

SALÃO OLÍMPICO

Sandra Vieira Jürgens

ESTUDO DE CASO

O n.º 257 da Rua Miguel Bombarda, no Porto, tornou-se o centro de um projecto alternativo dedicado às artes plásticas, que funcionou ao longo de dois anos, de 2003 a 2005, no salão de bilhares da cave do Café Salão Olímpico.

A ideia para este projecto partiu de um grupo de cinco pessoas – Carla Filipe, Eduardo Matos, Isabel Ribeiro, Renato Ferrão e Rui Ribeiro (maioritariamente artistas oriundos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) – que teve o objectivo de realizar exposições periódicas de artes visuais e outros eventos, como mostras de vídeo e performances.

Sendo o objectivo deste artigo analisar as características deste projecto e as ideias que estiveram na base da realização do Salão Olímpico, começaria por destacar as intenções que foram expressas no primeiro texto de apresentação do projecto.

Nesse texto fica, desde logo, expressa a vontade dos organizadores de constituírem um espaço dedicado às artes visuais seguindo um modelo de actuação informal e independente que fosse o resultado da iniciativa, bem como da acção, dos próprios artistas.

“O Salão Olímpico é um projecto de Artes Plásticas informal e independente, gerido por artistas, na sua maioria, oriundos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.”

Os princípios de intervenção deste grupo de artistas distinguem este projecto que se caracteriza por modos de funcionamento que divergem das normas, dos hábitos institucionalizados pelas entidades normalmente responsáveis pela sua realização no campo da produção cultural.

Neste sentido, convém sublinhar, em primeiro lugar, o desejo de construir um projecto cuja gestão organizativa das exposições, assim como a definição das propostas expositivas e artísticas a apresentar, não esteja alicerçada nos parâmetros em que habitualmente decorre a exibição e a recepção do fenómeno artístico. Verifica-se a deslocação da sua esfera de actuação do pólo da criação e produção artística para

o da apresentação e exibição do fenómeno artístico. Ou seja, paralelamente à sua prática artística, o próprio artista assume o papel de organizador de um projecto dedicado à divulgação de propostas artísticas, torna-se produtor das exposições e o seu campo de actividade passa a definir-se pela polivalência de funções, as quais são habitualmente da responsabilidade de outros agentes do meio artístico. A sua intervenção consiste no delineamento de estratégias de produção; na gestão do espaço; na definição e concepção de uma programação expositiva; na escolha de um equipo de participantes e colaboradores na realização de cada iniciativa; na colaboração na montagem das peças em exposição; na gestão do diálogo entre todos os intervenientes; na responsabilização pela produção e concepção do material informativo, bem como a sua divulgação no espaço público.

Naturalmente, esta situação vem alterar a relação tradicional separadora de funções da tradição artística, já que deixa de existir uma fronteira entre actividades e competências, e o artista – prescindindo do apoio institucional, e do factor de mediação exercido pelas instituições e agentes dos circuitos convencionais de exibição e circulação do trabalho artístico – associa a sua actividade ao lançamento de projectos expositivos e de espaços culturais onde poderá constituir um canal alternativo, paralelo, de exibição e divulgação de propostas artísticas.

Nesta perspectiva, é possível ver estabelecida a defesa de um princípio de autonomia dos artistas em relação a interferências externas ou à visão instituída e normativa que prevalece no campo da produção cultural, segundo a qual o valor das obras de arte e a reputação dos artistas são determinados no tecido cultural por especialistas, conservadores de museus, comissários de exposição, críticos de arte, directores de centros de arte, passando por um itinerário obrigatório. Os artistas são convidados a expor em exposições pelos especialistas ou a trabalhar em galerias inserindo-se na esfera do mercado de arte, sendo com base num processo de selecção que se opera a construção do valor das obras e o estabelecimento de uma hierarquia de reputação do artista.

