



Quintana. Revista de Estudos do  
Departamento de Historia da Arte  
ISSN: 1579-7414  
revistaquintana@gmail.com  
Universidade de Santiago de Compostela  
España

Rodríguez Caldas, María del Mar  
PORTUGAL-ESPAÑA: LA DIFUSIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO  
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 9, 2010, pp. 167-181  
Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323999010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# PORTUGAL-ESPAÑA: LA DIFUSIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Data recepción: 2010/02/26

Data aceptación: 2010/07/10

Contacto autora: mar.ber@terra.es

*María del Mar Rodríguez Caldas*  
Facultade de Belas Artes de Pontevedra,  
Universidade de Vigo

## RESUMEN

Recorrido por las principales instituciones de difusión del arte contemporáneo españolas y portuguesas, atendiendo a los cambios experimentados en ambos países en sus periodos democráticos y a las relaciones de intercambio que se han establecido entre ellos. Se examina la dotación, ámbito de actuación y modo de funcionamiento de las infraestructuras artísticas portuguesas, factores que estarían en el origen de las relaciones asimétricas observadas entre ambos países; así como las disposiciones que han presentado los agentes artísticos y que se traducirían en relaciones de proximidad o de distancia.

Palabras clave: arte contemporáneo, difusión, intercambios Portugal-España

## ABSTRACT

This analysis of the main institutions disseminating contemporary art in Spain and Portugal assesses the changes both countries have undergone since the return of democracy and the exchange partnerships established between them. It also examines the contribution and sphere of activity of Portugal's art infrastructures and the way in which they operate - factors that lie at the basis of the asymmetrical relationships observed between both countries. In addition, it looks at the conditions of the artistic agents which result in close or distant relationships.

Keywords: contemporary art, dissemination, exchange between Portugal and Spain

## 1. España y Portugal tras sus dictaduras políticas

Los estados español y portugués parten de posiciones y situaciones socio-políticas en cierto grado parejas que afectarán al desarrollo cultural: heredan importantes carencias y lastres producto del aislamiento sufrido durante sus respectivas dictaduras. La Revolución del 25 de Abril de 1974 pone fin a una dictadura que, incluyendo la militar —de 1926 a 1933— y el Estado Novo —de 1933 a 1974— duró 48 años; mientras España, un año después, en 1975, inicia la transición tras la muerte de Franco.

En ambos países, las débiles y escasas infraestructuras culturales y el alejamiento respecto de las corrientes internacionales, propiciarán en los potenciales consumidores la incompreensión hacia el arte contemporáneo, así como en el campo de producción cultural un

desfase a la hora de confrontarse e incorporarse a los debates y movimientos artísticos vigentes. Sin embargo, las nuevas perspectivas que se abren con las recientes libertades adquiridas, darán lugar a una energía y dinamismo que también alcanzarán al campo del arte. Además, ya iniciados los años 80, ambos países despertarán la curiosidad y atención en el extranjero.

Ingresa en la Comunidad Europea a la vez, en 1986, lo cual también habría de repercutir culturalmente, en tanto desde dicho organismo se marcan unas directrices comunes para sus países miembros: entre otras, se aconseja y apoya la creación de infraestructuras culturales allí donde se detectan carencias. El gobierno central y los gobiernos autonómicos del estado español seguirán dichas directrices —independientemente de su filiación política— lo cual contribuye a explicar el imparable y acelerado

ritmo de creación de infraestructuras públicas para el arte contemporáneo<sup>1</sup>. En Portugal, se observa un proceso de institucionalización del arte contemporáneo más ralentizado y de menor intensidad. Entre los factores que han originado estas disparidades entre los dos estados, estarían las diferencias económicas, de escala geográfica y poblacional, así como las distintas líneas seguidas en sus políticas culturales.

## 2. Las instituciones de difusión del arte contemporáneo

Para esbozar la situación del arte contemporáneo en ambos países a nivel de institucionalización y, así, poder comprender los flujos que se han producido entre ellos, haremos, en primer lugar, un rápido recorrido por el proceso español, limitándonos, por razones de espacio, a enumerar parcialmente las principales instituciones de difusión —sin referir los cambios habidos en relación a galerías, bienales, revistas, editoriales, etc.— y obviando los centros de producción de consumidores y de productores (facultades, centros formativos, centros de producción artística, etc).

Después atenderemos al contexto portugués con más detenimiento, tanto para solventar el previsible desconocimiento o falta de familiaridad con el medio, como para apuntar algunas de sus particularidades. Paralelamente, iremos avanzando algunos puntos de contacto entre las instituciones y los agentes artísticos españoles y portugueses.

### 2.1. Las instituciones españolas

La primera institución artística de la España democrática será ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo). En 1982 se celebra la primera edición, marcándose un doble objetivo: fomentar el coleccionismo y potenciar el mercado del arte, pero también ser un evento cultural que contribuya a formar al ciudadano.

Ubicada en Madrid, nace con la vocación de ser una feria de arte para toda la península ibérica, lo cual se refleja en la inclusión de una galería portuguesa en su Comité Organizador. Según von Hafe, en los años 80, desde la estrechez del medio artístico portugués se miraba para ARCO “como a grande hipótese de fuga

ao seu asfixiante illamento”<sup>2</sup>. La cuota de participación de galerías portuguesas y la continuidad de su asistencia en las sucesivas ediciones, han sido decisivas para la difusión e incorporación de sus artistas y obras en las instituciones españolas: galerías, colecciones públicas y privadas (incluyendo la propia de ARCO, depositada en el CGAC), exposiciones en museos y centros, etc. Puntualmente, en 1997, Portugal contará con mayor protagonismo al ser designado como el país invitado a ARCO.

Hacia la segunda mitad de los 80, arranca el proceso de creación de centros y museos de titularidad pública o semi-pública en España. En 1986 se abre el Centro de Arte Reina Sofía, utilizando dos plantas del antiguo hospital de San Carlos de Madrid como salas de exposiciones temporales. Se transformará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, creado por Real Decreto 535/88 de 27 de mayo de 1988, con la incorporación de los fondos artísticos del Museo Español de Arte Contemporáneo de antaño. Se abre al público en 1990. De finales de los 80, también datan el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1988); Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM (Valencia, 1989) y Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM (Las Palmas de Gran Canaria, 1989).

En los 90, otras comunidades autónomas se sumarán a esta apuesta por la descentralización artística, así como algunas pasarán a contar con más de un espacio. Se abrirán el Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC (Santiago de Compostela, 1993); Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB (Barcelona, 1994); Museo d'Art Contemporani de Barcelona MACBA (Barcelona, 1995); Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC (Badajoz, 1995); Museo Guggenheim (Bilbao, 1997); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC (Sevilla, 1998); Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 1998) y Espai d'Art Contemporani de Castelló EACC (Castellón, 1999).

En la presente década, el Centro José Guerrero de Granada, (Granada, 2000); Centro Museo-Vasco de Arte Contemporáneo Artium (Vitoria, 2002); Domus Artium DA2 (Salamanca, 2002); Museo Patio Herreriano (Valladolid,



Fig. 1. Fundação Calouste Gulbenkian.

2002); Museo de Arte Contemporánea MARCO (Vigo, 2002); Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2003); Centro La Panera (Lérida, 2003); Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (Palma de Mallorca, 2004); Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC (León, 2005); La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón, 2007) y Centro de Arte Dos de Mayo CA2M (Madrid, 2008).

Con esta dotación, hoy casi cada comunidad autónoma posee un centro o museo de arte contemporáneo y, en varios casos, en más de una provincia. Un caso aparte es el de la comunidad de Murcia, donde Murcia Cultural gestiona espacios con notable actividad: Sala de Verónicas y Espacio Artes Visuales.

Aún habría que añadir a ese listado una larga serie de centros o fundaciones, que asumen competencias en materia de arte contemporáneo, ligados a los ayuntamientos o diputaciones —Fundación NMAC Montenmedio Arte Con-

temporáneo (Cádiz, 1991), CDAN Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, 2006)...— al legado de un artista —Fundació Miró (Barcelona, 1975), Antoni Tàpies (Barcelona, 1990), Pilar i Joan Miró (Mallorca, 1992), Luis Seoane (A Coruña, 2003)...— así como numerosos centros de titularidad privada —La Caixa, La Casa Encendida, Fundación Marcelino Botín, Caja Burgos, Caixa-galicia, Fundación Telefónica, Museo de arte contemporáneo Unión Fenosa...

## 2.2. Las instituciones portuguesas

Portugal no contará con una feria de arte —Arte Lisboa— específica de arte contemporáneo y de carácter anual hasta 1999. En sus sucesivas ediciones, apenas conseguirá atraer galerías de distintos países —la participación mayoritaria de galerías extranjeras, de forma continuada, ha sido de españolas.

La creación de infraestructuras para el arte contemporáneo se inicia casi una década después que en España, con menor intensidad,

menor descentralización —las ciudades de Porto y Lisboa concentran la actividad— con mayor protagonismo de la iniciativa privada y con un extraordinario esfuerzo desarrollado por los agentes, a título individual o colectivo.

Tras la Revolución de 1974, la actividad artística se seguía apoyando en plataformas ya existentes que, sin ser de titularidad pública, dinamizaban el sector: Cooperativa Árvore (Porto, 1963), Cooperativa de Gravadores Portugueses *Gravura* (Lisboa, 1956), Galeria Ogiva (Óbidos, 1970), Círculo de Artes Plásticas de Coimbra CAPC (1958), Associação Internacional de Críticos de Arte AICA (1968) y Sociedade Nacional de Belas-Artes SNBA (Lisboa, 1901). Pero la institución privada que ha desarrollado el principal papel durante décadas es la Fundação Calouste Gulbenkian FCG (Lisboa, 1956) al crear, desde sus inicios —y fundamental en aquel contexto de aislamiento del país— becas para residencias artísticas en el extranjero, una revista para la difusión y el debate artísticos —*Colóquio* que, a partir de 1971 se redefine como *Colóquio-Artes*— al difundir el arte y la cultura portuguesa a través de sus centros en el Reino Unido —Calouste Gulbenkian Foundation (Londres, 1956)— y en Francia —Centre Culturel Calouste Gulbenkian (París, 1965)— y contribuir a una acción descentralizadora mediante la itinerancia de exposiciones por el país (Fig. 1).

Posterior a la revolución, la iniciativa pública más destacable es la creación del Centro de Arte Contemporânea de Porto, CAC (1976-1980) —alojado en el Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto, 1833). Será dirigido por Fernando Pernes y constituye el precedente de la actual Fundação de Serralves.

Por su parte, los agentes artísticos, organizándose frecuentemente en colectivo (grupo Acre, grupo Puzzle, Associação Portuguesa de Artistas Plásticos...), dotarán a la escena del mayor dinamismo y tratarán de incidir en la política cultural del estado democrático:

*Preocupações profissionais levaram artistas a organizarem-se coletivamente (...) nasceram grupos como o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, que reunia artistas de certo sucesso e inicial-*

*mente constitui um grupo de pressão moral (...). Muitas propostas foram enviadas aos vários governos provisórios<sup>3</sup>.*

Entre ellas, la de crear un Museu Nacional de Arte Contemporânea, propuesta que no se materializará; ni siquiera se consiguió reabrir el que ya existía en Lisboa, sin actividad desde 1959.

Aunque de forma frágil y discontinua, el Estado asume responsabilidades para promover el arte contemporáneo, desde el ámbito de la Secretaria de Estado da Cultura y junto con un grupo de artistas y críticos —Fernando Calhau, Julião Sarmento, João Vieira... Fue este poder el que encomendó a Ernesto de Sousa la exposición *Alternativa Zero*, activó la Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém GNAMB (inicialmente concebida para la *Exposição do Mundo Português* en 1940 y ahora, paradójicamente, abierta a los contactos internacionales) y dio inicio a la primera colección pública de arte contemporáneo<sup>4</sup>.

Estas fórmulas organizativas darán lugar a varios eventos. Son destacables:

Los *Encontros Internacionais de Arte Contemporânea*, promovidos por Egidio Álvaro, que dieron un paso hacia la necesaria descentralización de la cultura al celebrarse, entre 1974 y 1977, en Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim y Caldas da Rainha.

La celebración de exposiciones individuales de carácter vanguardista —sobre todo en el CAPC de Coimbra— así como importantes exposiciones panorámicas del arte portugués, siendo la más ambiciosa y visitada, la anteriormente mencionada *Alternativa Zero. Tendências modernas na arte portuguesa contemporânea*, celebrada en 1977 en la GNAMB de Lisboa y organizada por Ernesto de Sousa —gran dinamizador de la escena artística portuguesa y con una gran vocación de apertura hacia las vanguardias artísticas internacionales.

También es de destacar, el intercambio que inicia Ernesto de Sousa con el Museo Vostell de Malpartida (Cáceres), tanto por expresar esa voluntad de apertura hacia las corrientes artísticas internacionales como por marcar un hito en las relaciones que se establecerán entre ambos



Fig. 2. Casa de Serralves, Fundación Serralves.

estados de la península ibérica, en concreto, con Extremadura. Este contacto, tendrá como resultados la participación portuguesa en las Semanas de Arte Contemporáneo I, II y III celebradas en dicho museo en 1978, 1979 y 1980 respectivamente, así como la celebración de dos exposiciones de Wolf Vostell, en la GNAMB y la FCG de Lisboa en 1979.

A finales de esta década, y tras los Encontros Internacionais de Caldas da Rainha, se sucederán varias Bienales y eventos, siendo la Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira (1978) la que ha tenido mayor duración y ha sido un punto de encuentro entre agentes artísticos portugueses y españoles, con una presencia gallega especialmente intensa, cuestión propiciada por la proximidad geográfica y cultural.

En los años 80, Portugal cuenta con una pobre oferta de espacios para la difusión del arte contemporáneo. Con el incendio, en 1981, de la GNAMB de Lisboa, el estado pierde el espacio que había concebido para el reconoci-

miento del arte contemporáneo, así como se destruye la colección que albergaba.

A lo largo de esta década,

*só unha instituição museológica funcionaba cun mínimo de profesionalidade (a Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, que durante máis de tres décadas practicamente substituiu ao Estado no apoio a artistas e institucións)<sup>5</sup>.*

Von Hafe se está refiriendo al Centro de Arte Moderna de dicha fundación que se abre en Lisboa, en 1983.

No obstante, se sigue registrando un gran dinamismo producto de una elevada y diversificada emergencia de artistas:

*acompanhados por uma nova vaga de agentes ligados às artes plásticas, designadamente galeristas e críticos, que contribuíram*

*para dar à cena artística uma animação e uma capacidade de difusão fora do comum*<sup>6</sup>.

Volverá a haber actuaciones en colectivo, siendo la más notable la que aglutinó la exposición *Depois do Modernismo* (1983), una iniciativa de los artistas y críticos fundadores de la revista *Sema*. Se celebrará en la SNBA de Lisboa, resultado de la estrategia de inscribirse los artistas en dicha *Sociedade* para poder utilizar su espacio expositivo. La exposición es coordinada por Luís Serpa —agente que fundará una importante galería en Lisboa que mantendrá intensas relaciones con artistas españoles— y, por sus dimensiones, impacto y repercusión, puede equipararse a la anteriormente mencionada *Alternativa Zero*. Según Alexandre Melo, esta experiencia legó una nueva coyuntura artística y una dimensión cosmopolita, ya que el evento se preocupaba por

*situar tudo o que se fazia num contexto internacional e num contexto global, por oposição a visões nacionalistas, seja da História, seja da própria arte que se fazia em Portugal*<sup>7</sup>.

En esta década, la fotografía va cobrando estatuto artístico en Portugal, contribuyendo decisivamente a ello la creación de los Encuentros de Fotografía de Coimbra (desde 1980) y los Encuentros da Imagem de Braga (desde 1987), así como otros festivales hoy inexistentes. Estos eventos han sido ocasión para el diálogo con España, pudiendo verse la obra de autores como Humberto Rivas, Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Palacín y Viaplana o Carmela García. Y hubo una estrecha colaboración entre los Encuentros de Braga y la ya extinta Fotobienal de Vigo (1984-2000), fruto del contacto mantenido entre sus respectivos responsables: Rui Prata y Manuel Sendón / X. L. Suárez Canal.

En la siguiente década, la situación cambiará notablemente:

*A década de noventa ficará na História como o período em que Portugal terá assistido à abertura do maior número de institui-*

*ções exclusiva ou parcialmente dedicadas à preservação e divulgação da arte moderna e contemporânea. Deste modo, a posição hegemónica da Fundação Calouste Gulbenkian foi pela primeira vez (desde a sua abertura em 1956) contrariada e, finalmente, esboçam-se alternativas credíveis*<sup>8</sup>.

La Fundação de Serralves (Porto), considerada unánimemente como la institución más prestigiosa a nivel internacional de todo el país, es creada en 1989, pero será a partir de 1996, bajo la dirección del valenciano Vicente Todolí —acompañado por João Fernandes— cuando cobre esa dimensión internacional. La fundación también contribuirá a divulgar el arte contemporáneo portugués mediante las muestras itinerantes de su colección por los museos de la zona norte del país. En 1999 se abre el edificio del Museu de Arte Contemporânea de dicha fundación, que hasta entonces únicamente contaba con el espacio expositivo de la Casa de Serralves (Fig. 2).

En 1994 se abre en Lisboa el Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, dependiente del Ministério da Cultura. Mientras Serralves se orienta al arte posterior a 1968, el Museu do Chiado abarca el periodo de 1850 hasta el presente. Trabaja en condiciones precarias, sufriendo bloqueos en sus presupuestos y sus proyectos de expansión —que le permitirían mostrar su colección de arte portugués de un periodo tan amplio— mientras los recursos públicos se concentran en Serralves. Frente al funcionamiento del Museu do Chiado, Serralves será considerado un modelo de gestión a seguir: su administración, de carácter mixto, le permite trabajar con independencia respecto al estado y gozar de autonomía en su proyecto cultural.

Uno de los avances en esta década es la creación, en 1996, del Instituto de Arte Contemporânea, tras la llegada al poder del Partido Socialista. Supuso una estructura profesionalizada y específica para el sector, apoyó a los artistas en la producción de sus proyectos, divulgó el arte contemporáneo reforzando y ampliando la participación portuguesa en bienales y festivales internacionales (Venecia, São Paulo, Estambul,



Fig. 3. Coleção Berardo, Centro Cultural de Belém.

Melbourne...) y tenía la intención de crear una colección internacional de arte contemporáneo. Pero será extinguido en 2003, ante la indignación del sector:

*A fusão do Instituto de Arte Contemporânea com o seu congénere para as artes do espetáculo resultante no Instituto das Artes foi um erro trágico que não deu nenhum dos frutos que se propunha —poupar e racionalizar esforços— (...) Mais recentemente, a transformação do IA em Direção-Geral representou um recuo de 15 anos, colocando em cima da mesa, mais uma vez, uma visão estatizada, administrativista e estéril da política cultural para a arte contemporânea<sup>9</sup>.*

Otra medida positiva de aquel Ministério da Cultura, fue la creación del Centro Português de Fotografia (Porto) en 1997. Dicho centro reali-

zará varias exposiciones colectivas de autores españoles —en colaboración con el Instituto Cervantes— e individuales de autores como Vari Caramés, José Suárez o Ramón Masats.

La apertura del Centro Cultural de Belém CCB (Lisboa) como centro cultural y de conferencias, data de 1993. Lejos de la ejemplaridad de Serralves y pese a haber organizado notables exposiciones, el módulo del centro orientado a constituirse en centro de arte contemporáneo no funcionará con regularidad y con una programación coherente en sus inicios, así como sufrirá recortes presupuestarios por parte del estado. En la actualidad, y desde 2007, el centro de exposiciones pasó a alojar el Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea que ha sido puesto en cuestión por tratarse de una colección privada conformada sin criterios museológicos, así como por la negociación acordada entre el estado y dicha institución (Fig. 3):

*a abdicação do Estado na definição de um programa museológico inovador para o CCB, em favor da instalação da Coleção Berardo, excessivamente incompleta e historicamente muito recuada, o que exige para a sua completude verbas insustentáveis e o custo de aquisição foi acordado a preço de mercado, ainda que o Estado financie a fundo perdido os seus custos de funcionamento<sup>10</sup>.*

En la década de los 90, se ampliará el conjunto de infraestructuras con la creación de importantes fundaciones que abren espacio a nuevas generaciones y/o al arte internacional: Culturgest (de la Caixa Geral de Depósitos) con espacios en Lisboa y Porto, la Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (Lisboa, 1995), el Museu de Arte Moderna / Coleção Berardo (Sintra, 1997). Un fenómeno sin precedentes será el surgimiento de colecciones privadas —ligadas a la banca o a un coleccionista particular— con vocación museológica y, algunas de ellas, con espacio expositivo propio: la ya mencionada Coleção Berardo, BES, EDP, Manuel de Brito, António Cachola, Carmona e Costa, Ellipse, Ilídio Pinho, PLMJ, António Prates, Ellipse, Millennium bcp o BNP Paribas.



Según David Barro, en esta década se vivirá una gran euforia:

*Todos los avances son posibles gracias a que el clima de optimismo vivido con anterioridad en España, tendrá su reflejo en Portugal años más tarde —en la segunda mitad de los años noventa— con la apertura de numerosas instituciones dedicadas al arte contemporáneo*<sup>11</sup>.

A esta activación del sector, habría que sumar los proyectos expositivos desarrollados con motivo de los eventos Lisboa Capital Europeia da Cultura (1994), Expo 98 de Lisboa y Porto 2001 Capital da Cultura. Así como el crecimiento del tejido galerístico y “o crescimento de ambições autárquicas no campo da arte contemporânea”<sup>12</sup>. De este modo se emprende un camino hacia la descentralización con la creación de instituciones como Museu do Neo-realismo de Vila Franca de Xira (1990), Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea. (Almada, 1993), Centro de Arte de São João da Madeira (1996), Centro Cultural de Cascais (2000), Porta 33 (Funchal, 2000), Centro de Artes Visuais CAV (Coimbra, 2003), Museu António Cachola (Elvas, 2007) o Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (Bragança, 2008). También se reactivan infraestructuras que ya llevaban una larga trayectoria, como el CAPC (Coimbra) o la Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão).

A pesar de esta mejor dotación, en los 90 vuelve a resurgir la actividad en colectivo, autogestionada y presentada en espacios no convencionales:

*a falta de permeabilidade do sistema a muitos dos nomes emergentes na década conduziu a um sistemático movimento de organização de exposições por parte dos próprios artistas, que não encontram espaço no contexto institucional e galerístico para a afirmação das suas carreiras*<sup>13</sup>.

El asociacionismo también está en la base de espacios *alternativos* que, utilizando edificios temporalmente en cesión, dan espacio a

artistas más jóvenes, organizan actividades más allá de las artes visuales y crean programas de residencia de artistas. Es de destacar el protagonismo que adquiere Zé dos Bois (Lisboa, 1994) en el interior del país y más allá de sus fronteras —aunque no tenga fines lucrativos, asiste a ferias como ARCO o al desaparecido Foro Atlántico de A Coruña. El prestigio que logra se puede calibrar si consideramos que a su director —el barcelonés Natxo Checa— se le encargó el comisariado de la participación oficial portuguesa en la pasada Bienal de Venecia (2009). Otros espacios que se aproximan a esa línea de actuación, serían Maus Hábitos (Porto, 2001) o, más recientemente, Carpe Diem arte e pesquisa (Lisboa, 2009).

### 2.3. Opiniones de agentes artísticos

A pesar de todos estos avances, los agentes artísticos portugueses no dejan de señalar profundas limitaciones que condicionan la actividad del sector. Respecto a los museos públicos, no sólo el insuficiente presupuesto del que disponen sino las carencias en las necesidades más básicas (personal, seguridad, mantenimiento de edificios, conservación de obras...) o el hecho de que sus colecciones tengan que ser alimentadas por donaciones de los artistas, porque el estado apenas adquiere obras de arte; o la dificultad de desempeñar una labor profesionalizada, dado que los directores se ven obligados a ejercer también de gestores y son nombrados entre los miembros de la administración pública. Para subsanar su mal funcionamiento, se han reclamado estructuras autónomas respecto al gobierno central o que operen en colaboración con las “autarquías” (los ayuntamientos). Y, de modo más amplio, se ha denunciado la falta de una política cultural. En opinión de Delfim Sardo,

*Com um pendor patrimonialista que insiste em desconfiar do presente, Portugal nunca desenvolveu uma política séria para a arte contemporânea, como a honrosa excepção que foi a passagem de Manuel Maria Carrilho pelo Ministério da Cultura*<sup>14</sup>.

Frente a ese desinterés hacia la cultura demostrada por el gobierno central, Raquel Hen-

riques da Silva ha establecido comparaciones con España:

*a cultura pode ser (e já é, por exemplo, aquí ao lado, na vizinha Espanha) uma área decisiva e inovadora de promoção económica e social. Ao contrário do que quase todos os nossos políticos pensam (à excepção de um número crescente de presidentes de câmaras)*<sup>15</sup>.

Como hemos indicado, la iniciativa privada a menudo ha ejercido el papel que le correspondería al estado (caso de la Gulbenkian) o ha desarrollado un coleccionismo

*com uma escala de mobilização de recursos financeiros que o Estado nunca conseguiu reunir*<sup>16</sup> (caso de la fundaciones privadas).

Mientras Delfim Sardo, en 2007, defendía que es fundamental crear un Museu de Arte Contemporânea y una Bienal en Lisboa, además de una red de centros de arte contemporáneo en el país, siguiendo el modelo español, el francés o e alemán<sup>17</sup>, en 2008, Pedro Lapa —entonces Director del Museu de Arte Contemporânea-Museu do Chiado— declaraba que existían “instituições em número mais do que suficiente” en relación a la escala del país, pero que su eficacia —excluyendo a la Serralves— es baja, dado el escaso reconocimiento internacional logrado por las instituciones y los artistas portugueses<sup>18</sup>. Raquel Henriques da Silva, en 2009, tampoco veía necesario construir esa red de centros por el país, acción que ya había intentado emprender el Instituto de Arte Contemporânea a mediados de los 90 pero que, en adecuación a la realidad existente, optó por utilizar como lugares de exposición los museos de la red del Ministério da Cultura, autárquicos y otros (Museu Soares dos Reis de Porto, Museu de Aveiro y Museu de Évora)<sup>19</sup>.

En lo que hay mayor coincidencia, es en señalar las dificultades de los artistas para divulgar sus obras: para João Fernandes

*ser artista em Portugal continua a implicar, não só uma confrontação consigo e*

*com a obra que se faz, mais também uma constante luta pelas condições mínimas de visibilidade e apresentação sen as cales uma obra xamais se afirma*<sup>20</sup>.

Dificultades para la divulgación en el interior, pero también en el exterior, y que serán paliadas a través de la inversión en esfuerzos de todo tipo, por parte de los agentes. Así, en opinión de von Hafe,

*sen un tecido institucional que poidese axudar a promover carreiras internacionais, só caso a caso se poden explicar as ocorrencias onde ese illamento claustrofóbico foi quebrado*<sup>21</sup>.

João Fernandes considera que, en los 80,

*Artistas como Julião Sarmento e Pedro Cabrita Reis son os primeiros que, vivindo em Portugal (...) comezan a ganhar un recoñecemento internacional, conseguido sobre todo polos esforzos persoais de afirmación da obra en circuitos onde ata aí non se encontraban artistas portugueses*<sup>22</sup>.

Y, David Barro, valora que los esfuerzos aún siguen proviniendo de los artistas:

*la exteriorización de los artistas portugueses continúa siendo producto de la individualidad y empeño de los propios artistas*<sup>23</sup>.

### 3. Las relaciones asimétricas entre España y Portugal

Tras hacer este balance, resulta fácil de comprender que las desigualdades a nivel de infraestructuras para el arte contemporáneo han dado lugar a un intercambio asimétrico entre ambos países, presentándosele España, a los agentes portugueses, como un espacio donde alargar sus horizontes y, a la inversa, percibiéndose Portugal como un espacio reducido.

Los centros y museos españoles funcionan como polos de atracción para los artistas portugueses no sólo para su difusión a nivel expositivo, sino también para acceder a una herramienta

MUSEO/CENTRO	Exposiciones Individuales	Obra en colección
MEIAC, Badajoz (1995)	2009- Helena Almeida 2008- Nelson Leirner y Albuquerque Mendes 2007- Joana Pimentel (proyecto) 2007- Marta de Menezes (proyecto) 2006- Julião Sarmiento 2003- João Jacinto 2001- Pedro Calapez e Ignacio Tovar 2000- Helena Almeida 1997- Pedro Proença y Guillermo Pérez Villalta 1996- Leonel Moura y Andrés Serrano	<b>58</b> Helena Almeida, Armando Alves, Augusto Alves da Silva, Manuel Baptista, Eduardo Batarda, Michael Biberstein, Daniel Blaufuks, