

2025

**Catarina Domingues
Serras da Silva Vasco**

**Especular sobre Crítica Institucional em Portugal:
Pintura e o Centro de Arte Moderna da Fundação
Calouste Gulbenkian**

2025

**Catarina Domingues
Serras da Silva Vasco**

**Especular sobre Crítica Institucional em Portugal:
Pintura e o Centro de Arte Moderna da Fundação
Calouste Gulbenkian**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Sofia Lopes da Ponte, Professora Auxiliar do IADE -Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia

Palavras-chave

Pintura, Crítica Institucional em Portugal, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Artistas Portugueses

Resumo

Especular sobre Crítica Institucional em Portugal: Pintura e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian é uma dissertação desenvolvida no âmbito do mestrado em Design e Cultura Visual que estuda o contributo da Pintura de natureza conceptual em Portugal através do conceito de Crítica Institucional desenvolvido nos anos 1960 e seus desdobramentos presentes. A análise foca-se na coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e enquadra na esfera da Crítica Institucional pinturas de Paula Rego, Jorge Pinheiro, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Batarda, Maria José Aguiar, Gabriel Abrantes e Francisco Vidal.

A pesquisa utiliza um quadro teórico e histórico que adota uma metodologia qualitativa que inclui uma análise específica de certas obras de arte, de algumas materializações da Crítica Institucional e seus reflexos na Pintura em Portugal. Analisou-se o papel da coleção de arte do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e o seu contributo para o robustecimento do sistema de arte no país, destacando a sua influência na valorização da Crítica Institucional. O estudo proporciona um entendimento mais profundo das relações complexas entre artistas e instituições culturais e das tensões entre liberdade artística e restrições institucionais.

Key words

Painting, Institutional Critique in Portugal, Calouste Gulbenkian Foundation's Modern Art Centre, Portuguese Artists

Abstract

Speculating on Institutional Critique in Portugal: Painting and the Modern Art Centre of the Calouste Gulbenkian Foundation is a dissertation developed within the Master's programme in Design and Visual Culture. It investigates the contribution of conceptually driven painting in Portugal through the lens of Institutional Critique—a concept developed in the 1960s and its contemporary unfoldings. The analysis focuses on the collection of the Modern Art Centre of the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, framing within the scope of Institutional Critique the paintings of Paula Rego, Jorge Pinheiro, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Batarda, Maria José Aguiar, Gabriel Abrantes, and Francisco Vidal.

The research employs a theoretical and historical framework using a qualitative methodology, which includes specific analysis of selected artworks, certain manifestations of Institutional Critique, and their reverberations in Portuguese painting. It examines the role of the Modern Art Centre's collection in strengthening the country's art system, highlighting its influence in legitimising and valuing Institutional Critique. This study provides a deeper understanding of the complex relationship between artists and cultural institutions, and the ongoing tensions between artistic freedom and institutional constraints.

ÍNDICE

Palavras-chave.....	iv
Resumo.....	iv
Key words.....	v
Abstract.....	v
INTRODUÇÃO.....	xi
Enquadramento.....	xiii
Metodologia.....	xx
Estrutura do Documento.....	xxi
CAPÍTULO 1 — Origens e Desenvolvimento da Crítica Institucional.....	23
1.1. Antecedentes Conceptuais: Arte Conceptual e a Desmaterialização da Obra.....	23
1.2. A Emergência da Crítica Institucional: Década de 1970.....	24
1.2.1. Joseph Beuys e a Escultura Social.....	25
1.2.2. Marcel Broodthaers e o Museu Ficcional.....	26
1.2.3. Hans Haacke e a Denúncia Económico-Institucional.....	28
1.2.4. GAAG e a Performance Política.....	31
1.3. Reformulações da Crítica Insitucional: Anos 1980, 1990 e 2000.....	32
1.4. A Consolidação do Conceito e a dua Complexidade Atual.....	35
1.5. Tipologias de Crítica Institucional no Espaço Museológico Tradicional.....	36
1.5.1. A Instalação como Dispositivo Crítico.....	36
1.5.2. Escultura Expandida e Intervenção Espacial.....	38
1.6. A Pintura Conceptual e o seu contributo para a Crítica Institucional.....	40
1.6.1. O Sublime e a Pintura Contemporânea.....	40
1.6.2. A Pintura como Prática Expandida.....	44
1.6.3. A Pintura e Crítica no Contexto Português.....	45
CAPÍTULO 2 — Especular sobre a Crítica Institucional em Portugal.....	46
2.1 Pós-25 de Abril e Crítica Institucional.....	47
2.1.1 Mural de Belém.....	47
2.1.2 Enterro do Museu Soares dos Reis.....	50
2.1.3 Alternativa Zero.....	51
2.2 Outras Abordagens da Crítica Institucional.....	52
2.2.1 Exposições de Crítica Institucional da Iniciativa de Artistas.....	54
2.2.2 Feminismo Enquanto Crítica Institucional.....	58
2.3 Pintura e suas Potenciais Relações com a Crítica Institucional.....	59
2.3.1 O Ecléticismo de Gabriel Abrantes.....	60
2.3.2 O Anticolonialismo de Francisco Vidal.....	63

CAPÍTULO 3 — Crítica Institucional no Centro de Arte Moderna	65
3.1 Como é que a Crítica Institucional se relaciona com a Coleção do CAM	70
3.2 Pintores “Contra-sistema” na Coleção do CAM	70
3.3 Outros Artistas “Contra-sistema” na Coleção CAM.....	80
3.4 Pintores “Contra-sistema” Ausentes da Coleção do CAM	82
NOTAS CONCLUSIVAS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89

INDICE DE FIGURAS

FIGURA 1	14
FIGURA 2	17
FIGURA3.....	18
FIGURA 4	23
FIGURA 5	25
FIGURA 6	26
FIGURA 7	26
FIGURA 8	28
FIGURA 9	29
FIGURA 10	32
FIGURA 11	33
FIGURA 12	34
FIGURA 13	36
FIGURA 14	37
FIGURA 15	41
FIGURA 16	41
FIGURA 17	43
FIGURA 18	44
FIGURA 19	47
FIGURA 20	48
FIGURA 21	50
FIGURA 22	52
FIGURA 23	53
FIGURA 24	54
FIGURA 25	58
FIGURA 26.....	60
FIGURA 27	60
FIGURA 28	63
FIGURA 29	64
FIGURA 30	64
FIGURA 31	65

FIGURA 32	66
FIGURA 33	67
FIGURA 34	69
FIGURA 35	70
FIGURA 36	71
FIGURA 37	72
FIGURA 38	73
FIGURA 39	74

Introdução

A dissertação *Especular sobre Crítica Institucional em Portugal: Pintura e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*, realizada no âmbito do mestrado em Design e Cultura Visual no IADE – Universidade Europeia, investiga a dinâmica da Crítica Institucional na arte portuguesa, com foco na Pintura. A escolha em realizar este estudo deveu-se ao meu interesse em cruzar as ferramentas da análise cultural com as práticas visuais contemporâneas. Este cruzamento ofereceu um enquadramento metodológico e teórico que permitiu investigar a relação entre a arte, as instituições e discursos simbólicos sobre a Pintura atual. O estudo propõe uma abordagem interdisciplinar, adequada para explorar os limites e potencialidades da Pintura enquanto linguagem crítica no contexto institucional português.

Ao analisar a obra de pintores que se posicionam como críticos das estruturas institucionais, o presente trabalho pretende refletir como a Pintura pode funcionar tanto como subjetivo de expressão e instrumento de crítica. Desta forma, propôs-me contribuir para o debate sobre a democratização do conhecimento artístico em Portugal, questionando alguns critérios de valorização da Pintura e da sua representação dentro das coleções. Embora centrada na Crítica Institucional e na análise do sistema artístico português, esta dissertação enquadra-se nos objetivos e fundamentos do mestrado em Design e Cultura Visual porque a cultura visual, enquanto um campo expandido de investigação, procura compreender o modo como a imagem molda a perceção, os valores e as estruturas sociais. A Partir do estudo da Pintura conceptual pude aprofundar como certas imagens, fruto de práticas críticas, cruzam posições subjetivas com dinâmicas culturais e políticas.

Segundo Andrea Fraser (2005), a Crítica Institucional envolve não apenas a denúncia externa das estruturas de poder que regem o campo artístico, mas também o reconhecimento da própria implicação do artista nas dinâmicas institucionais que pretende contestar. Neste sentido, a Pintura adquire um valor duplo, por um lado, é tradicionalmente associada à permanência, ao prestígio e à legitimação estética (valores que podem ser, muitas vezes, reforçados pelas instituições), por outro lado, oferece uma componente simbólica que pode ser utilizada para subverter esses mesmos valores. (Foster, 1983). Assim, este estudo propõe-se a considerar a Pintura, desde a década de 1960 até à contemporaneidade, como um meio possível de manifestação da Crítica

A motivação para estudar este tema, emerge da necessidade de aprofundar a discussão sobre a democratização do conhecimento artístico em Portugal, investigando a relação entre as práticas artísticas que se realizam sob o conceito de Crítica Institucional em Portugal. Esta escolha resulta da experiência direta adquirida no estágio no Centro de Arte Moderna que realizei entre 2024 e 2025, que me permitiu uma aproximação empírica ao objeto de estudo desta investigação. Assim, estudo incide sobre a coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, procurando compreender, de forma mais aprofundada, o contributo de pintores portugueses para o desenvolvimento de práticas artísticas de natureza conceptual, tais como a Crítica Institucional.

Verifiquei a importância de que instituições como o CAM reflitam continuamente sobre as suas políticas de aquisição para garantir uma representação diversificada e inclusiva das diversas vozes críticas no campo artístico. Isto não só enriquece a coleção, mas também promove um diálogo mais amplo sobre o papel das instituições na sociedade contemporânea. O interesse em explorar as razões subjacentes à baixa participação em atividades culturais levou-me a focar o estudo na perspectiva dos próprios artistas, nomeadamente os pintores Paula Rego, Jorge Pinheiro, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Batarda e de Maria José Aguiar que incorporam a Crítica Institucional nas suas obras. Ao perceber que ainda há uma carência de estudos aprofundados que abordem o conhecimento artístico a partir de uma análise crítica das práticas institucionais, torna-se essencial questionar até que ponto as instituições culturais absorvem ou rejeitam essas manifestações críticas. No fim, prevalece a noção de que a Crítica Institucional mantém um potencial político importante: ao expor as dinâmicas de poder (sejam elas locais ou globais, analógicas ou digitais), a arte continua a ter a capacidade de instigar mudança ou pelo menos gerar consciência crítica sobre as estruturas que moldam a cultura

Deste modo, uma pergunta de investigação principal orientou este estudo:

- Qual o contributo da Pintura para o desenvolvimento da Crítica Institucional em Portugal?

Ao procurar responder a esta questão surgiram duas outras questões secundárias:

- Como é que a Crítica Institucional se assume em forma de Pintura em Portugal?

- Como é que a Coleção de Arte do Centro de Arte Moderna se relaciona com a Crítica Institucional?

As duas perguntas secundárias emergem da necessidade em compreender como, em Portugal, a Pintura se torna um meio privilegiado para questionar os mecanismos institucionais do sistema artístico, especialmente num contexto onde a crítica nem sempre se manifesta de forma explícita. O estudo tem por objetivos, identificar as estratégias visuais e discursivas que permitem reconhecer uma atitude de Crítica Institucional através da linguagem da Pintura e, por outro, perceber como a coleção do CAM acolhe, ou não, esse tipo de produção, refletindo sobre o posicionamento da própria instituição face à crítica que pode ser alvo.

O estudo refletiu sobre a Crítica Institucional conforme articulado por artistas, tais como, Joseph Beuys (1921-1986), Marcel Broodthaers (1924-1976), Daniel Buren (n.1938), Hans Haacke (n.1936) e Andrea Fraser (n.1965). O estudo inclui os pintores portugueses Paula Rego (1935-2022), Jorge Pinheiro (n.1931), Pedro Cabrita Reis (n. 1956), Maria José Aguiar (n.1968) bem como pintores mais recentes Francisco Vidal (n. 1978) e Gabriel Abrantes, (n. 1984) que desenvolveram alguns trabalhos que creio poderem ser enquadrado na esfera da Crítica Institucional.

No enquadramento do problema, destaca-se a tensão intrínseca entre a arte que adere aos cânones institucionais e a que se propõe a desafiar-los, criando um espaço de diálogo e conflito que questiona a legitimidade dos discursos oficiais. O foco na coleção do CAM permite investigar como estas práticas artísticas críticas e de natureza conceptual se materializam e são reinterpretadas.

A investigação tem uma especial importância no contexto português, pois, propõe uma leitura situada do conceito de Crítica Institucional, aplicando-o ao campo da Pintura e à sua relação com o CAM. Apesar do tema constituir um eixo fundamental da teoria e prática artística, em Portugal, tem sido pouco mencionado. Existem, sim, contributos para o tema, como as do curador Nuno Crespo (n. 1975) como a sua obra de 2017, *Arte Crítica e Política*, sublinhando as dinâmicas de poder implicadas na construção do espaço expositivo e na relação entre artistas, curadores e público. que abordam o papel das instituições. Ao centrar-se no CAM, o estudo contribui para uma compreensão mais aprofundada dos mecanismos institucionais das políticas culturais que moldam a memória coletiva da arte contemporânea em Portugal, propondo, em simultâneo, uma ferramenta teórica para futuras investigações neste campo.

Enquadramento

A Crítica Institucional surgiu no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 como uma resposta dos artistas às estruturas e convenções das instituições culturais (Matoso, 2015). Ainda que a ideia de contestar os valores do sistema de arte já se manifestasse antes da consolidação do conceito, a Crítica Institucional passou a englobar um amplo leque de temas que desafiam os valores postos em prática e mantidos pelas instituições artísticas. Entre os primeiros eventos relevantes, destaca-se a exposição *Documenta*, idealizada pelo pintor e arquiteto alemão Arnold Bode (1900-1977) em Kassel, 1955, com o objetivo de apresentar ao público alemão os artistas modernistas que foram censurados durante o regime nazi. Esta exposição pode estar intrinsecamente relacionada com o conceito de Crítica Institucional pois, na altura da Segunda Grande Guerra (1939-1945), diversas formas de arte moderna foram classificadas como “degeneradas” e, consequentemente, censuradas e removidas das instituições culturais alemãs. Ao realizar a *Documenta*, Bode não apenas reintroduziu estas obras ao público alemão como também questionou e desafiou as políticas culturais e as estruturas institucionais que tinham marginalizado tais expressões artísticas, antecipando assim o que viria a ser conhecido como Crítica Institucional (Arnold Bode – Alvarez Gallery, n.d.).

Em 1969, o coletivo Art & Language lançou a revista *Art-Language*, uma publicação que

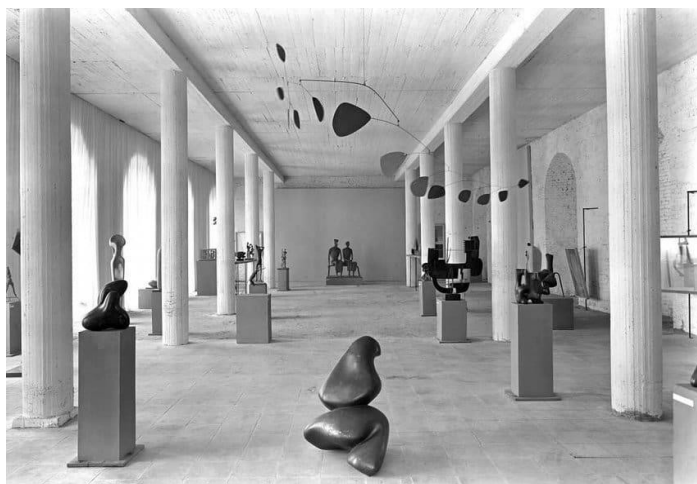


Figura 1: Vista da instalação da sala de escultura na *Documenta I*, Kassel, Alemanha, 1955. Fonte: Alvarez Gallery, n.d., <https://alvarezgallery.com/arnold-bode/>

se tornou um espaço de produção teórica feita por artistas (Mestriner, n.d.) No mesmo período, formou-se a Art Workers' Coalition (AWC). Art & Language produzia obras e textos que circulavam tanto dentro das instituições- através de exposições em museus e publicações académicas- como fora delas, através de canais alternativos como a revista

Art-Language, lançada em 1969, que servia como espaço de produção de teoria artística por artista. Art Workers Coalition (AWC), tinha como objetivo de denunciar as estruturas de exclusão e injustiça presentes nas instituições culturais. Surgiu como resposta direta à recusa do Museum of Modern Art (MoMA) em manifestar-se contra a Guerra do Vietname, bem como a ausência de representatividade de artistas mulheres, negros e latinos nas exposições e coleções dos principais museus americanos. A atuação deste grupo concentrou-se em ações de pressão institucional, exigiram maior transparência nos orçamentos e políticas de aquisição, melhoria nas condições de trabalho dos técnicos e artistas e inclusão das vozes marginalizadas. Embora a AWC terminasse suas atividades formalmente em 1971, as suas iniciativas marcaram a forma como os artistas passaram a encarar as instituições, não apenas como plataformas de visibilidade, mas também como estruturas políticas e económicas a serem constantemente interrogadas (*Documents 1*, 2017).

Entre 1962 e 1969, desenvolveram-se as principais bases da arte conceptual que, segundo o historiador de arte Benjamin H. D. Buchloh, anteciparam a Crítica Institucional. No seu ensaio “De l’esthétique d’administration à la critique institutionnelle (aspects de l’art conceptuel, 1962–1969)”, aborda os aspetos da arte conceptual e a sua relação com a Crítica Institucional, segundo o historiador, a arte conceptual distinguiu-se pela rejeição do objeto de arte tradicional e pelo uso de procedimentos burocráticos, documentais e legais na criação artística. Ou seja, ao substituir a estética formal ou mesmo a estética do consumo em massa (caraterísticas da Pop Art) por uma “estética da organização administrativa e validação institucional”¹ (Buchloh, B. H. D. 1989, p.119), os artistas conceptuais questionavam os critérios convencionais de autoria, espetacularidade e mercantilização da arte. Por exemplo, obras conceptuais, muitas vezes, assumiram a forma de documentação, arquivos, sistemas ou linguagens, eliminando todos os critérios tradicionais de juízo estético. Para Buchloh, a arte conceptual expôs o caminho político-ideológico das instituições de arte, antecipando a Crítica Institucional ao examinar como a arte é legitimada e controlada por museus, galerias e pelo mercado. O historiador de arte ainda salienta que a proposta da arte conceptual de “substituir o objeto da experiência visual e espacial pela definição linguística (...) constitui num assalto consequente ao

¹ “Conceptual Art came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation.” (Buchloh, B. H. D. 1989, p.119), Traduzido por Notebook LM.

estatuto do objeto”² (Buchloh, B. H. D. 1989, p.107), atacando a sua visualidade, a sua condição de mercadoria e as suas formas de distribuição. Além disso, estas práticas refletiram criticamente o papel do artista e do espectador, alteraram as formas de recepção e redefiniram o papel do público, enquanto desconstroem a posição elevada da obra de arte singular e da posição privilegiada do criador. Esta análise de Buchloh estabeleceu um quadro teórico importante: a Crítica Institucional surge da consciência da crítica interna do próprio campo da arte, onde artistas conceptuais passam a examinar as condições da produção artística. Segundo Benjamin Buchloh, a Crítica Institucional não é um fenómeno isolado dos anos 1970, mas sim um resultado de tendências conceptuais anteriores, marcando uma continuidade entre a desmaterialização da arte e a investigação crítica dos museus de arte (Buchloh, 1989).

Também Harald Szeemann transformou a perceção e a prática das exposições de arte contemporânea através da sua abordagem curatorial. Um aspeto da prática do curador foi a sua ligação com a arte conceptual das décadas de 1960 e 1970. Kunsthalle Bern, desenvolveu abordagens expositivas marcantes das quais a *When Attitudes Become Form*, na Suíça. O que a exposição tinha de particular era a ênfase em obras criadas especificamente para o local. Em vez de exibir obras já existentes, Szeemann convidou os artistas para conceber e realizarem os seus trabalhos diretamente no espaço. Esta abordagem inovadora que dedicou grande parte do orçamento a viagens de pesquisa globais e a convites para que os artistas criassem obras específicas onde algumas refletiram em danos significativos na Kunsthalle Bern chegando a deixar o espaço expositivo “quase totalmente destruído” (Albrethsen, 2019). Tais, por exemplo, ações que envolviam Richard Serra a lançar 400 libras de chumbo derretido nas paredes e no chão do museu, Joseph Beuys a ungir os cantos das salas com margarina e Robert Morris a montar uma grande pilha de materiais inflamáveis como escultura. A natureza controversa da exposição e os danos causados levaram à demissão de Harald Szeemann do cargo de diretor da Kunsthalle Bern. Apesar da controvérsia e dos danos, *When Attitudes Become Form* foi vista como tendo estabelecido a base para as práticas curatoriais que são comuns nas instituições de arte contemporânea na atualidade

² “Replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition (...) it thus constituted the most consequential assault on the status of that object”, (Buchloh, B. H. D. 1989, p.107), Traduzido por Notebook LM.

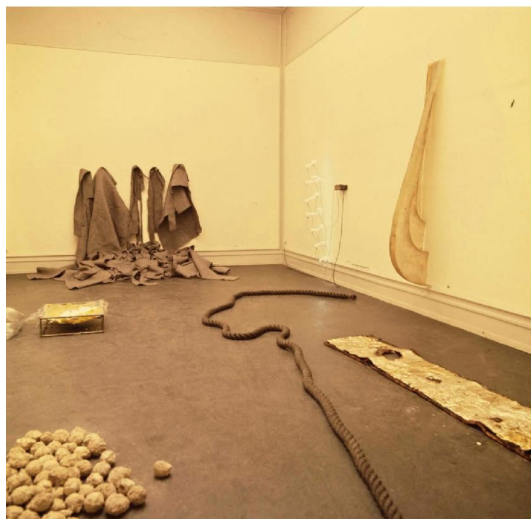


Figura 2: Instalação da exposição *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1970. Fonte: Fotografia de Balthasar Burkhard, cortesia do Getty Research Institute, Los Angeles. Disponibilizada com licença Creative Commons Attribution 4.0. https://www.researchgate.net/figure/installation-view-of-When-Attitudes-Become-Form-From-left-to-right-works-by-Alighiero_fig1_3200c0231

Três anos depois, Mel Ramsden utilizou, pela primeira vez, o termo “Crítica Insitucional” num ensaio publicado na revista *On Practice*, em 1975, onde criticava a burocracia no O termo consolidou-se com os trabalhos de artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Victor Burgin, Joseph Kosuth, Michael Asher, Robert Smithson, Dan Graham, Martha Rosler, Ian Burn e o próprio Ramsdene, Victor Burgin, Joseph Kosuth, Michael Asher, Robert Smithson, Dan Graham, Martha Rosler, Ian Burn e o próprio Ramsden.

