleção passou muito pelo espírito de ajuda, em alturas que não se vendia o meu pai acabava por comprar.

MLR – O teu pai começou a galeria com tertúlias e exposições no espaço da livraria e criou um contacto direto co os artistas. De que forma é que o relacionamento com os artistas alterou?

RB- O projeto da galeria começou dentro do espaço da livraria como referiste e foi um bocadinho de forma amadora. O meu pai antes de vir para a Cidade Universitária trabalhava na *Escolar Editora* na Politécnica e começou a ter algum contacto com artistas e quando abriu o espaço dedicado às exposições foi um bocado por brincadeira. Portanto foi uma coisa muito pura e sem grandes expectativas comerciais, apesar de o mercado de arte se ter começado a formar nessa altura. Em 70-71 o meu pai decidiu comprar a loja ao lado e fazer aí a galeria.

MLR – Esta aqui que existe agora?

RB – Sim. Em relação à pergunta e a relação com os artistas: acho que antes do 25 de Abril era uma cumplicidade muito maior. Muitos deles para poderem ser originais não podiam estar a trabalhar em Portugal porque a polícia política – PIDE – podia...aliás, o Júlio Pomar esteve preso. Por isso muitos desses artistas foram para fora, viviam em Paris. O meu pai mandava dinheiro, ajudava, comprava coisas, fazia chegar esse dinheiro aos artistas.

MLR – E como é essa cumplicidade agora com os artistas?

RB- Como eu cresci no meio da arte, desde pequeno que andei no atelier da Vieira (da Silva), (Júlio) Pomar, Paula Rego, Lourdes Castro, gosto ainda de sentir essa pureza, tem algo de especial, transmite uma energia muito própria. Mas acho que abordagem dos agentes das artes tornou-se muito mercantilista. Hoje em dia a arte é muito vista como um outro produto financeiro, com especulações.

MLR – E a *III* sempre tentou apostar mais na componente cultural?

RB – Acho que se pode conseguir muito as duas coisas. Esta pressão dos artistas para entrar em bienais, para serem escolhidos pelos curadores (que também era uma figura que não existia). Há muitos artistas que estão a fazer um trabalho, mas que já estão a pensar que têm que entrar na coleção *x* ou *y*. São carreiras muito vistas de forma fria e calculista. Claro que há exceções no meio disto tudo: há galerias que contratam comissários ou curadores para fazer as exposições na galeria porque sabem que a seguir vão ser curadores na Bienal de Veneza ou na Bienal de São Paulo. A probabilidade de escolherem um desses artistas para lhes dar visibilidade é maior, portanto há assim uns jogos de poder e *bluff*. Há artistas que realmente têm qualidade para estar expostos nessas bienais ou coleções, mas não são escolhidos.

MLR – E a *III* em que artistas aposta?

RB – Nós temos sempre as nossas referências estéticas. Hoje em dia, muito por irmos de encontro a essa paixão, trabalhamos com artistas de quem gostamos até pessoalmente, portanto conseguimos conciliar o gosto pelo trabalho com uma boa relação com os artistas.

MLR – Qual a importância desse relacionamento com os artistas?

RB – A galeria é um ótimo veículo para divulgar a imagem dos artistas, bem como eles nos divulgam a nós, acaba por haver essa cumplicidade. Quando há uma boa relação e um bom galerista com esse relacionamento o próprio artista se sente mais motivado, está mais descansado. Houve uma altura que havia mais a prática das avenças mensais. Os artistas recebiam uma espécie de um ordenado. Hoje em dia prefiro comprar trabalhos ou materiais, assim nunca falta dinheiro aos artistas para produzir arte. Quando o artista se sente um bocado abandonado, também se sente um bocadinho desprezado. Quando está a falar com alguém a estimular e a puxar o que é bom no

trabalho e a apontar críticas construtivas, o próprio artista e o próprio trabalho se reflete um bocadinho. Eu mesmo contra mim falo, quando estou mais cansado ou numa postura mais ativa, percebo que tenho alguma influência no entusiasmo do artista ao produzir o trabalho.

MLR – Passando para o lado do público: no início existia o Clube Cem Cem que costumava reunir-se mensalmente nos espaços da galeria. Qual foi o impacto destes colecionadores para o desenvolvimento e segurança económica da galeria? Teve algum?

RB – Teve. Passa tudo por, numa altura em que não havia mercado da arte, criar um bocadinho esse espírito. Isso tudo incutiu o espírito do colecionismo, de criar uma rotina nas pessoas de vir à galeria e comprar. A arte, quando se começa a ver e se começa a estudar, é um bichinho que vai crescendo.

MLR – Pois começa-se a ganhar o gosto e a descobrir um e outro artista...também tiveram lançamento de livros ou outros eventos ao longo dos anos que acabaram por trazer mais pessoas, para além das inaugurações da galeria. De que forma se dá atualmente esse envolvimento do público?

RB – Apesar de a galeria se ter desenvolvido com um carácter diferente, mais com um elemento vocacionado para as artes, embora lancemos livros ou catálogos. Acho que se criou uma dinâmica que me agrada. Embora sejamos um projeto, aqui, comercial, temos um público que nos visita tal como se visita um museu. Há galerias que se queixam que não têm assim tantas pessoas, e nós temos um público que nos vem visitar recorrentemente, vem visitar e vem ver. Ao longo destes anos criamos essa imagem sólida e as pessoas procuram-nos com frequência, também é bom dar essa visibilidade. Aliás, temos a parte de arquivo que é visitada por alunos de Mestrado, Doutoramento. Temos esse peso institucional que às vezes também prejudica por a própria estrutura da galeria estar a trabalhar para isso. Por vezes sai prejudicada. Depois ainda as colaborações que temos, há muito poucos galeristas que colecionam. A exposição de *Art Pop* que abriu na Gulbenkian tem trinta e nove obras da nossa coleção, temos obras em Serralves, temos obras do Almada no Reina Sofia em Madrid, temos obras da Graça Morais no Centro de Arte dela em Bragança, tudo isto tem que acontecer ao mesmo tempo a par da galeria, era muito mais simples termos o *staff* todo a trabalhar para o mesmo fim. Mas sentimos que temos este dever, causado pela paixão e gostarmos daquilo que fazemos. Mais uma vez, acho que esse é o segredo de estarmos aqui há tanto tempo em atividade.

MLR – Pertenceste à APGA durante muitos anos. Como vês esse relacionamento com as galerias? É importante de que forma?

RB – A APGA foi um órgão importantíssimo e acho que é sempre importante haver uma associação de galerias, para ter uma voz ativa junto de órgão governamentais, mas estes últimos

anos têm aparecido um conjunto de galerias que acha que tem de haver uma elite. Essas têm que dominar e as outras não podem existir. É uma postura muito pouco democrática. As pessoas quando se apercebem que há um mau ambiente, afastam-se por pensarem que não é saudável.

MLR – É por isso que as várias feiras e eventos se forma dissolvendo?

RB - Passa um bocadinho por aí. Nós, por exemplo, temos um trabalho inquestionável, temos as críticas nos jornais, temos a história que temos, artistas importantes que representamos, mas como não cedemos a pressões nem a ordens de galerias que tentam ditar tendências...não vamos ao ARCO porque não cedemos. São outros interesses e prefiro manter esse espírito de liberdade. Claro que há projetos que fazem mais sentido do que outros no geral, mas acho que não se deve desprezar nenhum projeto e há espaço para toda a gente, quanto melhor for o ambiente em galerias mais gente ganha. Há a 111, a 112, a 113, e cria-se uma dinâmica saudável, e as pessoas têm vontade de conhecer mais e se calhar compram mais se calhar noutros espaços. Em Portugal não pode haver muita cor, nem se pode existir fora dessa mentalidade conceptual.

MLR – Mas achas que essa luta de estilos, se se romper, através da crítica, dá para mudar o paradigma?

RB – O facto de estarmos aqui há muitos anos, já vimos muitas galerias que quase que foram quase que obrigadas a mudar esse paradigma e a mostrar o que as outras galerias queriam que eles mostrassem e acabaram por fechar. Nós gostamos de apoiar projetos que acreditamos, independentemente de ser vídeo, pintura, instalação, de ter essa liberdade, aquilo que vai de encontro aos nossos padrões estéticos.

MLR – Então, mas achas que é possível essa sinergia entre galerias?

RB – Eu acho que é fundamental, especialmente num país pequeno como é Portugal.

MLR – Falaremos assim no exemplo do Porto, por estarem as galerias todas na Rua Miguel Bombarda.