Contrariamente a esta realidade, a proposta do Salão Olímpico requer a intervenção dos artistas que devem assim operar mais activamente em outros sectores do campo artístico, de modo a fomentar e consolidar a liberdade absoluta dos criadores para decidir quando expor e por outro, a sua iniciativa no esforço de crescente abertura e dinamização dos canais da produção e recepção artística.

Conseguida uma maior independência face ao círculo mais fechado do estabelecido sistema dos museus e do mercado da arte, visa-se assim a construção de

um espaço gerido por artistas, sobretudo, a partir de dinâmicas colectivas de trabalho, assente em processos participativos, de colaboração e de encontro que possibilitem, desencadeiem, a existência de uma acção e de um programa que seja reflexo de um modo de agir informal, que não decorra de iniciativas institucionais, de modos normativos de actuar, de formalidades e circunstâncias externas, mas de uma vontade colectiva e independente de processos de mediação e formalização que predominam no mundo da arte.

“O Olímpico define-se como um lugar de confluência de ideias e propostas de soluções, estéticas e plásticas, onde se esperam colaborações.”

De assinalar é também a intenção de prescindir de direcção curatorial, de uma instância de mediação, que possa ter por finalidade determinar ou definir uma linha discursiva a partir de uma posição alheia à autonomia de acção dos artistas.

“Propomos uma via paralela para realizar um conjunto de intervenções que não se colocam num plano de afirmação de curadoria nem qualquer outra veiculação discursiva exterior à acção dos artistas.”

Implícita à proposta de constituição de uma via paralela de actuação no meio artístico está o objectivo de desencadear uma operação descentralizadora cujo contributo seja a definição de uma nova cartografia de lugares dedicados à actividade de divulgação fora do estrito mundo da instituição arte, dos canais tradicionais de circulação, de produção e difusão da prática, e do discurso da cultura artística. Não existe propriamente uma posição crítica ou uma atitude de oposição em relação à lógica e aos modos de funcionamento de actuação institucional. Contudo, a definição dessa cartografia (de que fazem actualmente parte muitos outros locais) insere-se na linha do fenómeno designado de espaços independentes ou alternativos. Este fenómeno oferece um movimento de deslocamento que estabelece uma fronteira entre dois campos – o institucional e o alternativo – e uma divisão intramuros/extramuros – dentro/fora da instituição arte. Historicamente este fenómeno surge em resposta ao circuito fechado das galerias e das instituições, caracterizando-se pela apropriação de espaços públicos e privados – casas desabitadas, espaços fabris, locais comerciais abandonados – cuja ocupação contrariava a linha divisória entre o espaço autónomo da arte e o mundo externo (o resto da realidade). Em relação ao Salão Olímpico, esse desejo está também patente quando os seus organizadores afirmam:

“Pretende-se contudo reflectir essas intervenções na sua singularidade e pela inscrição da obra num quotidiano que existe em contaminação.”

De acordo com estas premissas, a intenção do projecto surgiu igualmente da vontade de conceder um papel relevante à noção de envolvimento urbana deste espaço comercial, convertendo-o num espaço de experimentação onde se desencadeiam dinâmicas de trabalho centradas em processos de interacção com o domínio físico e social da cidade. As singularidades do espaço do Salão Olímpico foram assumidas e esse espaço, diferenciado da área neutra e que associamos à galeria do “cubo branco”, converter-se-ia num espaço de continuidade, possibilitando aos criadores trabalhar a inserção desse espaço físico e social no contexto da realidade quotidiana, de proximidade e de interacção efectiva com o espaço público.

À neutralidade e à universalidade do projecto arquitectónico, geometricamente perfeito do cubo branco, protegido e isolado do mundo exterior, da vida real e do caos do mundo contemporâneo, propunha-se assim a inserção e o envolvimento no espaço vivido, no ambiente quotidiano, através da escolha de lugares singulares, heterogéneos, com características muito particulares que se diferenciam dos lugares de prestígio cultural e social, exclusivos, resguardados, limpos, frescos, geometricamente perfeitos, associados ao sistema dos museus e ao mercado da arte.