Em Portugal, a Crítica Institucional manifestou-se de forma distinta dos exemplos dados, refletindo as particularidades sociopolíticas e culturais do país. Apesar de não existirem registos muito claros da primeira vez em que o termo de Crítica Institucional surge. Os primeiros usos foram, possivelmente, aplicados entre os anos 1990 e 2000, em estudos ligados à *Documenta* e às suas práticas curatoriais, quando os artistas portugueses começaram a questionar as estruturas institucionais da arte, embora de maneira menos explícita do que os seus homólogos internacionais³. Por exemplo, Daniel Buren e Marcel Broodthaers frequentemente realizaram intervenções diretas e confrontacionais, questionando abertamente as estruturas de poder, a comercialização da arte e o papel dos museus e galerias na legitimação de um certo tipo de arte. Em Portugal, durante o mesmo

³ Este enquadramento surge de forma mais explícita nos estudos de Delfim Sardo (2006), Sandra Vieira Jürgens (2010) e Nuno Crespo (2014), que refletem sobre os modos como artistas e curadores portugueses começaram a problematizar as instituições artísticas.

período, o ambiente artístico era influenciado por circunstâncias sociopolíticas distintas, nomeadamente a ditadura do Estado Novo que apenas terminou em 1974. Este regime político limitou a liberdade de expressão e a organização de movimentos artísticos de oposição aberta, o que levou vários artistas portugueses a optar por viver e trabalhar em cidades como Londres (Art History Institute, 2020) e Paris (Mendes Pereira & Santos, 2023) para terem maior liberdade de expressão artística e política.

Apesar disso, houve artistas portugueses que desafiaram as estruturas de censura do Estado Novo com grande inteligência e mestria. A crítica às estruturas de poder assumiu formas subtis, muitas vezes codificadas no gesto, no título ou na escolha do suporte. Por exemplo, a pintora Maria Gabriel usava títulos ambíguos e simbólicos nas suas obras para evitar a censura direta (Fiandeiro, 2020). A sua obra *Quadrado Memória II* (1971), que pertence à coleção de Arte Contemporânea do Estado⁴, apresenta um título que sugere uma reflexão sobre a memória e a identidade, temas que poderiam ser interpretados como críticas ao regime da altura. Ainda assim, essas manifestações revelaram um pensamento crítico sobre o papel das instituições na mediação da arte (Crespo, 2016; Fiandeiro, 2020)



Figura 3: *Quadrado Memória II*, 28,c × 5c,3 × 37,S cm, varanda de madeira e estrutura metálica, criação abstrata de relevo realizada em 2002–2003. Fonte: Centro de Arte Moderna Gulbenkian (CAM), <https://gulbenkian.pt/cam/works/quadrado-memoria-ii-152S30/>

Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa que inclui a seleção de um conjunto de pinturas de artistas portugueses cuja prática analisei sob a lente da Crítica Institucional e

⁴ Pesquisa. (n.d.). Coleção de Arte Contemporânea Do Estado. <https://colecaodoestado.pt/colecao/pesquisa/?sk=>

suas relações com a coleção do CAM. O objetivo é compreender de que forma estes artistas participam no debate crítico sobre as instituições de arte, questionando normas estéticas, sociais e políticas e como as suas pinturas foram ou não integradas na coleção do CAM.

Optou-se por uma abordagem qualitativa por se tratar de conhecimento onde o contexto simbólico, político e institucional das obras é fundamental para a sua compreensão. A Pintura, enquanto prática visual com significados históricos e discursivos, requer uma leitura que considere não só a forma e o conteúdo das obras, mas também as condições da sua produção circulação e recepção institucional (Barrett, 2011). A metodologia adotada permite, assim, articular interpretação estética, análise documental e observação empírica, promovendo uma análise crítica sobre o modo como a Crítica Institucional se manifesta no contexto português.

A escolha das obras de artistas seguiu três critérios principais definidos para garantir a coerência e relevância do tema:

- O primeiro critério considera obras que foram incluídas obras que, de forma explícita ou simbólica, questionam normas institucionais ou sociais, seja através da sua temática, da sua linguagem ou da sua inserção no espaço expositivo. Este critério assegura que as obras selecionadas contribuem para o debate crítico central à investigação.
- O segundo critério considera a presença, ou ausência de obras de Crítica Institucional na coleção do CAM. As obras integradas são analisadas quanto à forma como foram enquadradas e expostas, as obras ausentes são lidas como potenciais sinais de resistência, marginalização ou não conformidade com os critérios institucionais dominantes.
- O terceiro critério é o do reconhecimento crítico ou curatorial, ou seja, foram privilegiadas obras ou artistas que, mesmo não integradas no conceito de Crítica Institucional, foram reconhecidos por curadores ou críticos como portadores de uma dimensão crítica relevante.

A recolha de dados foi feita através da análise documental, consulta de catálogos de exposições, textos críticos, entrevistas publicadas, revistas de arte da especialidade para contextualizar as obras e as práticas dos artistas. Através de observação direta, visita a exposições com especial atenção à forma como as obras são apresentadas e enquadrantes no espaço, foram visitadas exposições que contribuíram para uma leitura crítica do tema, como:

- Onde estão elas? Mulheres artistas na Coleção do Museu do Neo-Realismo (Baptista, 2025), no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, com enfoque na presença e invisibilidade feminina em contextos institucionais no Estado Novo;

•Escola Utópica de Lisboa de Francisco Vidal (Miguel von Hafe Pérez, 2025), no Pavilhão Branco, em Lisboa, que explorava práticas pedagógicas, pós-coloniais e comunitárias através do desenho e da instalação.

Por fim, a experiência empírica, entre setembro de 2024 e janeiro de 2025, foi realizado um estágio como Assistente de Exposição no CAM, o que permitiu um contacto direto com a exposição (*Linha de Maré*, com curadoria de Ana Vasconcelos, Helena de Freitas e Leonor Nazaré) e com os bastidores das decisões curatoriais (Fundação Calouste Gulbenkian, 2024).

Estrutura do Documento

A dissertação está organizada em três capítulos principais, antecidos por uma introdução e seguidos pelas notas conclusivas:

Na Introdução, apresenta-se o tema da dissertação, a motivação, a pergunta de investigação, o enquadramento do problema, os objetivos do estudo e a metodologia adotada.

No Capítulo 1— *Fases do Conceito de Crítica Institucional*, sistematiza a origem e o desenvolvimento do conceito de Crítica Institucional e as suas materializações mais evidentes, com especial foco nos seus principais intervenientes internacionais, bem como nas diferentes tipologias que o conceito foi assumindo desde 1960.

No Capítulo 2 — *O Papel da Pintura para a Crítica Institucional em Portugal*, refere-se à manifestação do conceito de Crítica Institucional e de como este se manifesta no contexto artístico português através da Pintura. São analisadas algumas instituições, por exemplo, Museu Arpad Szènes e o Museu do Neorealismo, o papel de alguns curadores e artistas na configuração deste fenómeno em Portugal.

No Capítulo 3 — *Manifestações da Crítica Institucional no Centro de Arte Moderna*, incide sobre a coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Apresenta casos de pintores representados (ou ausentes) na coleção como Paula Rego, Jorge Pinheiro, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Batarde e Maria José Aguiar cujas pinturas podem ser interpretadas como manifestações de Crítica Institucional, discutindo a relação entre a arte, a instituição e a receção à crítica.

As Notas Conclusivas refletem sobre os principais resultados e contributos deste estudo, sintetizando as aprendizagens e apontando caminhos para futuras investigações.

CAPÍTULO 1 — Origens e Desenvolvimento da Crítica Institucional

A Crítica Institucional constitui um dos vetores fundamentais na compreensão das transformações que marcam o sistema da arte contemporânea desde os finais da década de 1960. Este conceito remete para um conjunto diferenciado de práticas artísticas e discursos teóricos que problematizam os mecanismos de legitimação, exclusão e consagração operados pelas instituições culturais (Fraser, 2005). Não se trata de um movimento artístico unificado, mas sim um conjunto de práticas artísticas e reflexões teóricas que têm como ponto em comum o questionamento das instituições artísticas enquanto estruturas de poder, legitimação e normalidade cultural (Bishop, 2012).

Neste capítulo, propõe-se uma análise do conceito de Crítica Institucional, a partir de uma ordem cronológica que evidencia alguns dos principais momentos históricos da sua consolidação. A escolha de uma organização temporal visa tornar mais inteligível a complexidade e narrativa do fenómeno.

A análise aqui proposta tem como foco as manifestações ocorridas no interior das próprias instituições, designadamente exposições, instalações, performances e ações pedagógicas que destabilizam o funcionamento normal dos espaços culturais. Esta perspetiva interna não exclui a importância das abordagens externas à instituição, mas procura dar visibilidade à forma como a Crítica Institucional pode operar a partir das próprias estruturas que visa interrogar. Na segunda parte e terceira parte deste capítulo, serão analisadas as tipologias da Crítica Institucional, com destaque para a crítica museológica e à Pintura como dispositivo de Crítica Institucional.

1.1. Antecedentes Conceptuais: Arte Conceptual e a Desmaterialização da Obra

De acordo com Charles Harrison (2004) o termo “Arte Conceptual” surgiu pela primeira vez em 1967 na revista americana *Artforum*, no ensaio de Sol LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art* onde diz que “quando um artista usa uma forma conceptual de arte, significa que todo o planeamento e as decisões são tomadas antecipadamente e a execução é um assunto perfunctório... A arte conceptual só é boa quando a ideia é boa”^{5 3} (LeWitt, S. 1999, p.1). Segundo Paul Wood (2002), a arte conceptual trata da desmaterialização do objeto de arte, em que o trabalho reside na ideia e não necessidade de ser fisicamente

⁵ “When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair... Conceptual art is only good when the idea is good” Traduzido por Notebook LM.

realizado para ter o estatuto de obra de arte. Com isto, os artistas começaram a perceber que se podiam libertar da tradição de que, para as artes plásticas, existia apenas a Escultura ou a Pintura, passando a questionar as relações entre o objeto e a estrutura institucional que este apresenta ao mundo. Desde meados da década de 1960 o conceitualismo começou a desafiar a natureza do objeto de arte, conduzindo à sua desmaterialização e enfatizando processos, linguagem e contexto institucional em vez da obra enquanto mercadoria. Assim, antes da expressão “Crítica Institucional” ser cunhada, muitos artistas conceituais já examinavam os mecanismos internos do mundo da arte interrogando-se, por exemplo, sobre quem define o que é arte e quais os parâmetros que conferem o valor das obras.

1.2. A Emergência da Crítica Institucional: Década de 1970

O conceito de Crítica Institucional surge num contexto marcado por convulsões sociais, políticas e culturais que colocaram em causa os sistemas dominantes de representação produção e circulação da arte. Esta crítica dirige-se, sobretudo, a museus, galerias, colecionadores, curadores, e ao mercado da arte, desvendando os mecanismos de seleção, exclusão e consagração presentes no sistema da arte contemporânea.

1.2.1. Joseph Beuys e a Escultura Social

No cenário alemão do pós-guerra, figuras como a do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) desempenharam um papel relevante no desenvolvimento do pensamento artístico. Beuys, que participou em diversas edições da exposição *Documenta*, influenciou a arte contemporânea, e mais especificamente, da arte conceptual, através das suas ideias e práticas artísticas inovadoras, sendo reconhecido por expandir a definição tradicional de arte ao introduzir o conceito de *estrutura social*⁴ (Moore, 2010). Este conceito refere-se à ideia de que a arte tem o poder de transformar a sociedade e que todos os indivíduos podem participar neste processo criativo, sendo a principal preocupação do seu trabalho artístico a reformulação do campo social, chamando ao organismo social de escultura social (Moore, 2010). Esta abordagem transcende a materialidade dos objetos e dá um maior ênfase às ideias, incentivando igualmente um maior envolvimento na formação da sociedade e da política. Por esta via, a sua atuação na *Documenta* foi essencial para a formulação de práticas que, mais tarde, seriam reconhecidas como parte da Crítica Institucional. A sua obra *Directive Forces (Of a New Society)*, de 1974-77, segundo Sofia Ponte (2020) é um exemplo de Crítica Institucional que se manifesta dentro da própria instituição, especialmente no contexto dos museus. Esta obra surgiu como uma

configuração autónoma dos *quadros negros*⁶ e debates que surgiram na *Documenta 5* em 1972. Para contextualizar, em 1972, Beuys transformou um espaço do *Fridericianum Museum* num *Organization Office dor Direct Democracy Through People's Referendum*. O objetivo era criar um centro de informação para debates abertos com o público sobre questões sociais e políticas da época, como a Reforma Educativa, o Cristianismo, a Energia Atômica, os Direitos das Mulheres e o Terrorismo. O que aconteceu entre 1974-77, *Directive Forces (Of a New Society)*⁷ foi a materialização autónoma desses quadros negros e dos debates que ocorreram em 1972. A primeira instalação como obra de arte autónoma desta série de quadros ocorreu na exposição coletiva *Art into Society-Society into Art: Seven German Artists* no *Institute of Contemporary Art (ICA)* em Londres em 1974 (Fig.4). Segundo Ponte, a musealização de Beuys é um exemplo de como a sua obra questionou e reconfigurou as funções tradicionais do museu e o conceito de obra de arte.

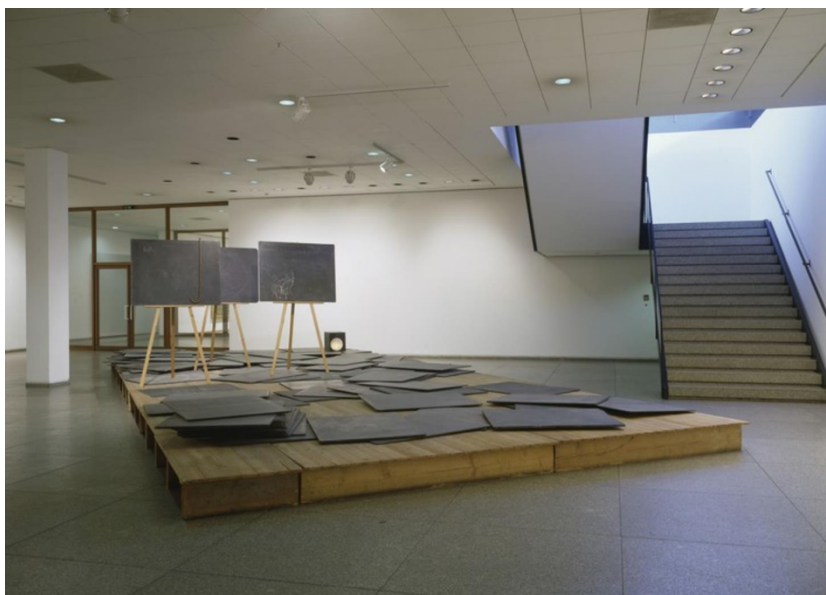


Figura 4: *Directive Forces [Richtkräfte]*, Joseph Beuys, 1974–1977. Fonte: *Artsy.net* (s.d.). <https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-directive-forces-richtkraefte>

1.2.2. Marcel Broodthaers e o Museu Ficcional

O artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976), por sua vez, consolidou a sua posição como crítico das instituições de arte por meio de intervenções provocadoras, como mostra o seu trabalho *Musée d'Art Moderne- Département des Aigles de* (1968- 1972). Trata-se de uma fictícia instituição museológica usada como um meio para criticar as instituições

⁶ Estes quadros negros não eram meros adereços ou suportes para a arte, mas podiam autonomizar-se enquanto obra de arte. Eles representavam simbolicamente "o espaço de pensamento e a energia criativa dos diálogos estabelecidos" durante essas sessões (Mesh, 2007).

⁷ Em alemão, *Richtkräfte* (*Einer neuen Gesellschaft*).

de arte tradicionais, o papel do museu e o valor da arte na sociedade. O artista fundou este museu utilizando a linguagem, a iconografia e os procedimentos próprios dos museus para questionar essas mesmas práticas. Neste projeto, Broodthaers assumiu os papéis de artista, curador, administrador, agente de imprensa e fundador do museu. Alguns exemplos são a apropriação e exibição de objetos do quotidiano, o artista explora a relação ambígua entre o original e a reprodução, o questionamento do papel dos artistas, a sátira e a ironia para subverter as expectativas do público e criticar as convenções do mundo da arte, entre outros.

Broodthaers simulou diferentes tipos de disciplina institucional e especialização administrativa em relação à prática artística, através de secções como a literária, documental, do século XVII, folclórica, cinema, etc. Estas secções foram apresentadas ao longo de quatro anos em diversos locais (Google Arts & Culture, n.d.).

Uma das edições desta instituição museológica fictícia é a *Section des Figures*, apresentada na Kunsthalle Düsseldorf em 1972 onde, a convite do diretor Karl Ruhrberg, Broodthaers exibiu cerca de 300 obras de arte de várias épocas e localizações, que vinham de cinquenta museus e de outras coleções, juntamente com inúmeras reproduções, todos contendo a imagem de uma águia, no total, a exposição tinha cerca de quinhentas "figuras" de águias (Mousse Magazine and Publishing, n.d.). A exposição explorou o símbolo desta ave e das suas múltiplas conotações culturais e históricas, um símbolo com múltiplas conotações de sabedoria divina, autoridade, poder e nacionalismo, desde obras de museus até objetos triviais questionou as hierarquias de valor tradicionalmente mantidas pelas instituições artísticas. Além disso, a *Section des Figures* era subtitulada por *Der Adler von Oligozän bis heute*⁸, este título, no estilo informativo da Kunsthalle, anunciava um conteúdo que se assemelhava a uma *kulturhistorische Ausstellung*⁹, que é um tipo de exposição comum em Kunsthallen e em palácios de belas artes alemãs para apresentar fenómenos culturais ou formas simbólicas de forma diacrónica, que era menos comum nos museus de arte dedicados ao modernismo e à vanguarda. A abordagem de Broodthaers, ao criar uma "fictícia instituição museológica", permitiu-lhe explorar a "realidade" do museu, questionando o que ele ocultava e como funcionava. A sua utilização do formato de exposição histórica e cultural comum em espaços como a Kunsthalle, demonstra a sua intenção de provocar e gerar reconhecimento no público. No contexto de Marcel Broodthaers, é referido um museu imaginário e performático que ele

⁸ *A Águia do Oligoceno ao Presente* (Mousse Magazine and Publishing, n.d.), Traduzido por Notebook LM.

⁹ Exposição de história cultural, (Mousse Magazine and Publishing, n.d.), traduzido por Notebook LM.

criou como uma obra de arte em si mesmo, utilizando-o como ferramenta para a Crítica Institucional e social.



Figura 5: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Marcel Broodthaers, 1972. Fonte: Umbigo Magazine (s.d.). <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/05/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/>

1.2.3. Hans Haacke e a Denúncia Económico-Institucional

Em obras como *MOMA Poll* (1970), de Hans Haacke, que será abordada no Capítulo 2 deste documento, o artista questiona o público dos museus sobre o apoio de Nelson Rockefeller à guerra do Vietname, Haacke iniciou uma linha de trabalho que expunha as ligações entre arte, economia e poder político. Outra obra neste âmbito é *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1* (1971), foi inicialmente proposta pelo artista no contexto de uma exposição individual que lhe foi encomendada pelo Solomon R. Guggenheim Museum, em nova Iorque, no entanto, foi censurada pela própria instituição mesmo antes de ser apresentada ao público. Esta obra exemplifica a força disruptiva do seu trabalho ao revelar os interesses imobiliários de um dos patrocinadores dos museus. Hans Haacke demonstrou que a Crítica Institucional pode implicar riscos concretos para o próprio artista e tensões reais com as estruturas institucionais. De acordo com o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (n.d.), esta obra consistiu numa documentação onde incluía fotografias de cento e quarenta e duas propriedades. Nesta instalação foram reunidos dados públicos detalhados sobre transações imobiliárias realizadas pelo empresário norte-americano do setor imobiliário Harry Shapolsky, conhecido por operar um extenso império de propriedades em bairros mais pobres e marginais de Manhattan. Estes dados expunham um império imobiliário assente em práticas especulativas, frequentemente associadas à degradação urbana e à

segregação social. A obra consistia numa série de fotografias dos edifícios, mapas, quadros de dados e textos explicativos que sistematizaram a atividade do grupo no mercado imobiliário em Nova Iorque. O gesto, inicialmente, implicava uma legitimização institucional do trabalho do artista. Contudo, o que se seguiu subverteu radicalmente essa expectativa, o museu censurou a obra antes da inauguração e demitiu o próprio curador, Edward Fry, que apoiava Haacke.



Figura 6: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971, de Hans Haacke. Instalação composta por fotografias, mapas, quadros de dados e textos explicativos. Fonte: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (n.d.), <https://www.macba.cat/en/obra/r3102-shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1971/>



Figura 7: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971, de Hans Haacke. Instalação composta por fotografias, mapas, quadros de dados e textos explicativos. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGbzdSb>

Segundo Ewa Neumann (n.d) esta obra pode ser considerada como uma forma de Crítica Institucional porque traz a realidade social e económica da cidade para o espaço da arte, confrontando-a com a suposta “neutralidade” das instituições de arte “com o seu total

esquecimento da situação da grande maioria das pessoas que partilham o mesmo espaço urbano” (Neumann, E. (n.d.) em Foster, 2004). Ewa Neumann (n.d) ainda diz que as consequências para Haacke após esta exposição foram significativas. Em 1971 a exposição no *Guggenheim Museum* em Nova Iorque foi cancelada a pedido do diretor do museu, Thomas Messer, que exigiu a remoção de duas peças. Devido a esta decisão, a exposição foi cancelada e o curador Edward Fry foi despedido.

Este episódio levantou questões importantes, nomeadamente para o *Guggenheim Museum*, sobre o significado da neutralidade da obra de arte e o que define as práticas estéticas e artísticas em oposição às políticas e jornalísticas. A decisão do diretor Messer em cancelar a exposição baseou-se na opinião de que o projeto de Haacke violava a suprema neutralidade da obra de arte e, portanto, já não merecia a proteção do museu (Foster, 2004). Este evento gerou um debate sobre os limites da arte e do papel das instituições artísticas face a questões sociais e políticas. É importante ter atenção a este exemplo, trata-se de uma instituição de referência mundial a recusar exibir uma obra que ela própria solicitou, isto revela um conflito interno entre os ideais proclamados de liberdade artística e os interesses económicos e políticos que, muitas vezes, os condicionam. O que aconteceu ilustra a tensão entre o campo artístico e os interesses económicos que o sustentam, revelando como a crítica institucional, quando é verdadeiramente incisiva, pode desencadear a mecanismos de censura direta. O caso Shapolsky tornou-se um marco na história da arte contemporânea por evidenciar que o museu, tradicionalmente entendido como um espaço de neutralidade estética, é também um agente com interesses políticos, económicos e ideológicos. Haacke, ao desmascarar estas conexões, não apenas confrontou a instituição que o acolhia, mas também reconfigurou o entendimento do papel do artista enquanto agente crítico e politicamente implicado. Este exemplo é uma prova evidente de que a Crítica Institucional já estava mais que intrínseca na sociedade artística, no entanto, sem ter qualquer nome associado, deste modo, irá ser abordada a origem do conceito de Crítica Institucional propriamente dita e quando este termo foi usado pela primeira vez.

1.2.4. GAAG e a Performance Política

Enquanto AWC privilegiava as negociações institucionais e as petições públicas, o GAAG optava por estratégias confrontacionais, muitas vezes através de ações performativas de teor simbólico e violento. Entre os seus gestos mais polémicos está a ação de 18 de novembro de 1969, no *MoMA*, em Nova Iorque, quando derramaram sangue falso no chão da galeria, simulando um banho de sangue. A performance, intitulada *Blood Bath* (Fig.7), simbolizava a cumplicidade dos museus com a violência de Estado e com as políticas imperialistas, nomeadamente a guerra do Vietname. Tal como outras ações do grupo, tratava-se de uma tentativa em tornar visível as contradições entre a missão pública das instituições culturais.



Figura 8: Performance *Blood Bath*, 1969,, MoMA, Nova Iorque. Fonte: <https://www.inenart.eu/?p=1cS47>

1.3. Reformulações da Crítica Institucional: Anos 1980, 1990 e 2000

Nos anos 1980, o Group Material, surgiu como uma nova forma de Crítica Institucional. Fundado por Doug Ashford, Julie Ault, Tim Rollins e Felix Gonzalez-Torres. As suas exposições como *Democracy* (1988) ou *AIDS Timeline* (1989), centravam-se em temas sociais urgentes, tais como a epidemia do HIV/SIDA e a gentrificação urbana, o racismo ou a justiça habitacional (Group Material - Monoskop, n.d.).

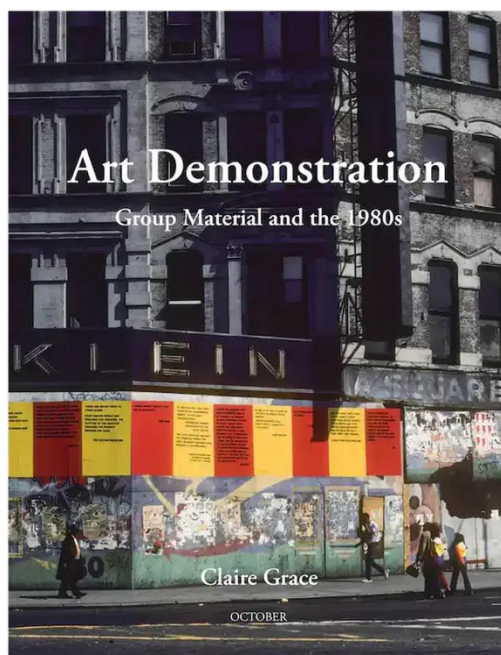


Figura 9: Instalação do Group Material nos finais dos anos 1980. Fonte: <https://www.hobb.ae/products/art-demonstration-group-material-and-the-1980s>

As montagens eram construídas de forma a estimular o debate, frequentemente com espaços interativos e momento de escuta pública (Fig. 8). Estas atuações representou uma viragem importante para a crítica institucional, menos focada na denúncia frontal das instituições e mais centrada na transformação dos modos de exposição e curadoria, apropriando-se do espaço institucional para intervir politicamente a partir dele. Em vez de recusar o museu, propunham reinventá-lo. O trabalho do Group Material representa uma mudança de paradigma na Crítica Institucional, já não se tratava apenas de denunciar a instituição ou de atuar fora dela, mas de reaproveitar o seu espaço para uma prática crítica desde dentro, reinventando as formas de curadoria e mediação cultural (Kwon, 2002).

Em 1990, a Crítica Institucional diferenciou-se não pela perspectiva dos artistas, mas enfrentou uma ascensão impulsionada pelo neoliberalismo e pela lógica do mercado que abriu a ideia da instituição cultural como esfera pública. Segundo Hito Steryl (2006) em *The Institution of Critique*, o que as primeiras ondas de Crítica Institucional procuraram contestar na década de 1970 foi a maneira autoritária de como os Estados- Nação usam instituições culturais para se legitimarem, construindo uma narrativa histórica e patrimonial específica. Esta onda concentrou-se na crítica da representação, procurando maior diversidade e inclusão, mas muitas vezes resultou na fragmentação e na criação de nichos de mercado. A questão principal de discussão era que “a burguesia tinha como que decidido que, do seu ponto de vista, uma instituição cultural era, antes de mais, uma

instituição económica e, como tal, tinha de estar sujeita às leis do mercado” (Steyerl, 2006, p.3). Neste novo cenário, a crítica passou a incidir sobre as questões da representação, da inclusão e da diversidade. Muitos museus procuraram responder às exigências de pluralidade cultural através da criação de nichos programáticos, o que, em certos casos, resultou na absorção e neutralização da crítica institucional em estratégias de marketing multicultural.

Nos anos 2000, a Crítica Institucional adquire uma dimensão mais ambivalente. Os artistas passaram a estar simultaneamente implicados nas estruturas institucionais e a criticá-las, criando uma tensão produtiva entre participação e resistência. Neste contexto, destaca-se o pensamento da artista e teórica Andrea Fraser, cuja obra teórica e performativa reflete sobre a coabitação inevitável entre crítica e instituição. No ensaio *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), Fraser reconhece a dificuldade em definir o termo de “crítica institucional”, sugerindo que o mesmo pode ter sido banalizado e apropriado como rótulo curatorial. A autora alerta para o risco de se reduzir processos complexos de crítica a estratégias superficiais de legitimação simbólica, diluindo a sua potência transformadora.

1.4. A Consolidação do Conceito e a sua Complexidade Atual

A Crítica Institucional deve ser pensada como um conjunto de várias práticas artísticas que, por sua vez, questionam as instituições de arte ao longo do tempo, em vez de ser considerada um movimento artístico único. Segundo o crítico e curador Alexandre Melo (2012) existe uma dinâmica cultural que, de forma simplificada, distingue três dimensões do sistema de arte contemporânea: a dimensão económica, a dimensão cultural e a dimensão política. A união destas três dimensões é o que forma o sistema da arte. Problematisando este sistema, houve uma série de tendências e fenómenos artísticos, a isto se usou o termo de “Crítica Institucional” que se pode designar de “CI”.

Deste modo, foi considerado que o denominador comum, entre os vários artistas que se assumem como produtores da Crítica Institucional, deste fenómeno artístico é a abordagem “conflituosa” com a relação entre a instituição artística e o artista (Đorđević, 2015). Estas estratégias da Crítica Institucional evoluíram para além da simples inclusão de grupos marginalizados em museus e passaram a envolver investigações detalhadas. Este termo aborda um conjunto de práticas artísticas que vão problematizar o “sistema institucional da arte” o que, atualmente, reflete sobre as estruturas e também os valores dos museus, galerias e outros espaços que se relacionam com a arte contemporânea (Mourão, 2010).

A complexidade está na sua capacidade de criar/propor em resposta a contextos sociais e culturais, incluindo novas questões. A Crítica Institucional não é uma oposição direta às instituições, é uma análise de como estas moldam o próprio conceito de arte, o que conta como qualidade, quem participa e quem é excluído. Cada fase histórica da Crítica Institucional é construída sobre a anterior, sem necessariamente a contradizer, mas ampliar mais aspetos do sistema de arte e das estruturas de poder que nele operam.

Cada reflexão sobre o tema indica que a Crítica Institucional desafia os limites do que constitui “arte” e de como é inserida da vida social. Opõe-se à passividade do público propondo uma reintegração da arte na vida quotidiana e desafia as barreiras impostas pelas instituições. O seu conceito vai para além da prática artística, é um movimento que procura a revisão das próprias estruturas que moldam o que é entendido como cultura. No entanto, a Crítica Institucional enfrenta o desafio constante de não ser imediatamente compreendida pelo próprio sistema, alguns momentos até correndo o risco de ser neutralizada.

A Crítica Institucional pode manifestar-se de formas distintas, dependendo da relação do artista com a instituição. Alguns artistas realizam a sua crítica internamente ao exporem em museus ou galerias enquanto desafiam simbolicamente as suas convicções. Outros preferem criar espaços alternativos, autónomos ou intervir no espaço público como forma de rejeição do sistema. Ambas as abordagens têm valor político e estético e, muitas vezes, coexistem. As primeiras materializações da Crítica Institucional surgiram por uma necessidade em confrontar os bastidores ideológicos e económicos do mundo da arte. Ao mobilizar o espaço, a linguagem, a documentação, a performance e o método pedagógico como ferramentas de desconstrução institucional, os artistas anteriormente mencionados estabeleceram um legado que se mantém na atualidade.

1.5. Tipologias de Crítica Institucional no Espaço Museológico Tradicional

A Crítica Institucional manifestou-se através de diversas linguagens artísticas, cada uma fornecia a sua estratégia para questionar e desconstruir as estruturas de poder nas instituições de arte. Uma das expressões artísticas mais privilegiadas pela arte conceptual foi a instalação artística, usada para envolver o espectador do espaço institucional. Sendo diferente da obra confinada a um suporte tradicional, a instalação ocupa e transforma um ambiente, muitas vezes o próprio espaço expositivo e convida o público a uma vivência física e intelectual dentro do contexto institucional que se pretende interrogar (Bishop, 2004). Ao integrar uma obra que seja uma instalação num espaço real permite tornar

visíveis elementos que normalmente não seriam tão visíveis dentro de um museu (ex: arquitetura, iluminação, sinalética) e que passam a fazer parte da obra.

1.5.1. A Instalação como Dispositivo Crítico

A artista Susan Hiller (1940-2019), que empregou a instalação para revelar dinâmicas implícitas nas coleções e nos arquivos dos museus. Na sua obra *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976), Hiller assumiu o papel de curadora e recolheu mais de 300 postais onde mares do Reino Unido estavam ilustrados, todos intitulados por *Rough sea*, e colocou-os em painéis acompanhados por gráficos e mapas, simulando uma análise científica e classificação sistemáticas destas imagens. A aparente objetividade dos diagramas e tabelas contrasta, deliberadamente, com a natureza emotiva e romântica das ilustrações das ondas turbulentas (Fig.10). Ao organizar o material visual como se estivesse numa reserva de um museu, Hiller mantém os materiais das obras intactos, mas altera o seu modo de apresentação onde o público se depara com vitrines e painéis didáticos que poderiam estar em qualquer museu, mas que nesta exposição serviram para questionar o próprio processo museológico. Na altura, a exposição destes postais causou estranheza pela sua banalidade e produção em massa como lembranças populares vernaculares, principalmente todos com o mesmo tema, tais postais que eram produzidos em massa como lembranças populares e chamados por cultura visual vernacular. para além disso, os postais mostram imagens triviais e repetidas, mas foram apresentados com um rigor como se fossem raridades ou documentos de grande importância histórica.



Figura 10: Susan Hiller, *Dedicated to the Unknown Artists: Addenda 3, Section R: Where Surges Roll*, 1978, Apresentado numa moldura de plexiglass, 92 x 139,5 cm, 3c 1/4 x 54 7/8 polegadas, Hyman Collection. Fonte: <https://hymancollection.org/artworks/categories/29/51492-susan-hiller-dedicated-to-the-unknown-artists-addenda-3-section-1978/>

A instalação de Hiller, ao sustentar paradoxos entre linguagem visual e verbal, entre objetividade e subjetividade, demonstra como a apresentação institucional molda o significado da obra. De modo geral, instalações que se comprometam com a Crítica Institucional frequentemente criam espaços imersivos onde o espectador tem noção da estrutura ao seu redor e essa noção acaba por instalar a crítica dentro do museu, fazendo do próprio ambiente uma estratégia que expõe as convenções e exclusões operadas pela instituição.

1.5.2. Escultura e Pintura Expandida e Intervenção Espacial

Outras tipologias adotadas por artistas quando praticam Crítica Institucional aproximam-se dos conceitos de Escultura e Pintura Expandida. Tradicionalmente restrita ao objeto tridimensional isolado, a escultura passou a englobar contextos que adquiriram um papel importante na Crítica Institucional, ao contrariar as fronteiras formais e espaciais impostas. Artistas como Michael Asher e Daniel Buren exploraram algumas dimensões ampliadas da escultura que intervêm diretamente na arquitetura e no design expositivo das galerias. Michael Asher, por exemplo, na *Claire Copley Gallery* em Los Angeles (1974) removeu a parede que, normalmente, separava a área expositiva da galeria do seu espaço administrativo, o que deixou visível todo o funcionamento interno da galeria. O que antes era invisível para o público passou a fazer parte da exposição.



Figura 11: Artigo da Artforum da obra de Michael Asher na Claire Copley Gallery, Los Angeles, 1974 Fonte: <https://www.artforum.com/events/michael-asher-c-232714/>

Apesar do artista não ter criado um objeto físico no sentido clássico da escultura, modificou o espaço arquitetônico, intervindo diretamente na estrutura existente da galeria, ou seja, fez uma intervenção espacial sendo considerada uma escultura expandida por se tratar de uma intervenção espacial que questiona o lugar da arte e o seu modo de apresentação. Tais gestos podem ser entendidos como esculturas negativas (esculpindo não materiais, mas o próprio vazio e a circulação), forçando a instituição a reconhecer as suas condicionantes físicas e ideológicas.

Daniel Buren contribuiu de certa forma para as questões acima mencionadas, ao inserir as suas faixas verticais em espaços institucionais. Um trabalho conhecido do artista é o conjunto de intervenções clandestinas conhecidas como *Affichages Sauvages* (1967-1968), em Paris, em que o artista colava os seus cartazes em vitrinas, muros e fachadas públicas, gestos que questionavam diretamente a autoridade das instituições na definição do que é arte. Outro seu exemplo é a exposição *Within and Beyond the Frame* (1973), apresentado na John Weber Gallery, em Nova Iorque, onde Buren instalou faixas com riscas pretas e brancas, tanto dentro como fora da galeria (Fig.11), dissolvendo os limites físicos entre o espaço expositivo e o espaço urbano. Ao romper fisicamente a fronteira entre o espaço interno (instituição) e o externo (público), Buren questionava o que define o espaço da arte.

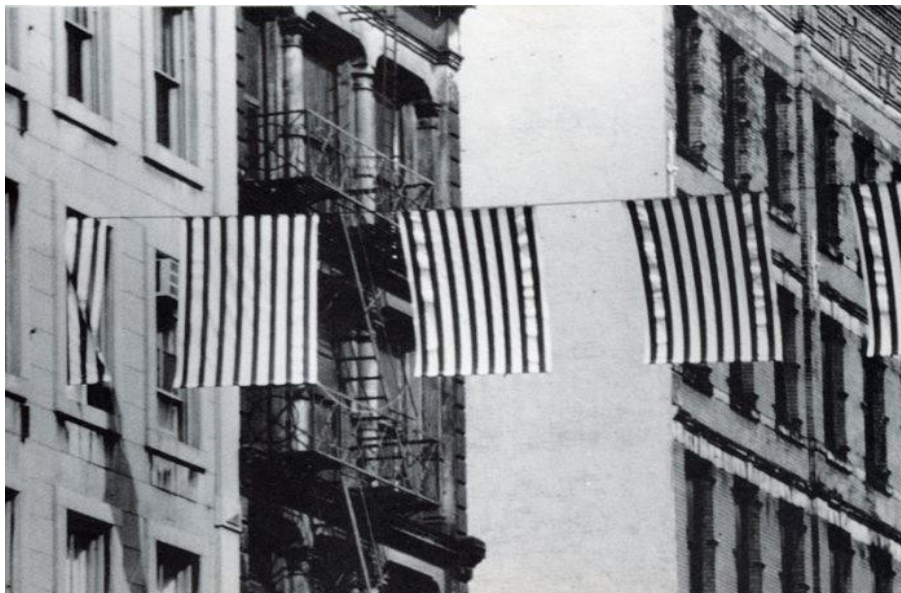


Figura 12: Daniel Buren, *Within and Beyond Frame*, 1973, Galeria John Weber.
Fonte: <https://gallery98.org/2019/john-weber-gallery-daniel-buren-s-survey-of-works-19cc-1995-card-1995/>

Para Rosalind Krauss, estas estratégias, aparentemente pictóricas, de Buren, na verdade, podem operar como escultura expandida ou “escultura no campo ampliado” (Krauss, 1979, p.31). Krauss, problematizou a categoria tradicional de “escultura” devido ao surgimento de obras que pareciam não se encaixar nas definições que existiam. É neste contexto que a autora propôs o conceito de “campo ampliado”. Portanto, a escultura não é mais definida por um meio único, ou por uma relação com um monumento, mas sim pela sua posição no campo de possibilidades e relações entre paisagem e arquitetura.

Deste modo, as intervenções anteriormente mencionadas de Buren, podem ser consideradas esculturas pois, atualmente, esta não se limita a objetos físicos, mas sim, inclui intervenções que transformam a percepção e a experiência do espaço. É importante mencionar que o termo instalação não se aplica neste caso, pois, Daniel Buren expressou, de forma clara sobre esta distinção, em entrevista à revista *Metropolis*, em 2017: “(...) sou contra o uso da palavra instalação. Chamo-lhe “obras in situ”, o que significa que não se pode tirá-las do sítio onde estão. Podem ser temporárias ou permanentes, dependendo da encomenda, mas o mais importante é que sejam intrínsecas ao espaço. As instalações são coisas que se vêm nas vitrinas dos grandes armazéns. As instalações são objetos que se podem colocar em qualquer lugar. Não estou interessado em instalações.”¹⁰ (Buren, D. 2017) Por outro lado, o artista também não se considera um escultor: “Nunca me consideraria um escultor.”¹¹ (Buren, D. 2017). Esta recusa do artista em ser rotulado pode ser interpretada como uma forma de crítica institucional, desafia as estruturas que procuram categorizar e, de seguinte, limitar a prática artística.

Ao posicionar-se foras dessas categorias, Buren questiona a autoridade das instituições na definição do que é arte e de quem é o artista.

1.6. A Pintura Conceptual e o seu contributo para a Crítica Institucional

Apesar de tradicionalmente associada à contemplação estética e à estabilidade formal, a Pintura, particularmente a pintura conceptual, também participa de forma significativa na Crítica Institucional. Quando compreendida como linguagem expandida e situada, a Pintura pode revelar os limites simbólicos, espaciais e curatoriais das instituições de arte.

1.6.1. O Sublime e a Pintura Contemporânea

O filósofo Edmund Burke (1729-1797), em 1757, referiu-se ao conceito de sublime, na sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, como algo que, quando se sente, gera uma atividade psíquica intensa, isto é, uma combinação única de terror e maravilhamento, atração e medo. Já o pintor Barnett Newman

(1905-1970), em 1948, no seu ensaio *The Sublime is Now*, o pintor defende uma nova arte de “emoções absolutas” algo que possa alcançar uma nova imagem sublime, livre das propostas estéticas obsoletas do passado. defende “uma revisão da estética europeia, demasiado fixada na conceção de belo inventada pelos gregos” (Ascenso, 2017, p. 13).



Figura 13: Barnett Newman. 1950, *Heroicus Sublimis*, óleo sobre tela, 242.2 x 541.7 cm, MoMA Collection, NI. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79250>

Newman, na sua própria obra, procurou uma nova forma de arte para além do conceito tradicional de beleza, o seu objetivo foi criar uma imagem sublime, liberta das convenções comuns. Tanto para Burke como para Newman quando uma Pintura é descrita como sublime significa que provoca uma forte agitação emocional. Indica um desejo de inovação e de procura por novas formas de expressão artística que possam provocar admiração e espanto.

Tomando assim, o conceito de Pintura como “uma noção simultaneamente dinâmica e plural” (Ponte, 2017, p.5), e considerando as ideias de Burke e de Newman de que o sublime se encaixa numa ordem que tem o poder de transformar, que revela um entendimento de que a Pintura está para além do belo, algo que está dentro da ordem, do programado e do estável, o conceito de Sublime permite refletir sobre as manifestações de Pintura contemporânea como uma nova ordem estética e o poder de transformar, tal como as práticas artísticas que se identificam com a crítica institucional. A Pintura contemporânea pode ser associada à Crítica Institucional através da sua capacidade de gerar espanto e de desafiar as normas estabelecidas, provocando uma reflexão marcante sobre o lugar de cada um no mundo. Considera-se a Pintura como algo que vai além de uma simples imagem numa tela, abrangendo as suas expansões históricas e aberturas para o mundo da vida (Graw, 2016).