RB – Isso é o exemplo de como as coisas correram mal. Já houve muitas mais galerias, uma dinâmica muito maior, as pessoas deslocavam-se de Norte a Sul do país para as inaugurações em simultâneo, mas depois as galerias não conviviam bem entre elas. Mias uma vez, se as pessoas se derem bem ou pelo menos se se respeitarem, toda a gente ganha. A outra galeria faz o projeto dela, têm é que se respeitar, se as pessoas gostam, se compram se há público. Acabou por haver uma luta dentro da APGA. Fala-se muito de se criar uma associação, conseguiram dar cabo desta associação por falta de consenso. Reflete-se também nas feiras, a feira de Lisboa, a última feira de Lisboa, a que foi realizada na FIL teve 20.000 visitantes, a primeira ARCO teve 11.000 visitantes e a segunda ARCO teve 8.000 visitantes. E é uma feira pequena, vem de facto muita

gente estrangeira, Portugal está na moda, e vêm visitar o país. Claro que vêm fazer compras, mas é muita curiosidade que as pessoas têm pelo país. Têm aberto muitas galerias, Portugal está na moda, o imobiliário está fantástico, mas o mercado da arte é pequeno. Há muita galeria estrangeira mesmo a abrir em Portugal.

MLR – Pois, por exemplo abriu agora a *Jeanne Bucher Jaeger*. O que achas que atrai essas galerias para a cidade de Lisboa?

RB – Acho que no caso dessa galeria havia uma relação antiga, familiar acho que é com o pai desta galerista, acho que era representante da Vieira da Silva. Mas eu tenho percebido algumas italianas, umas espanholas, que abriram e pode ser por benefícios fiscais.

MLR – Mas como achas que esta bolha de mercado que está a surgir agora na cidade vá avançar?

RB – Acho que vai haver uma seleção natural de galerias que vão fechar, algumas que se vão aguentar se os projetos forem bons, se as pessoas tiverem essa perseverança ou paixão.

MLR – Voltando à APGA, como era o sistema de seleção das galerias?

RB – A ideia era ser o mais abrangente possível. Agora estou-me a tentar recordar, acho que tinham que ter um ano de atividade, até acho que estava no site, os estatutos. Uma galeria preponente tinha que ter uma carta de recomendação de dois galeristas associados e tinham que fazer exposições regularmente, acho que seis anuais. Era um espírito mais abrangente, mas ninguém se entendeu.

MLR – Sobre a descentralização: tenho uma pergunta sobre a *Galeria Zen* sobre as razões que levaram ao encerramento da galeria no Porto.

RB – Passou muito pelo excesso de trabalho, estávamos com duas galerias aqui em Lisboa a funcionar. Foi um espaço aqui na Rua João Soares, que vou reabrir no próximo ano, estamos neste momento em obras. Coincidiu também com a abertura do Centro de Arte Manuel de Brito em Oeiras, o nosso projeto museológico. De facto, nós estávamos já há muitos anos no Porto e sentíamos que tínhamos uma galeria muito bonita, mas que o mercado no Porto é um mercado muito particular e passa muito, às vezes, por contactos diretos e às vezes nem é preciso termos um espaço físico. Começámos a sentir, eu e a minha mãe, um esforço muito grande de produzir exposições. As inaugurações tinham gente, mas em termos comerciais ou em termos de recursos humanos, era muito curto para o investimento que fazíamos e outros projetos que tínhamos. Começou a custar-nos ir ao Porto. Continuamos a ir ao Porto, a ter amigos e clientes no Porto. Nós estivemos lá muitos anos, mas deixou de fazer sentido. Foi uma questão estratégica. Outra coisa que chateava era que tínhamos um artista muito conhecido, e fazíamos a exposição no Porto, mas havia pessoas em Lisboa que queriam ver antes e chegávamos com as coisas vendidas. E

depois era “as coisas boas ficavam todas para Lisboa!” O país é pequeno e acabamos por nos centrar aqui em Lisboa.

MLR – Gostaria de falar sobre o tema da internacionalização. Como começou a vontade da internacionalização?

RB – Acho que esse é um dos aspetos que nós queremos trabalhar mais nos próximos tempos. Estamos numa fase de arrumar os armazéns, a galeria, porque esta crise de crescimento faz com que fomos comprando armazéns e coleções e chegamos a um ponto um bocadinho caótico. O nosso projeto passa muito pelo futuro por internacionalizar a galeria, fazendo eventualmente residências de artistas, intercâmbios de galerias. Há também uma coisa que está muito em voga que é convidar uma galeria para expor no espaço da outra galeria.