APONTAMENTOS SOBRE A ACÇÃO INDEPENDENTE / O FENÓMENO ALTERNATIVO

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

Entre os locais, que desde a década de noventa, se tornaram espaços de acolhimento dos trabalhos de artistas podem mencionar-se: Zé dos Bois (1994, Lisboa), os espaços Art Attack (1996, Caldas da Rainha), W.C. Container (1999-2001, Porto), Caldeira 213 (1999, Porto), PÊSSEGOpráSEMANA (2001, Porto), IN. Transit, (2002, Porto), Salão Olímpico (2003, Porto), Mad Woman in The Attic (2005, Porto), Projecto Apêndice (2006, Porto), e A Sala (2006, Porto).

É igualmente necessário valorizar a emergência e dinamização de grupos de intervenção artística, assim como a criação de projectos de autoria colectiva, de que são testemunho: colectivo Zoina (grupo de discussão e intervenção artística feminista, 1999), colectivo e fanzine alíngua (1999), Satélite Internacional e o colectivo Ateliers Mentol (2003); e ainda os projectos de comissariado realizados por artistas da geração de noventa, que colocaram em debate o papel dos agentes e canais de mediação.

Pelas repercussões que tiveram no meio cultural e artístico, importa salientar a actividade artística e curatorial de Paulo Mendes, Alexandre Estrela, Miguel Soares, João Fonte Santa e ainda o caso singular da formação "Autores em Movimento", uma reunião coordenada por Pedro Cabral Santo, José Guerra, Paulo Carmona e Tiago Batista, que rejeitou de forma determinada a noção de colectivo, grupo ou movimento organizado, para definir a sua intervenção alternativa. Nesse sentido, afirmaram como linhas de actuação:

"Autores em Movimento são todos aqueles que integraram e integram os projectos em questão. São-no, desde logo, porque assumiram a sua participação de forma independente, assim como todos os riscos inerentes, incluindo o projecto, a montagem, a produção da sua própria intervenção." (Catálogo X-Rated)

"... Convite à indagação das instâncias de legitimação que determinam o aparecimento dos discursos artísticos (privilegiando os actuais). Seja para que se entrevejam com mais propriedade e conhecimento, os mecanismos da instauração de Verdade(s) e as subsequentes adesões, alheamentos, ou o vasto friso de posições intermédias; seja para – nos casos em que as supraditas adesões não se realizem plenamente – proporcionar a conquista de espaços alternativos e a apresentação de propostas artísticas condizentes com essa alternância." (Catálogo Jetlag)

"Outro factor, não menos importante, é o facto destes eventos ocorrerem em espaços alternativos aos normais circuitos de difusão artística." (Catálogo X-Rated)

Com efeito, os locais para a realização e apresentação das suas propostas raramente eram os espaços institucionais. Muita destas exposições realizaram-se na

Reitoria da Universidade de Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Estufa Fria, na Sala do Veado do Museu Nacional de História Natural, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, na galeria Quadrum e galeria Graça Fonseca.

ELEMENTOS PARA O DEBATE

Se o uso de estruturas alternativas contra as instituições do sistema chegou a converter-se num dos principais métodos de trabalho dos anos 90, os fundamentos críticos destas intervenções não são características da nossa contemporaneidade. Não poderemos oferecer uma perspectiva sistemática dessa realidade, mas no contexto deste artigo mostraremos alguns aspectos que ajudam a situar e a compreender a sua natureza.

Em primeiro lugar, são frequentes na História da Arte momentos em que as novas gerações de artistas desenvolvem uma atitude crítica em relação às instâncias mais reconhecidas da vida cultural e artística – as Academias, as Escolas de Belas Artes, os Museus, as Coleções Privadas – e contestam o sistema artístico, por não encontrarem nele o reconhecimento que permitiria a configuração de espaços adequados para a sua visibilidade.