A Pintura contemporânea, ao interiorizar a crítica institucional, expande os seus limites e funções para além da tela tradicional. Artistas como Niele Toroni (n. 1937) e Daniel Buren exemplificam essa abordagem, transformando a Pintura numa série de marcas que se estendem pelas paredes, em vez de se limitarem à tela

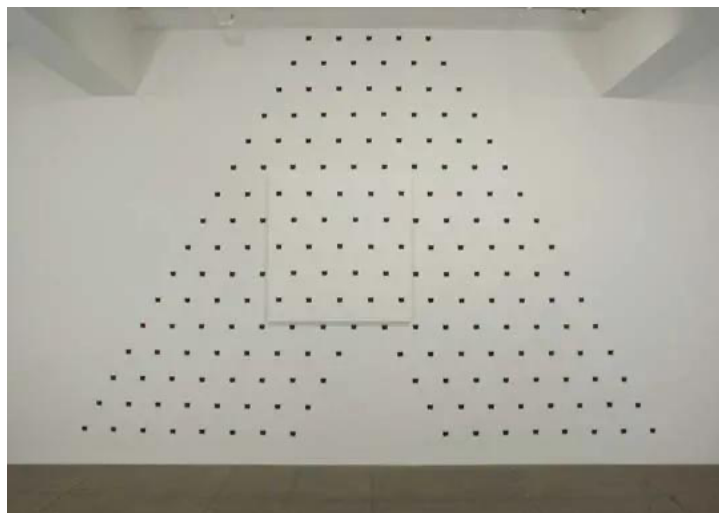


Figura 14: Niele Toroni. (2003) *Hommage à Rimbaud* (Homenagem a Rimbaud), Marian Goodman Gallery, NI. Fonte: <https://www.mariangoodman.com/artists/cc-niele-toroni/works/19821/>

Estes exemplos explicam o objetivo de destacar a importância das condições institucionais da Pintura, questionando a sua apresentação e o seu contexto. Tal como Isabelle Graw (2016) refere, a Pintura apresenta-se, como na obra de Toroni como uma série de marcas que transgridem os limites da tela.

Pode-se dizer que estas marcas se estendem dinamicamente para o espaço de exposição, a fim de realçar a importância das condições institucionais da Pintura. Os gestos artísticos e pictóricos na Pintura contemporânea são capazes de desenvolver um “potencial epistemológico” (Graw, 2016, p. 86), revelando algo sobre a própria Pintura e o seu papel na sociedade.

A Pintura contemporânea muitas vezes questiona as estruturas de poder e os sistemas de representação artística dominantes provocando uma experiência de atração e medo, terror e maravilhamento. O sublime, apresentado na Pintura, segundo a perspectiva de Edmund Burke (1757), captura uma mistura psíquica intensa: uma combinação única de terror e maravilhamento, atração e medo, provocando uma forte agitação emocional devido ao espanto.

Este entendimento da Pintura estabelece uma discrepância entre o Belo e o Sublime, sendo

o Belo algo que está dentro da ordem, do programado e do estável, enquanto o Sublime se encaixa numa ordem que tem o poder de transformar. Por isso, considero que o Sublime poderá estar associado à Crítica Institucional. A Crítica Institucional é uma prática dinâmica que aborda novas questões relativamente à liberdade artística, havendo uma necessidade de misturar a cultura visual com a sociedade. Por esta mesma complexidade é que o tema é tão relevante. Ao existirem tantas questões no que cabe à arte contemporânea que, sendo algo mais conceptual e que pode despertar alguma aversão ao espectador, tal como o Sublime. A Crítica Institucional irá envolver-se nesta mesma questão e colocar a arte contemporânea aos olhos do espectador de forma a dar-lhe uma experiência diferente das que os museus, galerias ou exposições convencionais dão. Estas abordagens podem causar polémica, escândalo ou desconforto no meio artístico, mas são cada vez mais postas em prática.

Neste sentido, a Pintura apresenta um desafio particular à Crítica Institucional convivendo com o mercado, com a coleção e com o espaço expositivo, a sua capacidade de resistência e subversão tende a ser menos visível, mas não menos eficaz. Em Portugal, onde os circuitos artísticos são marcados por uma relação complexa com o poder político e cultural, a Pintura foi também o terreno de formas discretas e codificadas de crítica, muitas vezes articuladas através do simbolismo, da ironia, da construção de narrativas visuais ou da recusa formal.

Em contextos periféricos ou institucionalmente condicionados, como o português, a Pintura foi frequentemente o terreno de formas subtis, mas incisivas, de crítica institucional. Através da ironia, do simbolismo ou da recusa formal, muitos artistas portugueses construíram discursos visuais que problematizavam a legitimação artística e os mecanismos expositivos dominantes. A pintura conceptual, nesse sentido, revela-se como uma linguagem particularmente eficaz para desenvolver uma Crítica Institucional codificada, que atua dentro das margens da legitimação e visibilidade. A sua capacidade de gerar espanto, convocar o sublime e interrogar o lugar do público e da instituição confere-lhe um papel relevante na cartografia da crítica institucional contemporânea.

CAPÍTULO 2 — Especular sobre a Crítica Institucional em Portugal

Ao contrário das práticas artísticas abordadas no capítulo anterior, que muitas vezes rejeitam o museu enquanto espaço neutro e procuram alternativas no espaço público, a Pintura carrega historicamente uma relação intrínseca com as paredes da instituição. É a linguagem que mais se associa ao espaço expositivo tradicional e, por isso, quando usada como instrumento de crítica institucional, fá-lo de forma ambivalente, desde dentro. De forma a organizar o desenvolvimento da Crítica Institucional em Portugal será analisada em 3 momentos. A primeira serão as instituições de arte, como museus, galerias ou fundações, a segunda serão os próprios artistas que produzem arte e que se relacionam com a Crítica Institucional e, por último, os artistas que trabalham nas instituições e que organizam exposições e eventos.

Segundo Sónia Vespeira de Almeida (2007), as limitações impostas pelo regime autoritário e a necessidade de reconstrução pós-revolução influenciaram a forma como os artistas portugueses questionavam as instituições. Após a Revolução de 25 de abril de 1974 começaram a surgir abordagens mais provocadoras e diretamente confrontacionais com as instituições. Contudo, embora houvesse mais liberdade, o foco estava principalmente na construção de novas instituições culturais, o que levou a uma colaboração entre artistas e estas novas identidades, por exemplo, através das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA). Essas campanhas foram um programa apresentado em outubro de 1974 em que o objetivo principal era fortalecer a aliança entre o Povo e o MFA. Através do portal *Memórias da Revolução*, conteúdo da RTP, em 2015, concluí que, especialmente após 11 de março de 1975, as campanhas foram reestruturadas para incluir uma componente de ação cívica e de privilegiar a fixação de meios técnicos e culturais em certas regiões do país.

Para além das sessões de esclarecimento político e de intervenções em infraestruturas ou apoio médico-sanitário, as campanhas eram acompanhadas por artistas e outros agentes, e contemplavam áreas culturais como o teatro, o cinema, a música, entre outras. O propósito desta colaboração era usar a cultura como meio para comunicar com as populações, disseminar os ideais da revolução, promover o processo de democratização e de fortalecer a ligação entre o MFA e o povo (RTP, 2015). Ao contrário de outros países europeus com uma infraestrutura artística mais consolidada, Portugal estava num processo de construção e de redefinição das suas instituições culturais, o que influenciou a natureza das características e intervenções artísticas com a criação da Secretaria de

Estado da Cultura (1976), dependente do Ministério da Educação. Artistas como Fernando Calhau (CAM, n.d) e Julião Sarmento (Julião Sarmento, n.d.) colaboraram ativamente com esta entidade, participando em exposições e projetos que procuravam redefinir o papel das artes plásticas na sociedade portuguesa.

2.1 Pós-25 de Abril e Crítica Institucional

Segundo a curadora Paula Loura Baptista (2025) o Neorrealismo, no contexto artístico e cultural pós-25 de abril, foi marcado por uma dimensão ética procurando denunciar injustiças sociais e promover ideais de liberdade. Esta corrente foi importante para a estruturação de um pensamento crítico na arte portuguesa, funcionando como uma forma de resistência e afirmação cultural num momento de reconfiguração das instituições e da identidade coletiva do país. Apesar do termo "Crítica Institucional" não existir na altura, após a revolução de abril, em 1974, foram acontecendo alguns episódios de grande relevo que exprimem um desejo muito forte dos artistas pela mudança das instituições culturais em Portugal. Destaco os exemplos históricos relativos à realização do *Mural de Belém*, em 1974, do *Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis*, em 1974, e da exposição *Alternativa Zero*, em 1977.

2.1.1 Mural de Belém

O Mural de Belém, também conhecido por Painel do Mercado do Povo, foi uma obra coletiva¹⁰ criada, juntamente com as ações do Movimento Democrático de Artistas Plásticos, a 10 de junho de 1974 na Galeria de Arte Moderna, junto ao Mercado do Povo, em Belém. Esta obra defendia propostas para uma nova política cultural. Estas propostas eram uma crítica direta às instituições culturais do Estado Novo, exigindo a abolição da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a demissão de responsáveis, a abolição de comités de censura e a criação de uma Galeria Nacional de Arte Moderna (Freedom, Art, Revolution: The Mural of 10 June 1974, n.d.). O Movimento realizou ações politizadas e artísticas com impacto simbólico. Um exemplo foi o embrulho das estátuas de Salazar e António Ferro no Palácio Foz, sede da Secretaria de estado da in formação e Turismo. Outro exemplo foi o uso intenso de palavras, slogans e mensagens políticas nos murais e nas performances associadas. Mensagens como “Revolução aberta arte liberta”, “Fim da Guerra Colonial”, “A Censura Existe”, entre outros, eram críticas diretas ao regime anterior, à censura e à guerra colonial. O facto de estas mensagens serem parte integrante da obra de

¹⁰ Os artistas envolvidos destacam-se nomes como Júlio Pomar, João Abel Manta, Nikias Skapinakis, Menez, Vespeira e Costa Pinheiro.

arte, por si só, era um ato de contestação ao sistema que reprimia a liberdade de expressão. (Lusa, 2022)



Figura 16: Mural de Belém, Galeria de Arte Moderna, belém, 1974. Fonte: <https://aviagemdosargonautas.net/2022/0c/11/10-de-junho-de-1974-painel-de-artistas-no-mercado-do-povo-por-clara-castilho/>



Figura 15: Reinterpretação do mural de Belém de 1974, MAAT Lisboa, 2022. Fonte: <https://50anos25abril.pt/agenda/mural-48-artistas-48-anos-de-liberdade/>

O Mural de Belém de 1974 foi uma obra de arte coletiva, mas também um evento multifacetado inserido num contexto de transformação social e política. Em 2022, para assinalar os 48 anos de democracia em Portugal, o Museu de Arte Arquitetura e Tecnologia (MAAT) promoveu uma reinterpretação do Mural. A iniciativa, que partiu de João Pinharanda, diretor do MAAT e teve a curadoria de Mariana Pinto dos Santos, foi realizada no dia 10 de junho e foi intitulada por *48 artistas, 48 anos de liberdade*. Este evento consistiu numa intervenção mural coletiva nos jardins do MAAT, reinterpretando a obra original do

Painel do Mercado do Povo de 1974.

A inclusão de artistas como Pedro Cabrita Reis, Ana Vidigal, Francisco Vidal e Gabriel Abrantes, nomes que também constam na análise da presente dissertação e cuja obra pode ser associada à Crítica Institucional. A presença destes artistas nesta ação levanta a questão: Se estão envolvidos em práticas de carácter crítico e coletivo deste âmbito, então, a receção das suas obras que possam pertencer a este mesmo carácter também são igualmente bem recebidas dentro das instituições culturais? levantou-me a questão, se o seu envolvimento nestas ações críticas alteram a receção das suas obras e como são recebidas pelas instituições com que colaboram, mas não necessariamente como um reflexo do acolhimento institucional por parte dos museus.

2.1.2 Enterro do Museu Soares dos Reis

Segundo a historiadora de arte Leonor de Oliveira (2023), um grupo de artistas e agentes culturais do Porto, liderado pela Comissão para uma Cultura Dinâmica, escolheu o Museu Soares dos Reis como ponto central de protesto contra as políticas culturais. Este museu era considerado e desconectado da realidade contemporânea, e como tal, morto. Deste modo, em protesto um grupo de artistas e intelectuais da cidade organizaram um “funeral” no dia 10 de junho de 1974 (Oliveira, 2023) como forma de protesto contra a gestão do museu e à cultura oficial. Este protesto levou à criação do Comité Administrativo Provisório que ocupou o museu e que incentivou a comunidade artística a transformar as instituições culturais. Segundo Leonor de Oliveira (2023), esta ação foi catalisadora para a criação do Centro de Arte Contemporânea do Porto (CAC). Segundo Leonor de Oliveira (2023), as críticas do protesto sublinhavam o distanciamento do museu dos círculos intelectuais e artísticos, mas também da população em geral. O protesto contra o Museu Soares dos Reis não era uma postura anti-museu, mas sim um objetivo de regenerar a instituição cultural e de criar um espaço dinâmico para acolher práticas artísticas contemporânea. O CAC, parte integral da história da Fundação de Serralves, pode ser compreendido como uma consequência indireta, mas significativa, de um processo de Crítica Institucional desencadeado por setores da comunidade artística no pós-25 de abril.



Figura 17: “Enterro do Museu”, ato performativo encenado em frente às portas do MNSR, 1974, Fonte: <https://expresso.pt/revista/culturas/2024-07-04-soares-dos-reis-porto-10-de-junho-1974-a-historia-e-a-exposicao-de-um-museu-ressuscitado-0394a741>

2.1.3 Alternativa Zero

A exposição *Alternativa Zero* organizada por Ernesto de Sousa, em 1977, é um exemplo da perspetiva crítica de um conjunto de jovens artistas sobre a arte portuguesa contemporânea. Esta perspetiva visava analisar as *Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea*, que era o subtítulo da *Alternativa Zero*. O fotógrafo e cineasta português Ernesto de Sousa (1921-1988) considerava esta exposição como a produção de uma obra de arte coletiva, esta pretendia ser uma espécie de “balanço” da situação artística após o 25 de abril, questionando “o que temos, o que podemos ter?” (v-a studio, n.d.). Ernesto de Sousa procurou dissociar a vanguarda de apropriações elitistas, visando ampliar socialmente a receção das iniciativas artísticas. A exposição procurou ser a mais “política possível” e a “menos partidária possível” (v-a studio, n.d.).

Esta exposição desafiou as convenções do meio artístico estabelecido. Ao acabar com os formatos expositivos tradicionais e priorizar o processo e a participação do público em detrimento do objeto de arte passivamente contemplado, a exposição questionou o papel das galerias como espaços isolados e a mercantilização da arte. Através do texto *Uma criação consciente de situações: Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa, Colóquio-Artes, n.º 34, Outubro de 1977, é visível a sua forte ligação com o contexto sociopolítico pós-revolucionário e a sua procura por uma arte envolvida, juntamente com uma atitude didática que fomentava o pensamento crítico, implícita ou explicitamente criticavam as estruturas institucionais correntes na altura. O próprio conceito de “zero”, dizia Ernesto de Sousa para a revista Canal, 1980, simbolizava uma necessidade de rutura radical e de

recomeço, enquanto a integração de tendências da vanguarda internacional, muitas das quais também envolviam uma crítica institucional, reforçava essa postura.



Figura 18: Performance espontânea na inauguração da Alternativa Zero, 1977, Fonte: <https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>

2.2 Outras Abordagens da Crítica Institucional

O reconhecimento crescente da necessidade de renovação e autorreflexão por parte das instituições culturais, frequentemente acompanhado por discursos institucionais que promovem a abertura, inclusão e diálogo, parece indicar uma maior receptividade à crítica vinda dos próprios artistas. Este debate de ideias entre artistas, curadores e diretores de museus revela uma dinâmica complexa, muitas vezes marcada por ambiguidades. Alguns artistas conseguem operar a partir do interior das instituições, usando os seus próprios meios contra elas, outros continuam a ser marginalizados, sobretudo quando a crítica é demasiado direta, política ou desconfortável. O artista plástico Paulo Mendes (n. 1966), em entrevista a Sandra Vieira Jürgens (2008) descreve como, nos anos 1980, a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia e as reformas económicas impulsionaram o mercado de arte, mas com uma preferência por estilos tradicionais e conservadores. Este contexto contrasta com práticas mais críticas ou experimentais, muitas vezes marginalizadas devido à procura de colecionadores por obras “seguras” e previsíveis (Paulo Mendes: Entrevista | Sandra Vieira Jürgens, 2008).

Os espaços independentes fazem parte de um dos ramos associados à resistência cultural em Portugal, promovem práticas artísticas autogeridas. Com base no *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020* realizado pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian é possível

conhecer a percepção do público português no acesso à cultura. O inquérito conclui que o público português ainda enfrenta barreiras significativas de acesso à cultura, devido às desigualdades socioeconômicas, apenas uma pequena fração da população participa ativamente em práticas culturais, e o acesso aos espaços culturais é frequentemente motivado por interesses históricos ou sociais, mas é limitado por questões económicas e de tempo.

Vários interlocutores culturais portugueses, artistas, curadores e investigadores têm vindo assim a envolver-se politicamente no progresso e reflexão sobre o estado da cultura em Portugal. Em 2013, os curadores João Mourão e Luís Silva criam a galeria Kunsthalle Lissabon, como uma resposta ao “fracasso” do novo institucionalismo do início dos anos 2000 (Entrevista a João Mourão e Luís Silva, n.d.). Priorizam o contexto específico de Portugal para repensar as instituições, mas colocando os artistas no centro da sua atenção. Os curadores consideram que são estes que “garantem conteúdos, que nos garantem uma reflexão e um entendimento sobre o mundo” (Entrevista a João Mourão e Luís Silva, n.d.). Para João Mourão, as práticas da Crítica Institucional têm sido predominantemente estabelecidas por curadores e diretores das instituições portuguesas, de modo a levar à sua transformação e solidificação. O curador insiste que neste tipo de projetos artísticos as instituições “não são apenas encaradas como um problema, mas também como a solução” (Mourão, 2010, p. 12), sugerindo que a transformação pode ocorrer de dentro para fora.

Em entrevista à *Contemporânea*, João Mourão e Luís Silva referem que, em Portugal de 2009, existia um caso “bastante problemático, dos pontos de vista crítico, autorreflexivo e político em torno do que estava a ser, e tinha sido historicamente, o processo de reflexão institucional” (Entrevista a João Mourão E Luís Silva, n.d.). Acrescentam que há uma falta de eco em Portugal para temáticas artísticas e debates internacionais sobre curadoria e pensamento crítico. Isto, aos seus olhos, parece-lhes problemático, pois o contexto português, se autoexcluía de participar e de produzir esses debates sobre as teorias institucionais, incluindo o novo institucionalismo nas instituições portuguesas. A perspetiva de Mourão e Silva é que o “novo institucionalismo do início dos anos 2000” falhou em Portugal por ser, talvez, demasiado radical ou teórico, sem conseguir gerar uma implementação prática consequente no contexto local.

A investigação da historiadora e curadora Sandra Vieira Jürgens, *Instalações Provisórias*, publicado em 2016 pela Sistema Solar, revela como diversos artistas e coletivos procuraram, a partir dos anos 1990, criar circuitos paralelos aos museus e galerias institucionais, em resposta à escassez de apoio à arte contemporânea, às limitações

curatoriais e à excessiva centralização das políticas culturais. Tais espaços alternativos como a ZDB (Galeria Zé dos Bois), o Espaço Avenida, a Sala do Risco, em Lisboa, e o Maus Hábitos, no Porto funcionaram como lugares para a experiência artística, de exposição e de práticas críticas. O estudo de Sandra Vieira Jürgens contribui para dar visibilidade a uma maior diversidade de práticas artísticas e algumas formas de crítica institucional, colocando mais em evidência a complexidade do sistema artístico português e os espaços anteriormente mencionados são exemplo disso.

Em 2018, duzentos artistas portugueses assinaram uma carta aberta ao primeiro-ministro do XXI Governo Constitucional da República Portuguesa, António Costa, a expressar as suas preocupações sobre o estado da arte contemporânea do país. Destacaram questões como a falta de financiamento adequado, ausência de uma estratégia cultural coesa e a necessidade de uma agência dedicada à arte contemporânea separada da Direção-Geral das Artes (DGArtes). Por fim, apontaram para a fragilidade do mercado de arte nacional e a escassez de colecionadores comprometidos¹¹.

2.2.1 Exposições de Crítica Institucional da Iniciativa de Artistas

A partir dos anos de 2000, surgem algumas abordagens por parte de artistas portugueses que tendem a provocar alguma polémica, escândalo ou desconforto no meio artístico. Destaco a criação da exposição *Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas* de Rui Mourão no Museu Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, em 2014, a exposição *Metade do Céu* com curadoria do artista Pedro Cabrita Reis, no Museu Arpad Szènes — Vieira da Silva (MASVS) em 2015.

2.2.1.1. Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas Urnas de Rui Mourão

É relevante notar o trabalho do artista visual Rui Mourão (1977) que tem criado performances *ativistas* em confronto direto com instituições culturais públicas, como a do Museu de Arte Contemporânea- Museu do Chiado, em 2014 com a performance cujo projeto *Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas Urnas* onde combinou vídeo, performance e ativismo político¹². Esta obra foi um projeto complexo e multifacetado que se

¹¹ Carta aberta da cultura a António Costa. (2021, fevereiro 18). *PÚBLICO*. <https://www.publico.pt/2021/02/18/culturaipsilon/noticia/carta-aberta-cultura-antonio-costa-1951257>

¹² Guilhotina.info. (2014, July 5). Ocupação do Museu do Chiado | Chiado Museum Occupation in Lisbon [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gWgZCt2QTWM>

desdobrou em dez performances distintas, ocorridas em espaço público e onde as articulou numa vídeo instalação, cada um com a sua própria mensagem e contexto crítico, por exemplo, ações performativas diante as instituições de poder cultural ou governamental. O seu objetivo era convocar simbolismos para além do espaço físico do museu, trazendo a ocupação do espaço público para dentro do ambiente museológico, o que pode questionar o sistema da arte contemporânea, expondo como este pode ser paradoxal e exclusivo. Por outro lado, o carácter confrontacional do projeto era evidente já no seu título e nas ações dele derivadas. Mourão teorizou esta atitude ativista defendendo uma arte atuante que incorpora a dissensão ética e estética, em contraste com a mera estetização frequentemente promovida pelo sistema de arte (Mourão, R. 2015).



Figura 19: Reportagem Ocupação do Museu do Chiado, *Os Nossos Sonhos não Cabem nas vossas Urnas*, de Rui Mourão, 2014

No catálogo da exposição, de Rui Mourão, *MNAC: Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas Urnas* no Museu Nacional de arte Contemporânea, em 2014, a curadora Emília Tavares refere que o termo de *ativista* tem tido uma repercussão mundial desde 2008, isto é, desde essa altura que tem havido um aumento significativo e global na utilização da arte como forma de protesto e de intervenção social e política. Esta onda de “contestação ativista”, segundo a curadora, ganhou força após o surgimento dos movimentos *Occupy*¹³¹⁵, tais movimentos que surgiram em resposta à crise financeira de 2011 e que utilizaram frequentemente formas de expressão artística nos seus protestos.

2.2.1.2. *Metade do Céu* no Museu Arpad Szènes — Vieira da Silva (MASVS)

Pedro Cabrita Reis, em entrevistas, expressou a sua posição quanto ao sistema português da

¹³ O movimento *Occupy* teve início em 2011 com o *Occupy Wall Street*, em Nova Iorque, como resposta à crise financeira global, à desigualdade económica e ao poder desproporcionado das corporações. Rapidamente se expandiu para outras cidades do mundo, tornando-se um símbolo da resistência social contemporânea. O movimento destacou-se por utilizar estratégias performativas, visuais e colaborativas que integravam práticas artísticas como forma de protesto político, contribuindo para a visibilidade internacional do chamado “ativismo”. Studies, C.-. C. F. S. (n.d.).

arte e da sociedade (De Almeida & Germano, 2023). Na exposição *Metade do Céu* no Museu Arpad Szènes — Vieira da Silva (MASVS) em 2015, o artista selecionou sessenta artistas mulheres para serem protagonistas na exposição com as suas obras. Baseando-se apenas no seu próprio gosto e ignorando as teorias feministas sobre a construção social do termo “mulher”, a forma de organização da exposição feita por Cabrita Reis levou a algumas análises críticas. Tais críticas associadas à discriminação, pois, as obras não dialogavam entre si e nem possuíam uma narrativa curatorial com uma estrutura que conecte as obras. Luísa Soares de Oliveira (2019) partilha no *Jornal Público* que o discurso sobre as obras de arte é uma mais-valia e não um defeito e que todos os artistas têm algo a dizer, tanto pela linguagem dos materiais quanto pelas palavras, isto em formato de crítica à exposição de Cabrita Reis. Por fim, a exposição também foi alvo de críticas em relação à seleção de obras, tais como as escolhas de Cabrita Reis, como a preferência por obras menos representativas de alguns artistas. Esta exposição foi recebida negativamente por não se alinhar com os requisitos considerados razoáveis para uma exposição. No geral, a exposição foi vista como uma “celebração de um olhar masculino” (Oliveira, 2019) que não reconhece as mulheres artistas.



Figura 20: Exposição *Metade do Céu* no Museu Arpad Szènes — Vieira da Silva, 2015, Fonte: <https://visao.pt/visaoe7e/ver/2015-04-02-exposicao-a-metade-do-ceu-um-mundo-de-mulheres-artistas-nos-25-anos-do-museu-arpad-szenes-vieira-da-silva/#&gid=0&pid=4>

Pedro Cabrita Reis, para além de proporcionar exposições para outros artistas, foi também protagonista de várias exposições, nomeadamente, conceptuais. Por exemplo a exposição *Atelier*, na Mitra da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, em 2024 apresenta uma coleção de 1500 obras de Cabrita Reis dispostas de forma caótica, sem ordem cronológica ou temática. O artista descreve a exposição como uma sobreposição de vários níveis de

atelier, incluindo obras da sua coleção pessoal, obras criadas durante a montagem e a própria exposição como obra em si. O artista afirmou que a exposição não teve “ambições pedagógicas” (Sabino, P. (2024)) não pretendendo ensinar ou guiar o espectador através de uma narrativa pré-definida, mas sim convidar o público a uma experiência pessoal e emocional, o objetivo era que cada visitante construísse a sua própria percepção da obra, livre de interpretações impostas. (Sabino, P. (2024)). Este artista valoriza a aleatoriedade e o acaso no processo criativo, olha para o atelier como um espaço caótico onde as coisas acontecem de forma inesperada, as suas obras são vistas como um meio de dar aos outros uma forma de olhar para o mundo, transformando a sua posição no mundo e a forma de como se deve ver a si próprio. O artista acredita que a obra de arte se revela durante o seu processo de criação e não através de uma intenção previamente planeada. (Nogueira, M. A. (2024)). Enfatiza a sua independência artística, ele guarda para si as obras que o tocam de maneira particular, sem seguir os critérios predefinidos ou métodos formais, indo contra as normas institucionais.

2.2.2 Feminismo Enquanto Crítica Institucional

A crítica à história da arte e à museologia tradicional, relativamente à arte feita por mulheres tem-se vindo a evidenciar. Em Portugal, investigadores e curadores, como Filipa Lowndes Vicente, têm questionado a narrativa dominante da história da arte portuguesa. Na sua obra *Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística em Portugal, Séculos XVI-XX* (2019), a autora desmonta o modo como a produção artística feminina foi marginalizada e frequentemente atribuída a figuras masculinas. Através de uma abordagem feminista, Vicente demonstra que a ausência de mulheres na História da Arte não se deve à sua inexistência enquanto criadoras, mas sim a um sistema institucional que validou certas formas de autoria e de produção.

Existiram pintoras em Portugal, como Josefa de Óbidos ou as discípulas de José Malhoa que se destacaram pelo seu mérito e trabalho. Ao longo dos tempos, houve mulheres que procuraram ativamente a profissionalização e tentaram modificar o seu estatuto e oportunidades, formando grupos organizados de artistas. Embora tenha existido uma presença de mulheres artistas em exposições no final do século XIX e início do século XX, no cenário mais recente, segunda metade do século XX e início do XXI, mostra uma continua desproporção. Em exposições coletivas, a percentagem de homens é frequentemente esmagadora e, nas representações de arte portuguesa no estrangeiro, a escolha tendeu a ser maioritariamente masculina ao longo do tempo. Em suma, no contexto português, a exposição e visibilidade das mulheres artistas continuam a ser um

reflexo de um sistema que, apesar de não ter barreiras formais explícitas como no passado, ainda privilegia a prática e o cânone masculino, muitas vezes de forma subtil e inconsciente.

João Mourão aborda a questão da escassa historiografia da arte contemporânea portuguesa e que, trazer estas práticas contra institucionais para Portugal podem ser consideradas extemporâneas. Contudo, é preciso ter em consideração que existiu um número significativo de artistas portugueses cujo trabalho questionava e problematizava e denunciava o sistema da arte em Portugal, na altura do Estado Novo, mas que ninguém lhe designava de “Crítica institucional”. Uma demonstração disso encontra-se plasmado na exposição *Onde estão elas? Mulheres Artistas na Coleção do Museu do Neorrealismo*, com curadoria de Paula Loura Baptista, que reconhece a importância do trabalho das mulheres artistas e de como as suas obras compuseram o movimento neorrealista.



Figura 21: Cartaz da exposição *Onde estão elas?*, 2025. Do Museu do Neorealismo. Fonte: <https://www.museudoneorealismo.pt/exposicoes/evento-11/exposicao-onde-estao-elas-mulheres-artistas-na-colecao-do-museu-do-neo-realismo>

Diversas obras apresentadas nesta exposição, de artistas como Alice Jorge, Maria Barreira e Margarida Tengarrinha, mostram o valor das mulheres e da sua oposição ao regime num contexto em que o país estava oprimido pela ação do Estado Novo. A produção criativa destas mulheres era ameaçada não só pelo regime de Salazar, mas também pelos cânones conservadores da sociedade portuguesa da época, que desencorajava as mulheres de uma carreira artística. O movimento neorrealista em Portugal surgiu na década de 1930, consolidando-se nas décadas de 1940 e 1950. Teve particular expressão após a Segunda Guerra Mundial e durante o Estado Novo, como uma resposta cultural e política às injustiças sociais, à censura e à repressão do regime autoritário. (Museu Do Neo-Realismo Vila Franca De Xira, n.d.).

2.3 Pintura e suas Potenciais Relações com a Crítica Institucional

A Pintura, com a sua herança histórica e técnicas tradicionais como o óleo sobre tela e o afresco, é geralmente considerada como uma forma de expressão artística clássica, o que pode ser considerado atualmente uma técnica conservadora, dentro das artes plásticas. No entanto, essa percepção não implica que a Pintura seja inerentemente conservadora ou resistente à inovação. Pois é diferente quando é mencionada apenas a própria técnica ou quando se refere à abordagem o que, ao longo dos tempos, muitos pintores têm desafiado, explorando, dentro deste meio, a versatilidade e a capacidade de evolução de forma a transmitir novas ideias e conteúdos para além das ideias incutidas na Pintura convencional. Por exemplo, movimentos como o Impressionismo, o Expressionismo e o Cubismo representam ruturas significativas com as tradições académicas da Pintura, introduzindo novas técnicas, perspetivas e temas.

Um exemplo prático desta rutura ocorreu no século XIX, com a recusa oficial de inúmeras obras por parte do *Salon de Paris*, evento anual promovido pela Academia Francesa de Belas-Artes. Em resposta à exclusão de centenas de artistas, o Imperador Napoleão III autorizou, em 1863, a criação do *Salon des Refusés*, uma exposição que permitiu ao público de aceder às obras que tinham sido rejeitadas (Scheer, 2024). O Impressionismo era um estilo artístico que, na altura, era recusado pelas instituições culturais de grande poder, por isso, o artista Édouard Manet (1832 - 1883) em particular, viria a ser uma figura central nesta nova forma de ver e de pintar o mundo (Impressionismo), que consistia em impressões visuais imediatas, na captação da luz com pinceladas soltas e uma paleta mais luminosa (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998).

A crítica inicial ao Impressionismo como algo inacabado ou menor revela o poder das instituições artísticas no estabelecimento de padrões de gosto e de legitimidade. Assim. Mesmo ao usar um meio tradicional como a pintura a óleo, os impressionistas desenvolveram um discurso crítico sobre o sistema artístico da sua época, tornando a pintura um veículo eficaz de contestação institucional e também reafirmando o que já tinha dito anteriormente que, apesar de não existir um nome, a Crítica Institucional já existia. Mais recentemente, alguns artistas têm usado o meio da Pintura para questionar as estruturas e práticas das instituições artísticas, contribuindo significativamente para a crítica institucional. Nesta secção darei alguns exemplos de Pintores portugueses cujo trabalho pode ser enquadrado na Crítica Institucional. Entre eles destaco,

2.3.1 O Ecleticismo de Gabriel Abrantes

O artista Gabriel Abrantes (n.1984) utiliza a Pintura para explorar e questionar as dinâmicas institucionais no mundo da arte. Abrantes contribui para a Crítica Institucional desafiando fronteiras de linguagem, entre cinema e arte, inserindo comentários sociopolíticos em formatos atrativos. Embora atualmente seja mais reconhecido pelo seu trabalho no cinema, Abrantes mantém uma prática pictórica que reforça a relevância da Pintura como meio de expressão crítica. Abrantes tem desenvolvido uma série de Pinturas de grande formato, por exemplo, *The Bathers*, 2020 (Fig. 20) ou *Drunk Ghost*, 2022, (Fig.21) criadas a partir de modelos digitais, nas quais figuras grotescas e referências a Cézanne, Picasso ou Magritte. As personagens de grandes dimensões habitadas nos vídeos e pinturas do artista são caracterizadas por enigmáticas e ambíguas que flutuam sobre fundos azuis evocando paisagens desérticas e crepusculares. Esta exposição ofereceu uma visão abrangente do trabalho multifacetado do artista, integrando cinema, realidade virtual e Pintura o que não se limitou a uma simples retrospectiva, mas sim a uma proposta de um palco experimental que guiou os visitantes através de encontros visuais com a obra e sedutora e pouco ortodoxa do artista. (MAAT, n.d). Estas obras refletem criticamente sobre a prática da Pintura e o contexto expositivo. Ao fundir códigos do cinema e da Pintura, Abrantes desafia a separação disciplinar tradicional e questiona os limites categorizados e impostos pelas instituições artísticas.

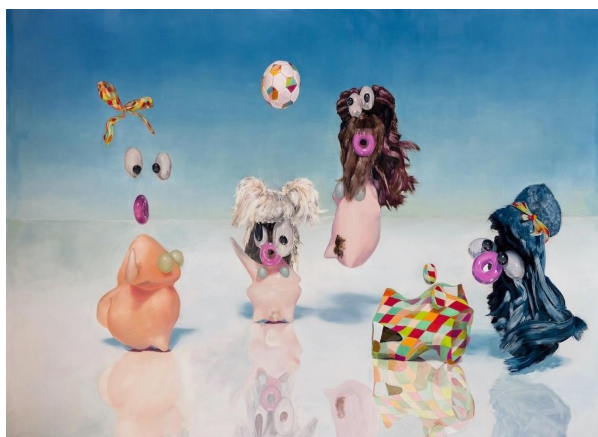


Figura 22: Gabriel Abrantes, *The Bathers*, 2020, Óleo sobre linóleo, 253x383 cm, Galeria Francisco Fino, Fonte: <https://www.franciscofino.com/artworks/18-gabriel-abrantes-the-bathers-2020/>



Figura 23: Gabriel Abrantes, *Drunk Ghost*, 2022, Óleo sobre linóleo, 150 x 210 cm, Galeria Francisco fino, Fonte: <https://www.franciscofino.com/artists/38-gabriel-abrantes/works/746-gabriel-abrantes-drunk-ghost-2022/>

A receção institucional da obra de Abrantes evidencia uma relação dialética entre crítica e integração. Por um lado, o artista tem sido plenamente reconhecido pelas estruturas estabelecidas, venceu o Prémio EDP Novos Artistas em 2009, expôs em museus como o MAAT e teve obras adquiridas para a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (como a Pintura *Drunk Ghost*, integrada em 2023). Para além disso, instituições de renome parecem ter acolhido a própria Crítica Institucional contida nas obras do artista, por exemplo, a obra *Les Extraordinaires Mésaventures* que é uma animação onde, cansada de ser um ornamento arquitetónico banal, uma escultura foge do Louvre para enfrentar a vida real nas ruas de Paris. Esta obra apresenta-se como um comentário sobre o museu, a história desenvolve uma metáfora crítica das relações entre a arte, a política e a instituição. Conforme a sinopse da 16ª Bienal de Lyon (2022), trata-se de uma obra “tão divertida como crítica” que se insere na Crítica Institucional ao imaginar uma obra de arte a sair do museu em busca da relevância política e da própria vida fora das paredes da instituição. A animação foi filmada, com permissão, dentro do Louvre e coproduzida com o apoio da Fundação Gulbenkian, demonstrando a sua abertura para o debate.

2.3.2 O Anticolonialismo de Francisco Vidal

A obra de Francisco Vidal (n. 1978) caracteriza-se por uma Pintura que expande as questões sociais, que questiona estruturas de poder culturais a partir de uma perspectiva pós-colonial e comunitária. Descendente de cabo-verdianos e angolanos, Vidal assume uma identidade que incorpora nas suas telas influências que vão do cubismo e grafismo urbano aos motivos dos têxteis africanos e símbolos da luta anticolonial.

Um projeto central do artista é a *Escola Utópica de Lisboa*, uma iniciativa que teve edição em 2014 e, mais recentemente, em 2025, no Pavilhão branco (Galerias Municipais de Lisboa). Nesta exposição-Performance, o artista transforma o espaço expositivo num ambiente pedagógico e colaborativo, trabalhando com jovens de comunidades locais de Luanda (Angola) e Amares (Minho) na criação de desenhos, Pinturas e instalações coletivas. O resultado combina as obras plásticas com ações performativas. Em vez de apresentar apenas obras individuais, o artista leva a “escola” para dentro do museu, propondo um modelo alternativo de instituição artística baseada na troca de conhecimento e na participação do público. Do ponto de vista visual, a *Escola Utópica* exalta o poder do desenho e da Pintura como meios de expressão imediata.

A Crítica Institucional em Francisco Vidal manifesta-se na subversão das convenções expositivas e educativas. O artista procura abater as convencionalidades institucionais dos museus, abrindo-os a experiências de criação partilhada e devolvendo-lhes uma função social ativa. (Von Hafe Pérez, M. 2025). Como observa o curador Miguel von Hafe Pérez, “a portabilidade informal” da maior parte do que se vê na exposição é um “comentário desarmante” face à crescente mercantilização da arte. Em vez de Pinturas caras, emolduradas e fixas, Vidal apresenta obras flexíveis, fragmentadas e replicáveis, afirmando o valor de uma arte reproduzível e democratizada. Assim, a sua linguagem pictórica torna-se veículo de uma postura anti-institucional no sentido em que rejeita a ideia de que a arte deve constituir num objeto precioso.

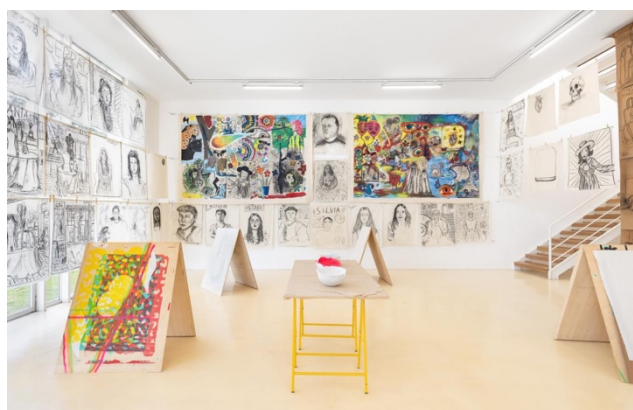


Figura 24: Vista de exposição; *Escola Utópica de Lisboa*; Francisco Vidal; Pavilhão Branco; 2025, Fonte: <https://galeriasmunicipais.pt/exposicoes/escola-utopica-de-lisboa/>

No contexto português a Crítica Institucional adquire contornos particulares. Durante a década de 2010, com a crise financeira e cortes na cultura, emergiram várias vozes

artísticas a criticar as mudanças estruturais. Para além disso, a internacionalização e a maior diversidade do meio artístico trouxeram novas questões, Abrantes questiona, com ironia, a posição da arte entre o entretenimento global e a reflexão política, enquanto Vidal interpela as instituições a serem mais inclusivas de forma a abrirem espaços para narrativas afrodescendentes e pedagogias experimentais. Ambos, à sua maneira, alargam os limites do visível, dentro da Pintura.

Os artistas anteriormente mencionados demonstram uma consciência do papel político da linguagem visual. Em resultado, o seu trabalho gerou discussões em exposições e entrevistas. Por exemplo, Abrantes questiona se “Será que a arte pode ser realmente política? E deveria aspirar a sê-lo?” (Abrantes, 2024), isto demonstra a questão principal do que está a ser discutido: seja desafiando o museu por dentro, transformando-o num sujeito/objeto ficcional, seja reinventando o que pode ser exibido e quem pode criar dentro do espaço museológico ou confrontando diretamente as políticas e

financiamentos que moldam as instituições, os artistas plásticos contribuem para um contexto artístico mais consciente das suas estruturas. Daí a importância, nomeadamente, da linguagem pictórica, possuindo uma longa tradição simbólica e narrativa, é capaz de produzir ambiguidades, ironias e tensões que escapam à leitura imediata, funcionando como campo fértil para discursos subtis ou disfarçados. Neste sentido, muitos artistas, que operam dentro dos limites da Pintura, têm desenvolvido formas de Crítica Institucional sem abandonar o suporte tradicional, mas usando-o para questionar aquilo que ele representa ou legítima.

CAPÍTULO 3 — Crítica Institucional no Centro de Arte Moderna

Através da reapropriação de estilos históricos, da ironia formal ou da desconstrução da figuração, os pintores têm criado obras que expõem as estruturas de poder da arte. O pintor trabalha com as ferramentas da tradição, mas altera os seus códigos a partir de dentro, propondo deslocamentos visuais, temáticos ou simbólicos que revelam os limites de contradições do próprio sistema que os acolhe. Ao introduzir temas incómodos, ao distorcer a linguagem visual, supostamente, normal e a operar com as tensões entre a forma e o conteúdo, força ao espectador e à própria instituição a rever a forma como se entende a arte. Nestes casos, a Pintura atua como um meio de reflexão. Em Portugal, pintores como Paula Rego, Jorge Pinheiro ou Pedro Cabrita Reis, utilizaram a linguagem pictórica para questionar narrativas dominantes, problematizar o papel da arte no espaço público e interrogar a relação entre o artista e a instituição. Ao recusar as classificações formais, ao reintroduzir a história e a política no meio da Pintura, estes artistas contribuíram para alargar o espaço de ação crítica da Pintura contemporânea.

Este capítulo organiza-se em torno de três eixos: artistas cuja prática crítica se inscreve na coleção do CAM, artistas que, embora pintores, desenvolveram obras de cariz crítico fora do campo da Pintura problematizam a sua própria relação com o sistema artístico e artistas contra-sistema que não se encontram representados nesta coleção. Para além da análise de um conjunto de obras, este capítulo reflete sobre a receção institucional da Crítica Institucional. Como é que a Fundação Calouste Gulbenkian, enquanto entidade central no panorama artístico português, se relaciona com práticas críticas que a desafiam diretamente?

Para responder a esta pergunta, faço notar que a receção à Crítica Institucional não é algo objetivo. Há casos em que as instituições culturais colaboram ativamente com os artistas e também há momentos de tensão e resistência. Em Portugal, procurei identificar como a Crítica Institucional tem sido formulada e se existe alguma consciência do papel político da Pintura para o entendimento deste conceito. Deste modo, analiso como a Crítica Institucional se manifesta (ou não) no interior de uma das instituições mais influentes em Portugal: o Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em Lisboa. Ao contrário de outras expressões artísticas, como a instalação ou a performance, a Pintura tem, historicamente, ocupado uma posição de maior estabilidade dentro das instituições, sendo muitas vezes vista como um objeto de arte tradicional com grande valor de mercado e com plena legitimação estética e artística. No entanto, como

foi visto anteriormente, tal não impede que a Pintura seja usada como uma ferramenta de pensamento crítico.

O CAM foi fundado em 1983, sob a iniciativa do primeiro presidente e fundador da FCG José de Azeredo Perdição, com o intuito de “acolher uma coleção de arte moderna e contemporânea” (CAM n.d.a). Atualmente, o CAM “possui a coleção com maior representação de artistas portugueses dos séculos XX e XXI reunida até hoje” em Portugal (Ibid.). Segundo o sítio do CAM, a coleção conta atualmente com cerca de 12 mil obras de uma ampla diversidade de artistas, meios e suportes (CAM n.d.b). Inaugurado em 1983, o CAM, a sua criação correspondeu a uma crescente valorização da produção artística nacional do século XX, num momento em que o país procurava renovar as suas estruturas culturais após o fim do Estado Novo. O CAM foi concebido para acolher, conservar e divulgar a Coleção de Arte Moderna da Fundação, reunida desde a década de 1950, e que inclui obras de artistas como Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Paula Rego, Eduardo Bataida, Jorge Pinheiro ou Maria José Aguiar (Constituição De Uma Coleção - Centro De Arte Moderna, 2024). A recente reabertura do CAM, em 2024, após obras de requalificação lideradas pelo arquiteto Kengo Kuma, assinala uma nova fase na vida da instituição, marcada por uma maior abertura ao espaço público e de aproximação à cidade. No sítio do CAM encontra-se uma breve caracterização da sua coleção, que refere que,

“foi constituída com a preocupação de integrar o maior número possível de artistas cujo trabalho refletisse os interesses despoletados pelas novas ideias que prevaleceram desde finais do século XIX e cuja influência se estende até hoje. Neste sentido, não contemplou a integração de obras de arte com um carácter académico ou marcadamente naturalista, nem obras ou estudos para obras de arte pública, realizadas na vigência dos regimes políticos da Primeira República (1910-1926) e do Estado Novo (1933-1974)” (Constituição De Uma Coleção - Centro De Arte Moderna, 2024).

Destaco dois momentos que podem ser lidos como uma tentativa institucional de incorporar dinâmicas de Crítica Institucional de forma participativa pelo CAM. A série de exposições *Sete Artistas ao Décimo Mês*, um ciclo bienal promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian entre 1996 e 2008. E a atual programação do CAM, inaugurada com a reabertura do edifício, em 2024, ano em que constitui um Conselho Consultivo Jovem (CJ-FCG).



Figura 25: *Exposição Sete Artistas ao Décimo Mês*, 1996, CAM. Fonte: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/973/>

A série de exposições *Sete Artistas ao Décimo Mês*, visava destacar e promover o trabalho de artistas emergentes que, na altura, apesar de demonstrarem originalidade e consistência nas suas obras, ainda não tinham espaço no circuito artístico institucional. Cada edição contou com uma curadoria diferente, nomeadamente, de João Miguel Fernandes Jorge, Francisco Vaz Fernandes, Leonor Nazaré e Filipa Oliveira. Ao selecionar e exibir artistas fora do circuito convencional, *Sete Artistas ao Décimo Mês* desafiou as normas estabelecidas, promovendo uma reflexão sobre os critérios de inclusão e exclusão no mundo da arte. Este posicionamento incentivou a uma análise crítica das instituições artísticas, estimulando debates sobre a necessidade de democratizar o acesso e a representação no campo artístico. António Cerveira Pinto, no jornal “*O Independente*”, na edição de 8 de novembro de 1996 refere:

“parece-me absurdo uma instituição pedir a alguém que escolha uma mão-cheia de artistas «ainda não apropriados por uma visão institucional». Que ocorrerá depois? Ou a instituição não presta e as novas criaturas permanecerão no limbo da perentoriedade; ou então, a instituição presta e o resultado será a apropriação institucional como início de um processo de homologação mais vasto. [...] parece-me forçoso concluir que os atuais diretores do CAM pretendem iniciar um processo cíclico de apropriação institucional de jovens criadores dados à arte portuguesa pelas nossas escolas, e que tal processo deverá pautar-se por uma estratégia disciplinar avessa às ideias de unidade e de paradigma, «resistindo à tentação de um todo que não se pretende coligar ou exemplificar» [...]”

Legitimar e ao mesmo tempo censurar os efeitos incontroláveis das dinâmicas criativas esteticamente vertebradas e polémicas, eis o que a sibilina introdução dos responsáveis do CAM ao catálogo de “*Sete Artistas ao Décimo Mês*” acaba por defender sem o menor

rebuço. A instituição poderá subtrair-se à transparência crítica das suas escolhas. Poderá escolher quem quiser. Não pode é pretender que a subjetividade daí decorrente seja mais do que isso” (Pinto, 1996, p. 74). Para Cerveira Pinto, este incentivo pode ser visto como um processo de apropriação institucional. Por outro lado, Ruth Rosengarten, historiadora de arte e curadora, contribuindo para o catálogo da exposição *Sete Artistas ao Décimo Mês* de 1996, escreveu o artigo “Sete Artistas ao Décimo Mês” onde considerou que o que unifica os trabalhos na exposição é o gosto pessoal do curador e não um conceito abrangente, legitimando as obras através do seu próprio gosto e experiência e não de um conceito pré-definido. Isto sugere que, ao contrário de se impor a uma interpretação institucional, a exposição procura dar espaço para que as obras se manifestem individualmente. Esta exposição revela uma consciência das tensões inerentes ao papel da instituição no mundo da arte por parte do Centro de Arte Moderna, especialmente no que diz respeito à seleção, legitimação e apropriação dos artistas. Tendo em conta os artistas participantes nas edições de 1996 a 2008, os que têm, atualmente, obras representadas na coleção do CAM são Alexandre Conefrey (n.1961)¹⁴ e Paulo Brighenti (n.1969)¹⁵. Esta análise revela uma discrepância significativa entre os artistas convidados a expor e aqueles que, efetivamente, passaram a integrar a coleção da instituição.

Esta correlação reduzida levanta questões importantes sobre os critérios de seleção e aquisição de obras por parte da Fundação Calouste Gulbenkian. Se, por um lado, estas exposições funcionavam como plataforma de visibilidade para jovens artistas, por outro, a baixa incorporação dessas práticas no acervo permanente sugere um alto grau de seletividade institucional, que pode estar associado a dinâmicas internas de poder, legitimação crítica ou até lógicas de mercado. Este distanciamento entre visibilidade expositiva e integração no acervo aponta para um paradoxo: a instituição oferece espaço, mas não necessariamente reconhecimento duradouro. Tal constatação convida a uma reflexão sobre o papel das instituições no processo de seleção dos artistas contemporâneos e sobre quem tem efetivamente acesso à memória cultural do museu.

Um exemplo atual de abertura à crítica por parte da Fundação Calouste Gulbenkian é a criação, em 2024, do Conselho Consultivo Jovem (CJ-FCG), um grupo composto por jovens de diferentes origens e percursos que participam em encontros regulares com museólogos do CAM. O objetivo é promover a escuta ativa, a diversidade de perspetivas

¹⁴ <https://gulbenkian.pt/cam/works/?filter%5Btype%5D%5Bartist%5D=2899>.

¹⁵ <https://gulbenkian.pt/cam/works/?filter%5Btype%5D%5Bartist%5D=5592>.

e o envolvimento cívico através da cultura, propondo temas, práticas ou artistas¹⁶. Desde a reabertura do CAM, em 2024, duas das exposições inaugurais mais visíveis, na Nave Central e no Mezanino, foram dedicadas a mulheres artistas. Entre setembro de 2024 a fevereiro de 2025, esteve exposta a exposição *da desigualdade constante dos dias de Leonor* da artista Leonor Antunes enquanto, no Mezanino, estão expostas obras de três dezenas de artistas mulheres, sobre a curadoria de Leonor Antunes.

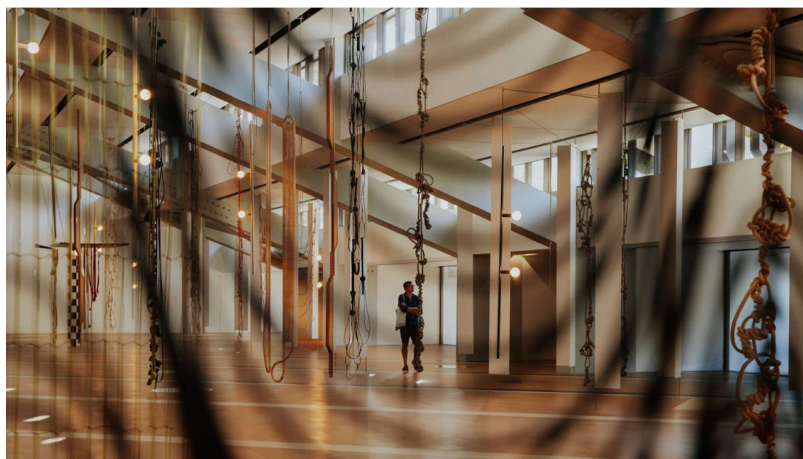


Figura 26: Exposição *Da desigualdade dos dias de Leonor Antunes, 2024*, CAM. Fonte: <https://gulbenkian.pt/agenda/da-desigualdade-dos-dias-de-leonor-antunes/>

Desde abril de 2025, encontra-se a exposição *Entre os vossos dentes* com obras de Paula Rego e de Adriana Varejão.



Figura 27: Exposição *Entre os vossos dentes, 2025*, CAM, Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/agenda/paula-rego-e-adriana-varejao/>

¹⁶ Conselho Consultivo Jovem 23–24 - Centro de Arte Moderna. (2024, April 26). Centro De Arte Moderna. <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/imagina/conselho-consultivo-jovem-23-24/>

Estas iniciativas podem ser lidas como uma tentativa institucional de incorporar dinâmicas de Crítica Institucional de forma participativa. Contudo, importa refletir até que ponto esta estrutura gera um impacto real na programação e na aquisição de obras ou, sobretudo, se funciona como uma forma de inclusão. Neste capítulo é procurado analisar de que forma estas estratégias se evidenciam, ou são silenciadas no contexto da coleção do CAM. Através de uma leitura cuidada das obras de pintores cujas práticas dialogam com os princípios da Crítica Institucional (estejam eles representados na coleção, excluídos dela ou presentes de forma ambígua). Neste sentido, o CAM será analisado não apenas como espaço expositivo, mas como ator institucional na construção de discursos críticos dentro do sistema de arte português.

3.1 Como é que a Crítica Institucional se relaciona com a Coleção do CAM

No contexto da coleção do CAM, observa-se uma representação seletiva dos artistas representados, o que levanta questões sobre os critérios de aquisição e de abrangência da coleção, sendo difícil de identificar o porquê de determinada seleção. Por exemplo, como visto anteriormente, existem variadas obras que podem gerar polémica, tais obras de artistas que estão relacionadas com a Crítica Institucional, como a Paula Rego, Maria José Aguiar, Jorge Pinheiro, Eduardo Batarda, que levam a acreditar a adesão que o CAM tem para com estes artistas e para as questões de poder, sociais, de género, entre outras que são abordadas nas suas obras. Por outro lado, também existem os artistas cuja prática incorpora uma Crítica Institucional, mas que não estão representados no CAM, tal como Francisco Vidal.

3.2 Pintores “Contra-sistema” na Coleção do CAM

A partir de uma análise à coleção do CAM, pré-seleccionei os artistas que estão representados na coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian e que pensei que se enquadravam com a Crítica Institucional. Após a análise de cada obra de arte, irei dar espaço à investigação da possível receção à Crítica Institucional pelo CAM.

Jorge Pinheiro (n. 1931) é conhecido pela versatilidade no seu trabalho muito ideológico. Em entrevista a Miguel Nabinho, quando falam sobre o potencial da Pintura abstrata, Jorge Pinheiro diz que “A Pintura abstrata pode ser ideologicamente marcada? Pode, mas

de uma maneira muito mais difícil, muitas coisas figurativas que fiz eram marcadamente ideológicas” (Pinheiro em Entrevista a Nabinho, 2022) O trajeto criativo do artista está muito ligado à liberdade de expressão e à educação artística. A questão do abstrato no contexto ideológico acaba por ser menos consensual, a Pintura figurativa tem a vantagem de ser mais explícita, o que pode ajudar muito na comunicação das questões que inquietam e que sejam relevantes para o próprio artista. A obra de Jorge Pinheiro é caracterizada por uma variedade de estilos, oscilando entre a figuração e o abstrato. Ainda na entrevista com Miguel Nabinho (2022), Pinheiro criticou o pouco fundamento da liberdade de expressão que existia, no seu tempo, nas escolas de arte da Europa. Foi por aqui que o artista criou a capacidade em questionar as convenções e as normas pré-estabelecidas nas instituições artísticas, a sua atenção ao mundo torna as obras do artista especiais devido à sua articulação com arte, sociedade e política.

Na sua exposição antológica do artista de 2002, no CAM, revisitou as diferentes fases das suas obras no âmbito da Pintura e da escultura incluindo projetos nunca concluídos (ex. esboços, um filme em realidade virtual). A exposição, mesmo de forma indireta, acabou por criticar a ideia de negligência do processo criativo, partilhando apenas obras não finalizadas. (Matias, 2019). Além disso, o artista passa por temas da história da arte usando o humor e a ironia como ferramentas de análise. Tais obras como *La Fable de la Fontaine*, de Jean de La Fontaine (1621-1695), ilustrada pelo artista francês François Chauveau (1613-1676), onde Pinheiro não se limita a reproduzir as imagens da obra, mas recria-as usando uma sucessão de imagens, usando humor e ironia, para explorar o peso semântico do tema, o que demonstra o interesse do artista em como o significado das imagens influencia a compreensão da história por parte do visitante (Matias, 2019). A *Fable de La Fontaine* é um conto clássico que as instituições culturais procuram preservar. Esta desconstrução das narrativas clássicas, ao recriar as imagens da obra em vez de as reproduzir fielmente, leva à questão do valor intrínseco destas narrativas e qual o seu lugar na cultura e nas instituições que as perpetuam. O artista demonstra que não está preocupado com a reprodução da realidade, mas com a sua interpretação (Matias, 2019). Ainda na exposição, Pinheiro reapropria-se do estilo barroco, criando uma composição que dialoga com o estilo da pintora portuguesa Josefa de Óbidos, a obra *Homenagem a Josefa de Óbidos* (1992-1995). Este ato demonstrou um interesse em visitar a história da arte, reinterpretando-a sob uma nova perspetiva.



Figura 28: Jorge Pinheiro. 1992-1995, *Homenagem a Josefa d'Óbidos*, Óleo sobre tela, 130 cm x 1c2 cm, Antiga Coleção Dr Ricardo Sá Carneiro. Fonte: https://www.pcv.pt/auction-lot/jorge-pinheiro-n.-1931- homenagem-a-josefa-dobid_B8B4CAF834

Esta fase artística de Jorge Pinheiro foi caracterizada por questões que abordam a história da arte. As duas obras anteriormente mencionadas são exemplos onde o artista explora o peso semântico dos temas que pertencem à tradição clássica da arte, reapropriando-se de estilos artísticos. Com isto, é possível concluir que Jorge Pinheiro é um artista que apela, nas suas obras, a uma reorganização dos conceitos e das categorias usadas para experienciar a arte, ou seja, não se limita a reproduzir ou homenagear passivamente obras antigas e que pertencem à história da arte, mas sim, retoma temas e estilos do passado com uma visão crítica (Crespo, 2017).

Uma parte da obra de Jorge Pinheiro tem estado ligada à pintura figurativa, as suas obras criadas entre 1990 e 2010 caracterizam-se por um questionamento dos valores estéticos e humanísticos da cultura ocidental. Pinheiro não se limita a reproduzir imagens, ele apropria-se de imagens preexistentes e transforma-as em representações pictóricas (Serralves 2017). Esta abordagem gera polémica ao colocar em causa a legitimidade das próprias imagens, levando ao espectador a refletir sobre os conceitos de originalidade e autoria. No entanto, Pinheiro não se apresenta como um criador no sentido tradicional, mas sim como um

“fingidor” (Tavares, I. 2024) que reinventa a tradição, “Jorge Pinheiro não faz uma rutura com o passado, mas com a forma de pensar esse passado” Tavares, I. 2024). O artista usa modelos da pintura, fotografia, cinema, etc. apropriando-se de ícones culturais e transformando-os. A sua obra é uma representação de representações. Por exemplo, *Stabat mater* de 2006 presente na coleção do CAM remete para o tema religioso da

Virgem Maria junto à Cruz. *Stabat Mater* que, em latim, quer dizer *Estava a Mãe*, dolorosa mãe que sofre, consiste na representação da mulher na obra segura um pano, o sudário do corpo ausente e a imagem da fotografia de um soldado que evoca os retratos de familiares desaparecidos. Jorge Pinheiro quis fazer uma referência cinematográfica à mulher ferida com os óculos partidos na cara, na escadaria de Odessa no filme de Sergei Eisenstein, *Couraçado Potemkin* de 1925. O pintor não se limita a produzir imagens, mas sim a apropriar-se de modelos já existentes da cultura visual, transformando-os em representações que geram novos significados.



Figura 30: Jorge Pinheiro. 200c, *Stabat mater*, Óleo sobre tela, 1c2 cm x 130 cm, Centro De Arte Moderna. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/stabat-mater/>



Figura 29: Aleksandr Rodchenko, 1925, Filme *O Couraçado Potemkin*, Prova fotográfica em gelatina de sais de prata. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Brone_nosets_Potyomkin#/media/Ficheiro:Eisenstein_Potemkin_2.jpg

Com um estilo semi-abstrato, Paula Rego (1935-2022) encontrou uma forma de desafiar a formação que recebia na Slade School of Art, na qual se enfatizava o desenho anatómico. A artista que se referenciava muito ao papel da mulher na sociedade ao ponto das suas pinturas desafiarem políticas e normas sociais de variadas formas, nomeadamente através de técnicas experimentais, do seu foco nas experiências das mulheres e da sua perspetiva crítica sobre a história e a sociedade portuguesa. A crítica à sociedade está presente em toda a obra de Paula Rego utilizando técnicas como a sobreposição de materiais e recortes de notícias para construir as suas obras. Nos títulos dos seus trabalhos, a artista expressou resistência e liberdade desafiando o sistema português.

Em maio de 2024, em entrevista ao *BUALA*, as curadoras Catarina Afaro e Leonor Oliveira falam da sua investigação em torno do trabalho da artista portuguesa e analisam

algumas das suas obras. Em *Salazar a Vomitar a Pátria* (1969) é apresentada uma crítica a António de Oliveira Salazar e ao regime que liderou. A obra revela uma “outra face do ditador” (Oliveira, 2024), criticando aspetos específicos do seu governo como o regime imposto que levou à falta de liberdade, à guerra e à repressão sobre as mulheres. As obras da artista que têm como tema o medo, a violência e a ditadura como *Ansiedade de Agosto* (1961), *As Três Faces do Medo* (1961) e *O Impostor* (1964) traduzem o caos e a violência vivido sob o regime ditatorial. A artista utiliza técnicas experimentais, como a colagem e o recorte para mimetizar a violência da ditadura.



Figura 31: Paula Rego. (1960), *Salazar a vomitar a pátria*, 94 cm x 120 cm, Óleo sobre tela, Centro de Arte Moderna. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/salazar-a-vomitar-a-patria-15ccc4/>

A artista adotou estratégias para contornar a censura e expressar a sua crítica de forma subtil e indireta. No entanto, a sua arte foi afetada pelo sistema de arte na altura, por exemplo, houve muitas das suas obras cujo títulos só foram completados mais tarde. O experimentalismo plástico na obra de Paula Rego refere-se à sua abordagem inovadora e não convencional no uso de materiais e técnicas artísticas, especialmente durante os anos 1960 para contornar a censura e questionar as normas políticas e sociais da época. A sua técnica envolvia a sobreposição de materiais, recortes e a utilização de notícias da altura, o que lhe permitiu construir obras codificadas, transmitindo mensagens indiretas. Outro exemplo foi, devido à impossibilidade de poder discutir abertamente questões políticas da época, a obra de Paula Rego foi frequentemente interpretada sob uma perspetiva psicanalítica com o foco no medo e na forma como a artista revelava uma outra faceta da realidade.

Entre a abstração e a figuração, o artista Eduardo Batarda (n. 1943) foi considerado por Nuno Crespo como um “pintor oblíquo” isto porque “Não se pode dizer com segurança se os assuntos que aborda e os seus trabalhos estão entre a ironia, o sarcasmo, a piada, a anedota mais ou menos sexual e as formas abstratas” (Crespo, 2011). O artista aborda variados temas nas suas obras, nomeadamente, o tema do anticolonialismo, antifascismo e anticomunismo. Batarda demonstra uma preocupação constante em “pensar a arte, a história da arte e a teoria da arte na própria Pintura” (Santos, 2010). As aguarelas do artista desenvolvidas no período que esteve em Londres entre 1971 e 1974 são um “comentário permanente ao estado das artes” (Santos, 2010), a escolha da aguarela considerada uma técnica “menor”, contrasta com a carga pornográfica de algumas das suas temáticas, esta escolha pode ser interpretada como uma forma de questionar os valores estabelecidos no campo artístico.



Figura 32: Eduardo Batarda. (1973), *She takes chances (...ce soir, 7 heures)*, 77,5 cm x 57 cm, Tinta-da-china e aguarela, Centro de Arte Moderna. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/she-takes-chances-ce-soir-7-heures-14751c/>

A exposição *Eduardo Batarda. Pinturas, 1965-1998* que teve lugar no CAM, em 1998, esteve, nomeadamente, associada ao período que o artista estudou em Londres na Royal College of Art, com uma bolsa da Gulbenkian e que marcou um ponto de viragem da sua obra, onde se dedicou ao figurativismo e à Pintura em aguarela como forma de ir contra a tendência do abstrato para ir contra as convenções da época. O vocabulário pictórico que Batarda apresenta nas suas obras acaba por ser uma sátira à realidade contemporânea, usando uma linguagem simbólica do estado do país e da sociedade portuguesa,

denunciando problemas nos modelos culturais, políticos, morais e sexuais. A aguarela *She Takes Chances (...ce soir, 7 heures)*” de 1973 e adquirida pela FCG fazendo parte das reservas do CAM tem o seu estilo provocador e de protesto carrega um forte conteúdo político e social, as figuras muitas vezes com carga pornográfica refletem a sua reação à guerra colonial, ao regime político e às lutas estudantis (CAM, 2015).

Outra obra do artista que pertence à coleção do CAM é a *Vitória de Marracuene* de 1973 que teve uma fase polémica devido à sua interpretação: em 1977, os estudantes africanos interpretaram a representação dos africanos na Pintura como racismo, devido ao uso de estereótipos usados na imagem dos *pickaninnies*¹⁷. No entanto, a intenção de Batarda foi a oposta, o artista empregou este tipo de ilustração para criticar o racismo, ao usar imagens que são facilmente reconhecidas como racistas. Eduardo Batarda consegue provocar o espectador, forçando-o a confrontar-se com os preconceitos inseridos na sociedade. Para além disso, existe uma inversão de papéis na obra, as figuras africanas, armadas com pincéis e paletas em vez de lanças, atacam um cubo transparente onde estão os colonos.

Esta transposição é uma crítica ao poder colonial e também uma metáfora sobre o poder da arte como ferramenta de crítica e resistência (CAM, 2015).

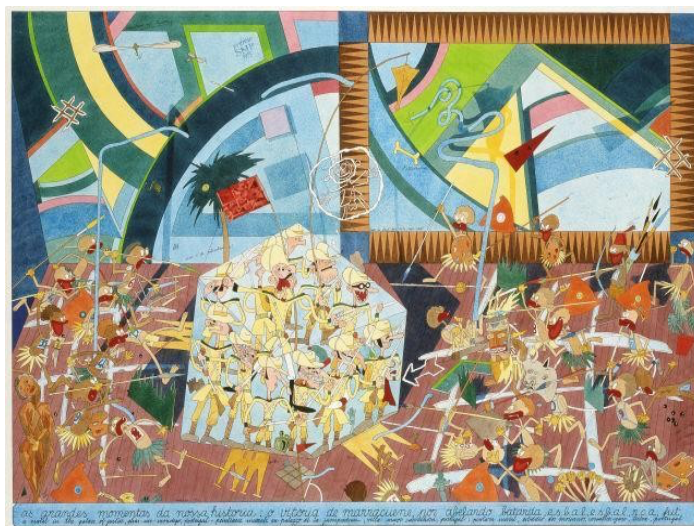


Figura 33: Eduardo Batarda. (1973), *Vitória de Marracuene*, 100 cm x 79 cm, Tinta-da-china e aguarela, Centro de Arte Moderna. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-vitoria-de-marracuene-147518/>

¹⁷ Corruptela de “pequenino”, usada para designar crianças negras e figuras estereotipadas em desenhos animados e publicidade que estão ligadas a conotações racistas.

Eduardo Batarida posiciona-se como um crítico do sistema cultural. A sua recusa em seguir tendências estabelecidas, o uso da ironia, a sua abordagem ao sistema da arte e a forma como lida com os limites entre a alta e a baixa cultura são exemplo da sua prática de Crítica Institucional (Matias, 2019).

Maria José Aguiar (n. 1948) tem uma obra que se destaca pelo uso de temáticas feministas relacionadas com o sexo e as questões de género. Durante a década de 1970, a arte integrou algumas das suas obras na exposição *Pós-Pop. Fora do Lugar-Comum* na Fundação Calouste Gulbenkian e descobriu a Pop Art, onde acabou por ser muito influenciada (Figueirôa, 2018). Uma das suas obras mais polémicas é a série intitulada *Marcas*, nesta série a artista aborda as relações de poder inscritas nos corpos biológicos, resultando numa crítica irônica e contestatária à sociedade conservadora, clerical e patriarcal da época. Através da repetição destes símbolos em composições, dinâmicas e cores puras e planas, a artista partilha a sua posição de forma caricatural. Esta série gerou controvérsia no cenário artístico português. Atualmente, algumas obras desta série integram coleções como da FCG e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto.

A “provocação” na obra de Maria José Aguiar desafia as estruturas de poder estabelecidas de várias maneiras, questiona as normas morais e sociais, excedendo os limites do que era socialmente permitido a uma mulher, esposa e artista, o que resultou em oposição camuflada nos meios críticos, galeristas, académicos e profissionais. A Pintura de Aguiar aborda abertamente o corpo e o sexo, desafiando o pudor imposto pela sociedade. Embora não existam evidências diretas de que a FCG tenha incentivado explicitamente a artista a adotar uma postura anti institucional, o seu papel na introdução da Pop Art a Aguiar, especialmente através da exposição de 1970, demonstra uma abertura da instituição a movimentos artísticos que questionavam e questionam as normas pré-estabelecidas. Esta atitude reflete a missão da Gulbenkian em promover a inovação e a diversidade cultural, mesmo em contextos políticos conservadores.



Figura 34: Pintura, da série "Marcas", Óleo sobre tela, 140 cm x 190 cm, Museu Nacional Soares dos Reis. Fonte: <https://www.facebook.com/photo/fbid=1015cc277354c8c5c&set=pcb.1015cc2773c128c5c>

Estes artistas, embora amplamente reconhecidos, evidenciam como a crítica pode coexistir com a legitimação institucional, sem ser necessariamente neutralizada. A sua presença na coleção do CAM demonstra que a crítica institucional não é incompatível com o reconhecimento museológico, mas sim parte da uma negociação constante entre a contestação e a integração. Neste sentido, a pintura mantém-se como um meio relevante para interrogar as estruturas do campo artístico, mesmo quando o faz a partir do seu interior.

3.3 Outros Artistas “Contra-sistema” na Coleção CAM

Entre os artistas presentes na coleção do CAM, existem casos de artistas cuja trajetória está associada à Pintura, mas que estão representados institucionalmente através de obras que ultrapassam este suporte tradicional. O artista Leonel Moura é um dos artistas em Portugal pioneiro na arte generativa e da robótica artística. A sua obra mais polémica é, sem dúvida, o RAP (Robotic Action Painter), criado em 2006, um robô capaz de criar pinturas de forma autónoma, decidindo quando a obra está concluída, assinando-a, sem intervenção humana direta. Esta pintura apesar de não ser criada de forma tradicional, acaba por, de forma indireta, pertencer ao campo da Pintura (CITRIS, 2019)¹⁸. Esta obra não está incluída na coleção do CAM, as obras no artista incluídas nesta coleção não correspondem à sua produção mais polémica e inovadora e, mas sim, de uma fase anterior à da sua transição para a arte robótica e generativa (a partir dos anos 2000) pode ser lido como um reflexo da tendência institucional de incorporar a figura do artista sem acolher a vertente mais crítica do seu trabalho¹⁹. As obras do artista presentes no CAM são,

¹⁸ Entrevista de Leonel Moura ao Diário de Notícias: Carla Alves Ribeiro, & Carla Alves Ribeiro (3 junho 2025).

¹⁹ Moura, L. (2022, 18 de dezembro). Os museus portugueses não querem a minha arte. Felizmente, existe o mundo

principalmente, das décadas de 1980 e 1990²⁰. Ao incluir apenas obras anteriores à sua fase mais disruptiva, o CAM acolhe o artista sem necessariamente abraçar as vertentes mais desafiadoras da sua prática artística.



Figura 35: RAP, 210906, 2006 Tinta sobre papel, 90 x 120 cm. Fonte: <https://www.leonelmoura.com/rap-2/>

Outro artista representado na coleção do CAM cuja prática se desvia da Pintura apesar da sua formação nesse meio é o, já mencionado, Gabriel Abrantes. Embora tenha formação em Pintura e a sua obra revela uma consciência clara da tradição pictórica, a presença de Abrantes na coleção do CAM não se traduz de pintura, mas sim por filmes e trabalhos audiovisuais. Entre eles está incluída a obra *A Brief History of Princess X*, 2016, um filme que articula humor, crítica pós-colonial, desconstrução da história da arte e um olhar autorreflexivo sobre os mecanismos institucionais da consagração artística. Este trabalho, que se apresenta como uma pseudo-biografia escultória da princesa Marie Bonaparte e da escultura modernista de Constantin Brancusi (1976-1957), questiona diretamente as narrativas dominantes da história da arte e o papel das instituições na sua manutenção²¹.

²⁰ Obras como “África-I-II- Saca Rabos (Bicho Empalhado)”, 1982; “S/Título (Amália #6)”, 1987, “S/Título” (1990), “O Labirinto” e “Potlatch ou a Morte do Artista”.

²¹ <https://gulbenkian.pt/cam/works/a-brief-history-of-princess-x/> .



Figura 36: Gabriel Abrantes, *A Brief History of Princess X*, 2016, Transferência de S16mm para 2K, cor, Galeria Francisco Fino. Fonte: <https://www.franciscofino.com/artists/38-gabriel-abrantes/works/59-gabriel-abrantes-a-brief-history-of-princess-x-2016/>

Mais recentemente, em 2024, o CAM apresentou a instalação de vídeo *Bardo Loop* (Gabriel Abrantes: «“Bardo Loops” É O Trabalho Mais Pessoal Que Alguma Vez Fiz.», 2025) uma obra comissionada para a exposição *Linha de Maré*. Esta instalação explora temas como o luto, as alterações climáticas e a ansiedade digital, utilizando animações de fantasmas que expressam emoções humanas em contextos contemporâneos. É relevante notar que, apesar da sua formação e envolvimento com a pintura, o CAM opta por representar a sua obra através de suportes que se afastam dessa linguagem. Esta decisão pode ser interpretada como o reflexo de uma tentativa institucional em acolher a faceta mais crítica e narrativa do artista, mas mantendo à margem o seu trabalho mais ambíguo e irónico no campo da pintura contemporânea, onde as tensões com os campos institucionais são, por vezes, mais subtis, mas igualmente desestabilizadoras. A integração do trabalho de Abrantes, parece demonstrar aquilo que Andrea Fraser já tinha anteriormente identificado. Isto é, por um lado as instituições cooperam com práticas artísticas críticas, apropriando-se do seu discurso, por outro fazem-no de formas fragmentadas e parciais e menos disruptivas. Assim, pelo menos no que toca à pintura, a presença de Leonel Moura e de Gabriel Abrantes, na coleção do CAM oferece matéria para reflexão: até que ponto a representação institucional destes artistas privilegia obras que, embora críticas podem ser mais facilmente acomodadas no discurso expositivo e museológico?

3.4 Pintores “Contra-sistema” Ausentes da Coleção do CAM

A ausência de certos artistas na coleção de uma instituição não é, por si só, prova de exclusão deliberada. Contudo, quando essa ausência se articula com práticas estéticas críticas ao sistema artístico, torna-se relevante enquanto dado de análise no contexto da Crítica Institucional. Neste subcapítulo, destacam-se artistas contemporâneos portugueses,

cuja prática pictórica (ou enraizada na Pintura) encarna uma dimensão contra sistema, mas que, até ao momento, não estão representados na coleção do CAM.

Francisco Vidal, como já foi mencionado, tem vindo a desenvolver uma obra que articula pintura, desenho, colagem e instalação de forma a refletir sobre o colonialismo, identidade africana e exclusão cultural (Europa Oxalá, 2023). Apesar do artista ter integrado a exposição *Europa Oxalá* (CAM, 2022), centrada nas heranças pós-coloniais em contextos europeus, nenhuma das suas obras integra a coleção permanente do museu. A sua prática interroga os dispositivos museológicos e o cânone ocidental da arte, usando materiais precários, capas de discos vinil, caixas de cartão e objetos do quotidiano para criar peças que operam simultaneamente como gestos pictóricos e políticos. A ausência de Francisco Vidal na coleção do CAM levanta questões sobre os critérios de aquisição e os limites da abertura institucional à crítica pós-colonial, ainda que o artista já tenha colaborado com a própria fundação em contexto expositivo.



Figura 37: Francisco Vidal, 2022, *Rhythm and poetry*, Exposição “Europa oxalá”, Lisboa, Fundação Gulbenkian. Fonte: <https://amusearte.hypotheses.org/840S>

Outro caso paradigmático é o de Rui Mourão, artista que já foi mencionado e cuja prática transita entre a performance, o vídeo e a instalação, mas que tem desenvolvido uma reflexão contínua sobre o papel da arte nas instituições. Embora formado em Pintura, a sua obra desdobra-se em investigações sobre os modos de ver o dos mecanismos de validação do sistema artístico. Para Rui Mourão “É muito importante não termos medo de nos posicionarmos” (Jornal I 2023). A sua ausência na coleção do CAM não passa despercebida, dado o alinhamento explícito da sua obra com os pressupostos da Crítica Institucional. Em suma, a não inclusão destes artistas na coleção CAM com práticas que

colocam em causa o status quo museológico, levanta questões sobre os limites da abertura institucional à crítica que verdadeiramente a interpela. A presença ou ausência de artistas que praticam a Crítica Institucional na coleção do CAM pode levar à reflexão das políticas de aquisição e das prioridades curatoriais da instituição. A inclusão de artistas como Paula Rego indica uma abertura para obras que questionam as estruturas sociais e institucionais no mundo da arte. No entanto, ausência de artistas como Francisco Vidal levanta questões sobre os critérios de seleção e da representatividade da coleção.

Nos últimos anos, algumas instituições culturais em Portugal começaram a responder a esta crítica através da realização de exposições de uma reconfiguração das suas coleções e a FCG acabou por responder a essa crítica. Em 2023, a Fundação Calouste Gulbenkian apresentou a exposição *Artistas Mulheres na Coleção Moderna*, com curadoria de Helena Freitas, que procurou dar visibilidade à obra de várias artistas outrora negligenciadas, como Maria Gabriel, Lourdes Castro, Menez, Ana Vieira ou Maria José Aguiar. A mostra não só recuperou obras já existentes na coleção, mas também destacou os processos de apagamento a que estas artistas foram sujeitas no contexto do modernismo e da arte institucional portuguesa.



Figura 38: Vista da exposição «Artistas Mulheres na Coleção Moderna», 2019. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/agenda/artistas-mulheres-na-colecao-moderna-2/>

Contudo, importa sublinhar que estas iniciativas, embora meritórias, não anulam a crítica institucional feminista. Pelo contrário, evidenciam o atraso com que as instituições reagiram a estas exigências e a persistência de desigualdades na representação de género nos acervos, exposições e cargos de decisão. A crítica institucional feminista, neste caso, não se limita à denúncia da ausência, mas propõe uma revisão estrutural do modo como se constrói a memória artística e do lugar que a mulher ocupa na produção e legitimação cultural. O percurso da Crítica Institucional no contexto do CAM é marcado por tensões

produtivas entre inclusão e exclusão. Casos como o do artista Álvaro Lapa²², mostram como o CAM, por vezes, reconhece a pertinência crítica de determinadas obras, acolhendo-as nas suas reservas e programação. Lapa, pintor autodidata, cuja obra interroga do lugar o artista na sociedade e os mecanismos culturais de legitimação, é um exemplo de como esta absorção pode coexistir com a crítica. Para dar mais força ao argumento, obras como as de Paula Rego, presentes na coleção do CAM, levantam questões que merecem ser atribuídas à própria instituição: serão estas obras uma provocação intencional ao sistema de validação artística e ao papel do museu? Ou seja, a presença de obras como as de Paula Rego no CAM pode ser lida como uma crítica implícita à própria instituição, questionando se a sua inclusão representa uma provocação deliberada aos mecanismos de legitimação artística e à autoridade do museu. A obra, assim, interpela o papel curatorial e o sistema que a exhibe.

A FCG é, há décadas, um agente incontornável na definição do que é cultura e de quem nela tem lugar. Porém, a sua ação, embora marcada por uma identidade de apoio à criação, deve também ser interrogada nos seus processos internos de seleção e exposição. Ao avaliar uma instituição, é necessário olhar para ela como um todo, irei mencionar as suas transformações arquitetónicas e institucionais recentes, como as suas recentes transformações arquitetónicas e a reestruturação do CAM pelo arquiteto Kengo Kuma, que fazem parte de um esforço visível para se aproximar da comunidade. A nova pérgula que estabelece um elo simbólico e físico entre o jardim e o espaço expositivo representa uma tentativa de diluir a fronteira entre o dentro e o fora de forma tentando aproximar o museu do público e do espaço exterior. Parece que, assim, a Crítica Institucional no CAM manifesta-se nas escolhas curatoriais, nas exposições temporárias, na arquitetura e, sobretudo, nas obras que perturbam a ordem institucional mesmo quando já foram absorvidas por ela.



Figura 39: Entrada do Centro de Arte Moderna (CAM), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/sobre/>

²² <https://gulbenkian.pt/cam/artist/alvaro-lapa/>.

NOTAS CONCLUSIVAS

Especular sobre Crítica Institucional em Portugal: Pintura e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian estudou o contributo de Pintura de natureza conceptual para o desenvolvimento do conceito de Crítica Institucional em Portugal. A análise focou-se na coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e enquadrou na esfera da Crítica Institucional pinturas de Paula Rego, Jorge Pinheiro, Pedro Cabrita Reis, Eduardo Batarda, Maria José Aguiar, Gabriel Abrantes e Francisco Vidal. Analisou-se o papel da coleção e o seu contributo para o robustecimento do sistema de arte no país, destacando a sua influência na valorização da Crítica Institucional.

Realizei esta análise de modo a melhor compreender como funciona o sistema da arte “por de trás” de uma instituição. É interessante perceber que a Crítica Institucional, mesmo não sendo designada por este termo, é intrínseca ao sistema artístico. Ao procurar responder à principal pergunta de investigação, qual o contributo da Pintura para o desenvolvimento da Crítica Institucional em Portugal? Que por sua vez, gerou outras duas perguntas, como é que a Crítica Institucional se assume em forma de Pintura em Portugal? e como é que a Coleção de Arte do Centro de Arte Moderna se relaciona com a Crítica Institucional? verifiquei que a Pintura em Portugal tem sido um meio fundamental para o desenvolvimento da Crítica Institucional.

Longe de ser apenas um suporte tradicional, a Pintura foi apropriada por diversos artistas como ferramenta de problematização das estruturas de poder e legitimação no sistema artístico, como no caso de Jorge Pinheiro, Eduardo Batarda, Paulo Rego e Maria José Aguiar. Através de estratégias formais, temáticas e discursivas, a pintura contribuiu para ampliar o campo da crítica, evidenciando a sua relevância no debate cultural contemporâneo. Em contextos marcados por tensões políticas e identitárias, esta linguagem revelou-se capaz de operar de forma crítica a partir do interior do CAM.

Valorizar o processo artístico significa reconhecer que a obra não é apenas o seu resultado, mas também o percurso ético, político e conceptual que a antecede. Este estudo proporcionou um entendimento mais profundo da relação complexa entre artistas e instituições culturais e das tensões entre liberdade artística e restrições institucionais. A investigação visou não só identificar e descrever o contributo da Pintura para o

desenvolvimento da Crítica Institucional em Portugal, mas também propor uma reflexão crítica sobre o papel das instituições na mediação do conhecimento e na construção da memória cultural.

Contudo, apesar de um maior acolhimento de diferentes pontos de vista, ainda existem tensões estruturais que colocam em causa a autonomia da crítica institucional no contexto português. Por um lado, o discurso da mudança é muitas vezes incorporado pelas próprias instituições como parte de uma retórica de inovação ou contemporaneidade, o que pode levar à neutralização simbólica da crítica, sendo transformado num gesto inofensivo ou válido em termos institucionais. Por outro lado, permanece pouco clara a forma como se distribui o poder dentro dessas mesmas instituições.

Verifiquei que o CAM, enquanto instituição central do panorama artístico português, tem revelado um sentido crítico atento ao panorama contemporâneo, acolhendo e integrando práticas artísticas fora do cânone tradicional que problematizam o seu próprio papel enquanto museu. No entanto, o estudo que realizei revela também algumas lacunas no que cabe à representação de certas vozes, tais como Francisco Vidal. É inegável que a Crítica Institucional tem vindo a ser absorvida pelas próprias instituições, mas esta absorção nem sempre equivale a uma verdadeira transformação das suas estruturas. É importante ter em conta que pode existir uma divergência no que cabe à intenção do artista e a leitura construída pela instituição ou pelo curador relativamente a uma obra. O significado desta pode ser desviado, resignificado ou instrumentalizado acomodando indiretamente as estratégias discursivas da própria instituição. Esta dissonância entre o gesto artístico e a sua apresentação dentro de uma instituição levanta questões fundamentais sobre quem detém o poder de interpretação e mediação da arte contemporânea. Até que ponto uma obra permanece crítica quando exposta sob um canal institucional? E que dimensões do discurso crítico dos artistas, os diretores e os curadores de museus de arte estão disponíveis para acolher?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acesso Cultura. (2021, 6 de junho). Relatório “Além do Físico: Barreiras à Participação Cultural.” <https://acessocultura.org/relatorio-jornadas/>

Agenda Lx. (2024, 10 de maio). Pedro Cabrita Reis. <https://www.agendalx.pt/2024/05/10/pedro-cabrita-reis/>

Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (2009). *Institutional critique: An anthology of artists' writings*. The MIT Press.

Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (2009). *Institutional critique: An anthology of artists' writings*. The MIT Press.

Albrethsen, P. (2019, 18 de março). Harald the Hero. *Kunstkríttikk*. <https://kunstkríttikk.com/harald-the-hero/>

Albrethsen, P. (2019, 18 de março). Harald the Hero. *Kunstkríttikk*. <https://kunstkríttikk.com/harald-the-hero/>

Alvarez Gallery. (n.d.). *Arnold Bode*. <https://alvarezgallery.com/arnold-bode/>

Alvarez Gallery. (n.d.). *Arnold Bode*. <https://alvarezgallery.com/arnold-bode/>

Amorim, F. (2021, 11 de junho). «Será que foi miragem de carnaval?». *Centro de Arte Moderna*. <https://gulbenkian.pt/cam/as-escolhas-das-curadoras/sera-que-foi-miragem-de-carnaval/>

Amorim, F. (2021, 11 de junho). «Será que foi miragem de carnaval?». *Centro de Arte Moderna*. <https://gulbenkian.pt/cam/as-escolhas-das-curadoras/sera-que-foi-miragem-de-carnaval/>

Anthony Graves Studio. (n.d). Regarding Michael Asher’s wall removal at Claire Copley Gallery 1974. <https://anthonygravesstudio.net/Regarding-Michael-Asher-s-wall-removal-at-Claire-Copley-Gallery-1974>

Appleton Associação Cultural. (2024, 4 de agosto). Gabriel Abrantes 2024—Square. *Appleton*. <https://appleton.pt/gabriel-abrantes-2024-square/?lang=pt-pt>

Appleton Associação Cultural. (2024, 4 de agosto). Gabriel Abrantes 2024—Square. *Appleton*. <https://appleton.pt/gabriel-abrantes-2024-square/?lang=pt-pt>

Art History Institute. (2020, 31 de janeiro). Publication of the book “Portuguese Artists in London”, by Leonor Oliveira. *Instituto de História da Arte – NOVA FCSH*. <https://institutedehistoriadaarte.com/en/publicacao-do-livro-portuguese-artists-in-london-por-leonor-de-oliveira/>

Art History Institute. (2020, 31 de janeiro). Publication of the book “Portuguese Artists in London”, by Leonor Oliveira. *Instituto de História da Arte – NOVA FCSH*.

<https://institutodehistoriadaarte.com/en/publicacao-do-livro-portuguese-artists-in-london-por-leonor-de-oliveira/>

Art Workers' Coalition. (n.d.). *Monoskop*.
https://monoskop.org/Art_Workers%27_Coalition

Art Workers' Coalition. (n.d.). *Monoskop*.
https://monoskop.org/Art_Workers%27_Coalition

ARTECAPITAL.NET. (n.d.). Isabel Tavares / Jorge Pinheiro: Obra figurativa 1990–2010. <https://www.artecapital.net/perspetiva-284-isabel-tavares-jorge-pinheiro-obra-figurativa-1990-2010->

ARTECAPITAL.NET. (n.d.). Isabel Tavares / Jorge Pinheiro: Obra figurativa 1990–2010. <https://www.artecapital.net/perspetiva-284-isabel-tavares-jorge-pinheiro-obra-figurativa-1990-2010->

ARTEINFORMADO. (n.d.). Mafalda Santos. Artista, comisario.
<https://www.arteinformado.com/guia/f/mafalda-santos-38086>

ARTEINFORMADO. (n.d.). Mafalda Santos. Artista, comisario.
<https://www.arteinformado.com/guia/f/mafalda-santos-38086>

Ascenso, A. (2017). Sublime now — Breve excuro sobre o conceito de sublime no pensamento e na prática artística. In S. Ponte (Ed.), *Sobre pintura* (pp. 7–22). i2ADS.

Ascenso, A. (2017). Sublime now — Breve excuro sobre o conceito de sublime no pensamento e na prática artística. In S. Ponte (Ed.), *Sobre pintura* (pp. 7–22). i2ADS.

Baptista, P. L. (n.d.). *O Neorrealismo português: Uma dimensão ética e interventiva* [Panfleto informativo]. Museu do Neo-Realismo.

Baptista, P. L. (n.d.). *O Neorrealismo português: Uma dimensão ética e interventiva* [Panfleto informativo]. Museu do Neo-Realismo.

Barrett, E. (2011). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. I. B. Tauris.

Barrett, E. (2011). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. I. B. Tauris.

Belogolovsky, V. (2022, 5 de janeiro). Whatever you do, don't call Daniel Buren's artworks "installations". *Metropolis*. <https://metropolismag.com/profiles/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>

Belogolovsky, V. (2022, 5 de janeiro). Whatever you do, don't call Daniel Buren's artworks "installations". *Metropolis*. <https://metropolismag.com/profiles/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>

Biennale De Lyon. (n.d.). Gabriel Abrantes. *Les Extraordinaires Mésaventures de la Jeune Fille de Pierre, 2019 – Biennale de Lyon*. <https://www.labiennaledelyon.com/fr/biennale/16e-biennale-dart-contemporain-2022/manifesto-of-fragility/gabriel-abrantes-les-extraordinaires-mesaventures-de-la-jeune-fille-de-pierre-2019>

Biografias - Centro de Arte Moderna. (2022, 18 de julho). *Centro de Arte Moderna*. <https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/biografias/>

Biografias - Centro de Arte Moderna. (2022, 18 de julho). *Centro de Arte Moderna*. <https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/biografias/>

Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51–79. <http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf>

Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51–79. <http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf>

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Blogs UOregon. (2015, February 16). *Affichages Sauvages | Daniel Buren*. Blogs UOregon. <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/24/>

Botelho, M. (2021, 20 de agosto). Do desejo ao reconhecimento. Cuidar de si/cuidar de todos. Tudo o que eu quero: Artistas portuguesas de 1900 a 2020 no Museu Calouste Gulbenkian. *Umbigo*. <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2021/08/20/do-desejo-ao-reconhecimento-cuidar-de-sicuidar-de-todos-tudo-o-que-eu-quero-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020-no-museu-calouste-gulbenkian>

Botelho, M. (2021, 20 de agosto). Do desejo ao reconhecimento. Cuidar de si/cuidar de todos. Tudo o que eu quero: Artistas portuguesas de 1900 a 2020 no Museu Calouste Gulbenkian. *Umbigo*. <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2021/08/20/do-desejo-ao-reconhecimento-cuidar-de-sicuidar-de-todos-tudo-o-que-eu-quero-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020-no-museu-calouste-gulbenkian>

BUALA (n.d.). Pode a arte mudar a sociedade? Introdução.. <https://www.buala.org/pt/a-ler/pode-a-arte-mudar-a-sociedade-introduc-a-o>

Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual art 1962–1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 55, 105–143.

Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual art 1962–1969: From the aesthetic of

administration to the critique of institutions. *October*, 55, 105–143.

Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. R. and J. Dodsley.

Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. R. and J. Dodsley.

Caldeira213.net. (n.d.). <https://www.caldeira213.net/>

Caldeira213.net. (n.d.). <https://www.caldeira213.net/>

Centro de Arte Moderna. (2015, January 23), Leonel Moura <https://gulbenkian.pt/cam/artist/leonel-moura/>

Centro de Arte Moderna. (2015, January 23). O Vitoria de Marracuene <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-vitoria-de-marracuene-147518/>

Centro de Arte Moderna. (2022, 18 de julho). Biografias. <https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/biografias/>

Centro de Arte Moderna. (2022, 18 julho). Biografias. <https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/biografias/>

Centro de Arte Moderna. (2023, 13 de abril). Eduardo Batarda - Centro de Arte Moderna <https://gulbenkian.pt/cam/artist/eduardo-batarda/>

Centro de Arte Moderna. (2023, 16 abril). Álvaro Lapa. <https://gulbenkian.pt/cam/artist/alvaro-lapa/>

Centro de Arte Moderna. (2023, 16 de abril). Álvaro Lapa. <https://gulbenkian.pt/cam/artist/alvaro-lapa/>

Centro de Arte Moderna. (2024, 7 de outubro). Constituição de uma coleção. <https://gulbenkian.pt/cam/colecao/sobre-a-colecao/constituicao-de-uma-colecao/>

Centro de Arte Moderna. (2024, 7 de outubro). Constituição de uma coleção. <https://gulbenkian.pt/cam/colecao/sobre-a-colecao/constituicao-de-uma-colecao/>

Centro de Arte Moderna. (2025, 23 de janeiro://gulbenkian.pt/cam/read-watch-listen/gabriel-abrantes/

Centro de Arte Moderna. (2025, 23 de janeiro). Gabriel Abrantes: «“Bardo Loops” é o trabalho mais pessoal que alguma vez fiz.» <https://gulbenkian.pt/cam/read-watch-listen/gabriel-abrantes/>

Centro de Arte Moderna. (2025, 23 de janeiro). Gabriel Abrantes: «“Bardo Loops” é o trabalho mais pessoal que alguma vez fiz.» <https://gulbenkian.pt/cam/read-watch-listen/gabriel-abrantes/>

Centro de Arte Moderna. (2025, 31 de maio). *A brief history of Princess X*. <https://gulbenkian.pt/cam/works/a-brief-history-of-princess-x/>

Centro de Arte Moderna. (2025, 31 de maio). *A brief history of Princess X*. <https://gulbenkian.pt/cam/works/a-brief-history-of-princess-x/>

Contemporânea. (n.d.). Entrevista a João Mourão e Luís Silva. <https://contemporanea.pt/edicoes/2024/entrevista-joao-mourao-e-luis-silva>

Contemporânea. (n.d.). Gabriel Abrantes. *Melancolia programada*. <https://contemporanea.pt/en/editions/04-05-06-2020/gabriel-abrantes-melancolia-programada>

Contemporânea. (n.d.). *Julião Sarmento (1948–2021)*. <https://contemporanea.pt/edicoes/04-05-06-2021/juliao-sarmento-1948-2021>

Crespo, N. (2017). Arte, crítica, política. Documenta. <https://www.wook.pt/livro/arte-critica-politica-nuno-crespo/19022072>

De Almeida, P. D., & Germano, A. (2023, 16 de dezembro) Pedro Cabrita Reis: “Não estou fora do sistema. Aliás, não há ‘fora do sistema!’”. *Visão*. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-12-16-pedro-cabrita-reis-nao-estou-fora-do-sistema-alias-nao-ha-fora-do-sistema>

De Fotografia, S. (2025, 23 de março). A cultura visual em perspectiva: Cenários visuais contemporâneos e a construção de significados. *saladefotografia*. <https://www.saladefotografia.com.br/single-post/a-cultura-visual-em-perspectiva-cen%C3%A1rios-visuais-contempor%C3%A2neos-e-a-constru%C3%A7%C3%A3o-de-significados>

De Oliveira, L. S. (2019, 5 de abril). Como uma exposição pode ser violenta. *Público*. <https://www.publico.pt/2019/04/05/culturaipylon/noticia/exposicao-violenta-1867659>

De Sousa, E. (1943–1953). A pintura portuguesa neo-realista. *Artis*.

Design Binário. (n.d.). Sistema solar – Instalações provisórias. *Sistema Solar*. <https://www.sistemasolar.pt/pt/noticia/25/instalacoes-provisorias>

Documents 1. (2017, 15 de novembro). *Primary Information*. <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-documents-1/>

Dordević, M. (2015). Mel Ramsden’s theoretical critique of institutions: A close reading of “On Practice”. *Art+Media | Journal of Art and Media Studies*, (7), 49–56.

FARRA. (n.d.). Uma Certa Falta de Coerência. *Uma certa falta de coerência*. <https://farra.pt/portfolio-item/uma-certa-falta-de-coerencia/>

Fiadeiro, M. A. (2023). Artistas, artesãs, pioneiras: Mulheres nas artes visuais em Portugal entre 1900 e 2020. Documenta.

Figueirôa, A. (2018, 16 de julho). Pop-arte permanece atual e ainda provoca debates. *Revista O Grito!*. <https://revistaogrito.com/pop-arte-permanece-atual-e-ainda-provoca-debates/>

Flohr, M. (2023, 20 de novembro). Benedict Anderson's *Imagined Communities*. *Critical Legal Thinking*. <https://criticallegalthinking.com/2023/04/25/benedict-andersons-imagined-communities/>

Foster, H. (1983). *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Bay Press.

Foster, H. (2004). *Art since 1900: Modernism, antimodernism and postmodernism*. Thames & Hudson.

Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278–286.

Fundação Calouste Gulbenkian. (2023, 24 de março). Europa oxalá. <https://gulbenkian.pt/agenda/europa-oxala-2/>

Fundação de Serralves. (2017). Jorge Pinheiro: Da realidade à imagem. Fundação de Serralves.

Fundação PLMJ. (n.d.) Mafalda Santos. *Artists - Collection*. <https://www.fundacaoplmj.com/en/collection/artists/mafalda-santos/799/>

Galeria Educação Global – MED. (2021, 7 de janeiro). *Museu Educação Diversidade*. Global Education. <https://globaleducation767229770.wordpress.com/pagina-inicial/galeria-educacao-global-med/>

Galeria Miguel Nabinho. (2022, 14 de janeiro). SEM TÍTULO - entrevista com Jorge Pinheiro conduzida por Miguel Nabinho. English subtitles [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=6NRM27LwLIc>

Galeria Miguel Nabinho. (n.d.). Pedro Cabrita Reis <https://www.miguelnabinho.com/pt/pedro-cabrita-reis>

Galerias Municipais de Lisboa. (2020, 18 de maio). *Dulce d'Agro – a history of Quadrum Gallery*. Galerias Municipais de Lisboa. <https://galeriasmunicipais.pt/en/programa-publico/dulce-dagro-a-history-of-quadrum-gallery/>

Galerias Municipais de Lisboa. (2025, 15 de março). *Escola Utópica de Lisboa* [exposição]. Pavilhão Branco. <https://galeriasmunicipais.pt/exposicoes/escola-utopica-de-lisboa/>

Google Arts & Culture. (n.d.). L'exposition "Musée d'Art Moderne - Département des Aigles" de Marcel Broodthaers. <https://artsandculture.google.com/story/kQWxyk8tmf-Lw?hl=fr>

Graw, I., & Lajer-Burchart, E. (2016). *Painting beyond itself: The medium in the post-*

medium condition. Sternberg Press.

Group Material. (n.d.). *Group Material* – *Monoskop*.
https://monoskop.org/Group_Material

Gulbenkian. (n.d.). *História das Exposições*. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1034/>

Gulbenkian Mafalda Santos. (2021, February 25). *7 artistas ao 10 mês 2005*. Mafalda Santos. <https://mafaldasantos.pt/trabalho/gulbenkian-mafalda-santos/>

Gulbenkian. (n.d.). *História das Exposições*. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/entities/926/>

Gulbenkian. (n.d.). *História das Exposições*. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1131/>

Haacke.H. (n.d.). *Institutional critique*. Ewaneumann.com.
<https://ewaneumann.com/websites/haacke/shapolsky.html>

Haacke.H. (n.d.). *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Whitney.org. <https://whitney.org/collection/works/29487>

Harlan, V. (2004). *What is art?: Conversation with Joseph Beuys*. Clairview Books.

Harrison, C. (2004). Conceptual art, the aesthetic and the end(s) of art. In G. Perry & P. Wood (Eds.), *Themes in contemporary art* (Cap. 2). Yale University Press.

Jornal I. (2023, 6 de junho). Rui Mourão: “É muito importante não termos medo de nos posicionarmos”. <https://ionline.sapo.pt/2014/08/26/rui-mourao-e-muito-importante-nao-termos-medo-de-nos-posicionarmos/>

Jürgens, S.V. (2005, 19 de agosto) *Salão Olímpico, Estudo de caso*.
<https://sandravieirajurgens.com/salao-olimpico-estudo-de-caso>

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31–44.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

LeWitt, S. (1999). Paragraphs on conceptual art. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 12–16). MIT Press. (Original work published 1967)

Lusa. (2022, 8 de junho). 48 artistas reinterpretem “Painel Mercado do Povo” pintado 48 anos antes em Lisboa. *Visão*. https://visao.pt/actualidade/politica/2022-06-08-48-artistas-reinterpretam-painel-mercado-do-povo-pintado-48-anos-antes-em-lisboa/#google_vignette

Maat Ext. (n.d.). Freedom, Art, Revolution. *Freedom, Art, Revolution: The mural of 10 June 1974*. <https://ext.maat.pt/longforms/freedom-art-revolution-mural-10-june-1974>

MAAT. (n.d.). Gabriel Abrantes. *Melancolia programada*. <https://www.maat.pt/pt/exhibition/gabriel-abrantes-melancolia-programada>

Matoso, R. I. (2015, 8 de março). Crítica institucional / Práticas instituintes. *Esquerda.net*. <https://www.esquerda.net/artigo/critica-institucional-praticas-instituuintes/36093>

Melo, A. (2012). *O sistema da arte contemporânea*. Sistema Solar, CRL.

Mendes Pereira, H., & Santos, M. (Eds.). (2023). *Exilados: Do arquivo de Henrique Silva aos artistas em Paris* [Catálogo de exposição]. Fundação Bienal de Arte de Cerveira.

Mesch, C., & Michely, V. (Eds.). (2007). *Joseph Beuys: The reader*. The MIT Press.

Mestriner, A. (n.d.). *Art & language*. Scribd. <https://pt.scribd.com/document/325052968/Art-Language>

Moniz, M. (2024, 2 de maio). “Com a sua obra, Paula Rego mostrou que a democracia não está completa sem incluir os direitos das mulheres”. *BUALA*. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/com-a-sua-obra-paula-rego-mostrou-que-a-democracia-nao-esta-completa-sem-incluir-os-direitos-das-mulheres-entrevista-a-catarina-alfaro-e-leonor-de-oliveira>

Moore, A. W. (2010). A brief genealogy of social sculpture. *Journal of Aesthetics & Protest*. <http://www.joaap.org/webonly/moore.htm>

Mourão, R. (2015). Performances artivistas: Incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53–69. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.938>

Mousse Magazine and Publishing. (n.d.). Marcel Broodthaers, “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures,” 1972. In *The Artist As*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/>

Museu d’Art Contemporani de Barcelona. (n.d.). *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings. A Real-Time Social System as of May 1, 1971* [Descrição da obra]. MACBA. <https://www.macba.cat/en/obra/r3102-shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1971/>

Museu do Neo-Realismo Vila Franca de Xira. (n.d.). *Museu do Neo-Realismo Vila Franca de Xira*. <https://www.museudoneorealismo.pt/>

Museu Nacional de Arte Contemporânea. (n.d.). Apresentação do livro “Instalações Provisórias” de Sandra Vieira Jürgens (audio) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=g1REB8O_K60

Neumann, E. (n.d.). *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971*. <https://ewaneumann.com/websites/haacke/shapolsky.html>

Newman, B. (2018, 12 de fevereiro). The sublime is now. *De Gruyter*. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.12987/9780300185720-010/html?lang=en>

Nogueira, M. A. (2024, 27 de maio). Pedro Cabrita Reis: Há 50 anos a criar no caos do atelier. *Visão*. <https://visao.pt/jornaldeletras/artesvisuais/2024-05-20-pedro-cabrita-reis-ha-50-anos-a-criar-no-caos-do-atelier/>

Oliveira, L. (2014). Exposições: Construir a história da arte (1957–1961). A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. *FCSH–UNL*. https://www.academia.edu/2252936/Exposicoes_construir_a_historia_da_arte_1957_1961_A_I_Exposicao_de_Artes_Plasticas_da_Fundacao_Calouste_Gulbenkian

Oliveira, L. (2023). Visual arts and institutions in post-revolutionary Portugal: Artistic interventions and the creation of a new museum of modern art. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24(2), 219–237. <https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2211797>

Oliveira, L. (n.d.). *Leonor Oliveira*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade NOVA de Lisboa. <https://fcsch-unl.academia.edu/LeonorOliveira>

Paulo Mendes: Entrevista | Sandra Vieira Jürgens. (2008, 1 de outubro). Para uma arte política. *Sandra Vieira Jürgens*. <https://sandravieirajurgens.com/paulo-mendes-entrevista-para-uma-arte-politica>

Plagens, P. (1974, December 1). Michael Asher. *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/michael-asher-6-232714/>

Ponte, S. (2022). Transformar arte funcional em objeto museal: Uma discussão sobre os desafios da preservação e patrimonialização da crítica institucional. In M. A. A. Andrade (Org.), *Musealização da arte: Entre o objeto e o discurso* (pp. 107–132). EDUFU. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-MUSA-2022>

Ponte, S. (Ed.). (2017). *Sobre pintura*. i2ADS, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

Rosengarten, R. (1996, November 18). *Sete artistas ao décimo mês*. [s.p.]

RTP. (2015, 30 de junho). O MFA está com o povo. *Memórias da Revolução*. <https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/o-mfa-esta-com-o-povo/>

Sabino, P. (2024, May 15). Mitra acolhe exposição “ATELIER” de Pedro Cabrita Reis. *Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. <https://scml.pt/media/noticias/mitra-acolhe-exposicao-atelier-de-pedro-cabrita-reis/>

Sardo, D. (2006). *Ensaio sobre arte e política*. Documenta.

SC 1930. (n.d.). *Coleção de Arte Contemporânea do Estado*. <https://colecaodoestado.pt/sc-1930-2/>

Scheer, N. (2024, 1 de abril). Rejects: The salon that changed the art world. *Rehs Galleries*. <https://rehs.com/eng/2023/05/rejects-the-salon-that-changed-the-art-world>

Schmidt, K. (2015, 13 de janeiro) Guerrilla Art Action Group. *InEnArt*. <https://www.inenart.eu/?p=16947>

She takes chances (. . . ce soir, 7 heures) - Centro de Arte Moderna. (2015, January 23). *Centro de Arte Moderna*. <https://gulbenkian.pt/cam/works/she-takes-chances-ce-soir-7-heures-147516/>

Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2013). Cultural policies and local development: The Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 12(2), 113–137. https://doi.org/10.1386/pjss.12.2.113_1

Simpson, V. (2024, 5 de novembro). Jean Tinguely. *Studio International*. <https://www.studiointernational.com/index.php/jean-tinguely-review-pirelli-hangarbicocca-milan-italy>

Steyerl, H. (2006). The institution of critique. *Transversal (Transform)*. <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en.html>

Tate. (n.d.). ‘Dedicated to the Unknown Artists’, Susan Hiller, 1972–6. *Tate*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-dedicated-to-the-unknown-artists-t1353>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, 20 de julho). *Salon des Refusés | Impressionist, Post-Impressionist & Realist*. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Salon-des-Refuses>

Transversal Texts. (n.d.). *Instituent practices*, No. 2. <https://transversal.at/transversal/0507/raunig/en>

V-A Studio. (n.d.). *Alternativa Zero | Ernesto de Sousa*. Ernesto De Sousa. <https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>