MLR – E quais são os países que têm mais relações?

RB – Estou a trabalhar muito com o Brasil, a Alemanha, com a Inglaterra, Itália e os Estados Unidos.

MLR – O teu pai afirmava que com um mercado tão pequeno cá em Portugal, não fazia sentido mostrar arte portuguesa no estrangeiro visto não era conhecida. Considerava ser necessário esse momento do conhecimento da arte portuguesa que neste momento está a acontecer.

RB – As coisas agora estão a mudar, mas a questão é que se mostrares artistas portugueses na ARCO Madrid, na FIAC, se não tivesses um artista internacional de nome ninguém olhava para os portugueses. Era um investimento de facto muito grande.

Agora Portugal está na moda, é como no Brasil, há uns anos ninguém ligava ao Brasil e agora as galerias brasileiras estão todas a ir às feiras principais. E agora que ganhamos o Festival da Canção e o Europeu, Portugal de repente ficou conhecido. As pessoas olham-nos com outros olhos e acho que vamos também capitalizar na arte.

MLR – E do lado contrário, da parte do público português há uma maior procura pelas obras de artistas portugueses?

RB – Ainda há um bocadinho, mas também cresceu a procura de artistas estrangeiros.

MLR – Qual a estratégia atual de mercado da galeria? Quais os pontos a que dás mais valor?

RB – A minha aposta é arrumar o espaço do armazém e reabrir o outro espaço com características mais propícias para arte contemporânea. Quero criar um bloco que tenha galeria, tenha armazém, garagem para os clientes estacionarem, ou seja, criar um circuito interno de zonas de estar. Estamos numa altura em que sinto que tenho que fazer a 111 mais à minha imagem e é isso que estou a preparar, um espaço de 1400 m², ter mais colaboradores, ter zonas privadas de mostra de

obras a clientes. Este espaço é muito emblemático, ficamos aqui muitos anos. E eventualmente também penso, se fechar este espaço onde estamos agora, abrir um projeto mais alternativo fora de Lisboa. Criar a solidez dos artistas com quem trabalho, fazer intercâmbios, e também fazer mais duas ou três feiras por ano. Apesar de sermos também um ‘*case study*’. Enquanto a maior parte das galerias vive de feiras, nós vivemos perfeitamente sem elas. No entanto, sentimos que é importante, para atrair novos públicos e novos contactos.

MLR – Em que feiras costumam participar?

RB – Experimentamos duas de desenho, uma agora em Madrid que era a Drawing Room; no ano passado a Drawing Now em Paris. Com a existência destas grandes feiras que estão muito esgotadas, têm aparecido projetos mais abertos, não tão formatados e que têm ganho alguma visibilidade. Fizemos a 1.54 também, em Londres, que é uma feira de arte contemporânea africana, também representamos alguns artistas africanos. Agora vamos ainda fazer a JUST LX, que é o primeiro ano.

ANEXO 20.4. ENTREVISTA 3+1 ARTE CONTEMPORÂNEA

Lisboa, 5 de Julho de 2018

James Stele, Diretor da Galeria 3+1 Arte Contemporânea

Realizada por e-mail

Caro James Steele,

1. Peça-lhe que me fale um pouco sobre o percurso da galeria.

The Gallery opened in 2007 with Jorge Viegas and 2 other directors with the aim of introducing Europe to contemporary artists from Brazil alongside Portuguese artists. James Steele joined the gallery in 2010 and together with the Jorge Viegas shifted the focus of the gallery to include other International artists to the stable of gallery artists as well as exhibiting them, with less focus on Brazilian artists and working with artist from various different careers stages; from emergent to well established. The gallery initially started in Chiado and last year moved to its much larger current location in Rato where we celebrated in 2017 our 10th anniversary.

A galeria abriu em 2007 com Jorge Viegas e mais dois directores, com o objectivo de introduzir na Europa artistas contemporâneos brasileiros ao lado de artistas portugueses. James Steele juntou-se à galeria em 2010 e, juntamente com Jorge Viegas, mudaram o foco da galeria para incluir outros artistas internacionais no seu repertório e programa de exposições, diminuindo o foco nos artistas brasileiros, e trabalhando com artistas nas mais variadas fases de carreira; desde emergentes a estabelecidos. A galeria teve início no Chiado e, desde o ano passado, mudou-se para um espaço maior no Rato onde em 2017 celebrou o seu 10º aniversário.

2. Tinham já experiência de trabalho na área? Se sim, qual?

Jorge was an art collector before he opened the gallery and James grew up with his family's galleries in Australia and New York as well as having worked in other commercial galleries in Australia, the UK and Spain.

Jorge era colecionador de arte antes de abrir a galeria e James cresceu com as galerias da família na Australia e em Nova Iorque, para além de ter trabalhado noutras galerias comerciais na Australia, no Reino Unido e em Espanha.

3. Como escolheram o espaço onde se encontram atualmente?

-Está de alguma forma relacionado com a *Galeria Jorge Shirley* (situada anteriormente no mesmo local)?

It was a 2 year process of finding a space, which had to have a large exhibition space, showroom and storage facilities. No we had no connection with Jorge Shirley.

Foi um processo para encontrar o espaço que durou 2 anos, pois tinha de ter um espaço expositivo grande, showroom e acervo. Não, não temos qualquer relação com a Galeria Jorge Shirley.

3. Como se dá a escolha dos artistas?

The process of selecting artists represented by the gallery differs from artist to artist. Generally, it is a process of us (the gallery) following an artist for 2-3years before deciding to work with them. As it is a collaboration between us (the gallery) and the artist there also has to exist a level of trust from each side, before both the gallery and the artist commit to the representation.

O processo de selecção de artistas representados pela galeria varia de artista a artista. Geralmente, é um processo que implica acompanharmos um artista durante 2-3 anos até chegarmos à decisão de trabalhar com ele/ela. Como é uma colaboração entre nós (a galeria) e o/a artista, deve também existir um nível de confiança de ambas as partes antes dos mesmos se comprometerem à representação.

4. Qual a relação que a 3+1 possui com as outras galerias em Lisboa?

We have a close relationship with other galleries and help each other out when required.

Temos uma relação próxima com as outras galerias e ajudamo-nos uns aos outros quando necessário.

5. Considera importante a comunicação entre galerias?

Yes of course and we often open with other galleries simultaneously and converse when we are together at opening and fairs.

Sim claro, varias vezes abrimos exposições em simultâneo com outras galerias, e dialogamos quando estamos juntos em aberturas e feiras.

6. Qual o papel da internacionalização no desenvolvimento da 3+1 Arte Contemporânea?

It is important for the gallery and our artist to have platforms for exhibiting and for the gallery to participate in fairs outside of Portugal for various reasons, specifically for visibility of our artists,

gallery and for establishing new relationships and networks with Museums, Institutions and clients. We could not solely exist as a gallery in Portugal without our commitment outside of the country.

É importante para a galeria e para os nossos artistas haver plataformas de exposição e para as galerias participarem em feiras fora de Portugal por várias razões, mais especificamente pela visibilidade dos artistas e da galeria, e para estabelecer novas relações e “networks” com museus, instituições e clientes. Não poderíamos existir unicamente como uma galeria em Portugal sem nos comprometermos ao estrangeiro.

7. Como observa o desenvolvimento do meio galerístico lisboeta desde que está na *3+1 Arte Contemporânea*? Na sua opinião, quais são as principais alterações?

I think that the level has become more professional and for those of us who have survived a terrible crisis have learnt from the experience and how to adapt to those conditions by focusing on markets, artists and platforms outside of Portugal as well as finding other paths for creating new economic opportunities. The major factor that has changed is the focus on the cultural and art scene in general in Lisbon, with around 20 new galleries opening in the last year.

Creio que o nível está mais profissional; aqueles que sobreviveram à terrível crise aprenderam, com a experiência, a adaptarem-se a essas condições, focando-se nos mercados, artistas e plataformas fora de Portugal, bem como encontrando outras formas de criar novas oportunidades económicas.

8. Quais são os principais objetivos da galeria para o futuro?

The gallery will continue to evolve, experiment, continue to question our modus operandi as a gallery and what it means to be a gallery and encourage people to visit the gallery as opposed to only seeing them at fairs. We look forward to expanding our stable of artists and developing other modes of visibility for our artists and the gallery.

A galeria continuará a evoluir, experimentar, e questionar o próprio modus operandi, e o que significa ser uma galeria e encorajar as pessoas a visitar-nos em vez de ver-nos apenas nas feiras. Esperamos poder expandir o nosso repertório de artistas e desenvolver modos de visibilidade para os mesmos, bem como para a galeria.