A arte moderna e contemporânea está, desde logo, associada à criação dos salões não-oficiais e não-institucionais do final do séc. XIX que eram geridos por um colectivo de artistas com o objectivo de aí exporem os seus trabalhos, contornando o processo de selecção e de mediação¹. Por exemplo, Courbet e Manet tiveram salões próprios na Exposição Universal de 1867, e os Impressionistas também se reagruparam em locais privados (em 1874, expõem no atelier do fotógrafo Nadar). É possível falar da existência de um bipolarismo baseado na diferente situação dos artistas académicos – que faziam carreira como altos funcionários, que podiam usufruir de uma pensão financiada pela Academia, expor no seu salão anual e ver o seu trabalho reconhecido com a atribuição de medalhas e prémios honoríficos – e a dos artistas independentes, cujo percurso (baseado na defesa dos princípios da autonomia e da independência de acção) os colocava em oposição à autoridade da Academia, às suas normas, bem como aos poderes externos ao seu campo de actuação, os económicos e políticos.

Basta também observar a produção teórica que enquadra a prática artística do século XX para se ver destacada uma crítica explícita aos espaços do museu. Em manifestos e noutros textos, os museus, caracterizados enquanto instâncias de poder e de decisão, são os mais visados por referências derrisórias². Nos manifestos futuristas apelava-se à destruição dos museus³, os artistas russos sonhavam com museus administrados por artistas⁴ e os dadaístas nutriam uma firme desconfiança face a qualquer instituição que estivesse ao lado dos valores da tradição. Na tradição de permanente ruptura com práticas de gestão artística, estes documentos estabelecem a origem e os fundamentos das disposições críticas dos artistas em relação ao que pensam ser a instrumentalização da arte pelo próprio mundo da arte.

Nos anos 60, chegou-se mesmo a desencadear formas de manifesto público junto dos museus, como nas acções de Henry Flynt e Jack Smith – que, no âmbito da acção do grupo Fluxus, protestaram em 1963 frente ao The Museum of Modern Art em Nova Iorque pedindo a demolição dos museus de arte.⁵ Existiam suspeitas da associação dos museus a uma arte elitista, apenas reconhecida pela classe privilegiada, que nela se empenhava e nela se fazia representar.

E se, de facto, esta situação de irreverência em relação aos museus é recorrente e por assim dizer um clássico da arte moderna, nos anos 60 ela ganhou um sentido redobrado. E isto devido aos acontecimentos do Maio de 68. O movimento estudantil contra a lógica imperialista da política seguida na Guerra da Argélia e do Vietname veio revelar sintomas de descontentamento mais profundos. Estalou uma verdadeira revolta contra todo e qualquer autoritarismo, e o desrespeito em relação às normas aceites tornou-se a palavra de ordem.

No campo cultural, as exigências de uma visão crítica tornaram-se também crescentes. No caso dos museus, era para muitos incompreensível que os museus mantivessem um comportamento autista em relação aos acontecimentos que abalavam a sociedade e que circunscrevessem a arte à sua relevância estética. No âmbito da valorização de uma política cultural de esquerda, achava-se que o museu deveriam abrir as suas portas ao mundo, defendendo uma criação socialmente empenhada, e jamais gerir as suas actividades de acordo com um consumo elitista e com princípios que advogavam a posição de autonomia da arte. Consequência directa desta situação de descontentamento foram, por exemplo, as realizações da «Art Workers Coalition»⁶, um grupo de artistas que, no final dos anos 60, fez várias exigências aos museus: reformas, maiores direitos para os artistas e para as minorias étnicas e culturais, e uma tomada de posição contra a Guerra do Vietname.

Para os criadores também parecia insustentável lidar a cada passo com as pressões, de vária ordem, exercidas por aquelas estruturas. A relação dos museus com o mercado de arte era uma realidade e os compromissos que os artistas tinham de fazer com os domínios económicos eram crescentes. No seu entender, os critérios monetários, que estavam na base da avaliação das suas obras, impunham entraves à sua liberdade de criação e ao exercício de uma pesquisa experimental.

Do mesmo modo, incompreensível para esta geração era igualmente a excessiva autoridade destas instituições e ambígua a sua responsabilidade em atribuir relevância histórica a um certo número de obras. Que critérios de selecção presidiam à sua política de representação? Seria a autoridade dos museus compatível com os valores da sociedade actual e com o espírito democrático que na época moderna havia presidido ao acto da sua expansão pública?

E é sobretudo a partir dos anos 60 e 70 que os artistas intensificam a sua intervenção crítica sobre o panorama artístico, desenvolvendo modos de produção incompatíveis com o espaço do museu e manifestando-se interessados em construir uma prática artística fora de domínios que consideravam adversos à arte contemporânea, mais inovadora. O seu tipo de produção torna-se incompatível com os princípios do ensino académico e, de um modo consciente, querem alcançar novos públicos e novos canais de recepção artística. Foram muitas as manifestações artísticas que se caracterizaram quer pelo recurso a intervenções artísticas e projectos de carácter mais processual e experimental – caso da performance, da land art, da body art – quer pela escolha de locais alternativos para o acontecimento artístico, como o espaço natural ou o público, fora do tradicional perímetro das quatro paredes.

Podemos acrescentar ainda outros artistas a estas referências que, no âmbito da do termo “crítica institucional”, trabalharam na divulgação das condições materiais e sociais da produção, e da recepção artística. É o caso de Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Richard Serra, Hans Häacke, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Louise Lawler, entre outros.

Em Portugal, o panorama artístico nacional da década de 1910 ficou marcado pela realização da «Exposição Livre» de 1911, cujo organizador era Manuel Bentes, artista que tinha deixado a Academia de Lisboa em 1905 e que, juntamente com

outros sete pintores residentes em Paris, teve por objectivo “fugir aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e, quanto possível, às influências das escolas”⁷. Nos anos 20, realiza-se a mostra «Cinco Independentes» (SNBA, 1923) reunindo trabalhos de Dórdio Gomes, Alfredo Miguéis, Henrique Franco, Francisco Franco e Diogo de Macedo. A década de 30 ficaria também marcada pela organização do «I Salão dos Independentes» (SNBA, 1930) e pela criação da primeira galeria privada, a «UP», que seria fundada pelo artista António Pedro, em 1932⁸. António Pedro também realizaria, em 1940, uma exposição com Dacosta na Repe, uma casa de móveis no Chiado.

Nos anos 40, realizou-se a primeira edição da «Exposição Independente» (Escola de Belas-Artes do Porto, 1943), organizada por um grupo de estudantes de Belas-Artes, onde se incluíam Fernando Lanhas e Nadir Afonso⁹. O texto assinado pelos organizadores explica a escolha do título e as intenções que presidiram à sua acção:

“Este título — Exposição Independente — não é um nome de acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos.”¹⁰

Do final dos anos 40, podemos destacar as várias exposições realizadas pelo(s) movimento(s) surrealista(s) fora do quadro e espaços da arte mais institucional. Assim, a primeira exposição surrealista, organizada pelo Grupo Surrealista de Lisboa¹¹, realiza-se em 1949, num antigo atelier de António Pedro e António Dacosta na Travessa da Trindade; em 1952, a exposição «Azevedo, Lemos, Vespeira» decorre na Casa Jalco, numa loja de mobiliário e estofos. O grupo Os Surrealistas¹² organiza a «I Exposição» em 1949 e, no ano seguinte, a sua segunda edição, na Livraria Bibliófila.

Falar de liberalização do panorama artístico, por influência do contributo dos artistas na organização de exposições colectivas, leva-nos também a referir as iniciativas desencadeadas pelo artista e crítico de arte, Ernesto de Sousa, nos anos 60 e 70. De todas as manifestações em que esteve envolvido, deve realçar-se a exposição «Alternativa Zero – Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea.» Mostra que surge, segundo o próprio “(...) como resposta à necessidade profunda de acabar com aquele duplo isolamento, combatendo a fórmula «salon» (e as suas falsas aparências democráticas) por uma perspectiva crítica, e uma responsabilidade totalmente assumida”¹³.

Com efeito, em foco no movimento alternativo estará sempre a crescente polivalência, flexibilidade e versatilidade de papéis desempenhados pelo artista, que foi estendendo a sua actividade a um largo campo de actividades. Raymonde Moulin

salienta que os artistas abarcaram a actividade teórica, passando a contribuir, à semelhança dos teóricos da arte, para a produção escrita¹⁴. No mesmo sentido, Laurence Corbel, no artigo «Quelle critique pour l'art contemporain? Du discours sur l'art au discours de l'art»¹⁵, refere como os artistas se apoderaram do discurso crítico, sobretudo, no quadro referencial da arte conceptual, integrando-o juntamente com o pensamento teórico no seio das suas obras, reivindicando desse modo o papel tradicionalmente concedido à função discursiva e analítica do crítico de arte.

Também Pierre Bourdieu, na análise que faz do campo da produção cultural, demonstra a fluidez das funções dos diferentes agentes do meio artístico, sustentando a importância do contexto em que nasce a obra de arte, que afirma ser um produto colectivo. Ou seja, a obra não depende do artista criador material do objecto, mas de um conjunto de pessoas comprometidas com o campo cultural. Os produtores da obra de arte são os artistas, mas também os críticos, os coleccionadores, os comissários, e todas as pessoas que participam na produção do valor do artista e do contexto da arte. O artista, o comissário, o professor, o administrador do centro de arte, o historiador, todos, sem excepção, são agentes comprometidos com a produção cultural e a valorização de um produto cultural.

Como apontamento para o debate, gostaríamos ainda de referir o artigo intitulado "From The Critique of Institutions to an Institution of Critique"¹⁶ de Andrea Fraiser, autora que chega a questionar a ideia de que os artistas associados à "crítica institucional" possam ter produzido uma prática artística em oposição à instituição arte. Isto porque, na perspectiva de Fraiser, o termo "instituição" é passível de ser deslocado de um campo específico da arte para o campo mais alargado do social, advindo desse reenquadramento uma visão em que se as fronteiras do dentro/fora se tornam mais complexas. Neste contexto, a instituição arte inclui os lugares onde a arte era exposta – os museus e as galerias –, mas também as casas dos coleccionadores, o espaço público, os lugares de produção da arte, os estúdios, ateliers, escritórios e a produção de discurso (revistas, catálogos). Além disso, Fraiser defende que a instituição arte nunca poderá ser posicionada exteriormente à arte e aos artistas cuja actividade é alvo da sua intervenção, uma vez que o seu reconhecimento e a sua existência só poderão operar-se tendo como condição irreduzível a instituição arte.

Os diferentes argumentos em debate ajudam a reflectir, sob a égide da dinâmica das oposições e das intercessões, sobre o fundamento actual das críticas à

lógica e aos modos de actuação das estruturas institucionais, e sobre a possibilidade de existência de um circuito paralelo e independente dos canais tradicionais de visibilidade e de acesso às obras de arte, como os museus e as galerias. Porém, é legítimo pensar-se o seguinte: a existência destes espaços não deve ser entendida como um impulso de exterioridade, de negação simples da actividade desenvolvida pelas galerias e pelos museus. Trata-se de fomentar dinâmicas, vontades em torno da criação de espaços, locais adequados a uma intervenção cultural que, pelas suas singularidades, coloquem desafios aos canais tradicionais de visibilidade, desenvolvendo um contexto adequado ao fim de uma política cultural homogénea, em benefício da emergência de plataformas de exibição mais flexíveis e descentralizadas, as quais continuam a dar cobertura a uma heterogeneidade de escolhas e a situações singulares, que se impõem a uma tendência estética dominante.

AINDA SOBRE O SALÃO OLÍMPICO

No que se refere ao Salão Olímpico, este foi sem dúvida um espaço voltado para a divulgação das mais recentes gerações de artistas e de um número muito significativo de criadores. À primeira exposição, organizada em Março de 2003, seguiu-se uma programação regular de eventos, entre exposições, performances, conversas e discussões participadas, que integrou um significativo número de participantes: Alexandre Costa, Alexandre Osório, Alice Geirinhas, Amélia Alexandre, Ana Perez Quiroga, Ângelo Ferreira de Sousa, António Caramelo, António Lago, António Leal, António Preto, Bruno Fonseca Carla Cruz, Carla Filipe, Catarina Felgueiras, Cristina Regadas, Domingos Loureiro, Eduardo Matos, Fernanda Oliveira, Fernando Brito, Fernando José Pereira, Fernando Ribeiro, Francisco Tropa, Gustavo Sumpta, Isabel Carvalho, Isabel Ribeiro, Israel Pimenta, Joana Mateus, João Girão, João Marrucho, João Fonte Santa, João Marçal, João Sousa Cardoso, Luís Ribeiro, Manuela Campos, Manuel Santos Maia, Marco Mendes, Mariana Costa Miguel Cabral, Miguel Carneiro, Nuno Alexandre Ferreira, Nuno Ramalho, Paulo Mendes, Pedro Amaral, Pedro Barateiro, Renato Ferrão, Ruben Azevedo, Rute Pimenta, Sónia Neves, Susana Chiocca, Susete e Víctor Silva Lago.

Para além da divulgação das mais recentes gerações de artistas, o Salão Olímpico impulsionou a criação artística, incentivando a produção de peças inéditas, concebidas e desenvolvidas especificamente para os seus projectos expositivos.

Além disso, o Olímpico apresentou um vasto conjunto de propostas que não encontravam espaço de exibição nem nos museus nem nas galerias privadas. Sem que existisse a lógica comercial do mercado de arte, a pressão dos interesses económicos, o Salão Olímpico configurou-se como um espaço adaptado às necessidades de produção cultural actual, cuja orgânica permita desecadear lógicas de gestão e funcionamento orgânicos que se diferenciam do funcionamento rígido, pouco flexível, das instituições, que se tornam menos adequados a apresentação de trabalhos menos difundidos, ou à produção *in situ* de novas obras ou instalações. Por exemplo, foi muito significativo o número de mostras de artes performativas realizadas no Salão Olímpico e a atenção que se dedicou a esta área da criação, a qual pode prescindir da apresentação de "objectos artísticos" e cuja informalidade e imaterialidade continua a determinar ainda a sua falta de legitimidade nos espaços galerísticos e museológicos. De resto, isso está bem patente no texto de apresentação de "Quando um minuto se arrasta", uma das várias mostras de performance que se realizaram neste espaço.

"A mostra de performances denominada *Quando um minuto se arrasta*, que o Salão Olímpico agora apresenta, pretende tornar visível criações na área das artes performativas, possibilitando a sua realização e discussão e constata ele próprio um corpo de trabalho emergente na actual produção artística portuguesa e também a diversidade de artistas provenientes das mais diversas áreas artísticas a trabalhar nesta área."

Em foco estiveram também diferentes manifestações e actividades, que permitiram a experiência do diálogo e a interligação de componentes reflexivas e práticas artísticas, contribuindo para a discussão e reflexão da realidade e dos fenómenos contemporâneos. Ao longo da sua existência, desenvolveram-se muitas iniciativas onde os vários intervenientes puderam debater as próprias exposições patentes e outros temas propostos para discussão. Assim aconteceu com o lançamento do primeiro número experimental da Revista Olímpico, uma publicação em formato A5 que visou abrir um espaço de reflexão sobre o estado das artes em Portugal, documentar as exposições realizadas e divulgar projectos visuais de diferentes autores, bem como com as conversas programadas por José Maia, que resultaram em outras formas de intervenção informal, aberta e pluridisciplinar. Nelas, como refere o seu responsável, "os assuntos ou temas a abordar serão motivados ou propostos por convidados provenientes de várias áreas que compartilharão as suas experiências, as

suas visões, as suas opiniões e nos permitirão (re)pensar, analisar e questionar o exposto. Estes momentos pretendem ser catalisadores de energias, deverão ainda ser momentos construtivos, mobilizadores.”

Por tudo o que foi referenciado, diríamos que falar do Salão Olímpico implica falar de artistas, de exposições, de performances, de conversas numa sala invulgar, mas sobretudo de uma liberdade de acção para os artistas, de uma zona protegida de criatividade e de reflexão onde pôde decorrer a apresentação de manifestações artísticas e uma dinâmica de acontecimentos que incentivaram a reunião participativa e comunitária.

É também à luz da orientação cada vez mais comercial do mundo da arte que é importante sublinhar, uma vez mais, o seu contributo para a afirmação de um olhar plural sobre a criação artística contemporânea e para a realização de projectos sem repercussões no mercado da arte, e sem rentabilidade imediata, cuja aposta recaiu fundamentalmente no âmbito da livre criatividade, na acção cultural e na intervenção/transformação social no seio do campo artístico.

¹ Cfr. Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 265.

² Cfr., Kynaston McShine, *The Museum as Muse Artists Reflect*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1999, p. 11.

³ Refiro-me à alínea 10 do Manifesto Futurista de Marinetti, de 20 de Fevereiro de 1909 - *Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza (...)*. Cfr. “Manifesto do Futurismo” [de 20 de Fevereiro de 1919] in Aurora Fornoni Bernardini, *O Futurismo Italiano. Manifestos*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 34.

⁴ Cfr. Kynaston McShine, *op. cit.*

⁵ Cfr. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 1998, p. 5.

⁶ Cfr. Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford e Cambridge, Blackwell, 1992, p. 901.

⁷ Cfr. José-Augusto França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979 (1.ª ed. 1983), p. 10.

⁸ António Pedro e Dr. António Júlio Castro Fernandes na sequência da actividade da Tipografia na Travessa de André Valente criara na Rua Serpa Pinto n.os 28 e 30, no Chiado, uma livraria e galeria de arte. Cfr. Fernando Guedes, *Estudos sobre Artes Plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 24 e 25.

⁹ Uma segunda edição, em 1944, decorreu no Ateneu Comercial do Porto-Grupo de Estudantes de Belas-Artes. Motor passa a ser Fernando Lanhas; e terceira edição, realizada em 1944 no Coliseu do Porto, e que através de um circuito de itinerância é levada a Coimbra, a Leiria e Lisboa. Cfr. Fernando Guedes, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ Citado a partir de Fernando Guedes, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ Grupo formado em 1947. Dele faziam parte os artistas Fernando Azevedo, Mário Cesariny, António Domingues, José-Augusto França, Alexandre O'Neill, António Pedro, João Moniz Pereira e Marcelino Vespeira.

¹² Grupo formado em 1948, dissolve-se em 1949. Deste grupo faziam parte Artur Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa, Fernando José Francisco.

¹³ Cfr. Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, s.p. A exposição decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna.

¹⁴ Raymond Moulin, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 212.

¹⁵ Laurence Corbel no artigo "Quelle critique pour l'art contemporain? Du discours sur l'art au discours de l'art", *Parpaings*, nº 25, Julho-Agosto-Setembro 2001, pp. 22-23.

¹⁶ Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, Set. 2005, pp. 278-283.

Original:

**Sandra Vieira Jürgens, «Salão Olímpico» in *Salão Olímpico 2003/2006*,
Fundação de Serralves/Centro Cultural Vila Flor, 2006, pp. 63-79.**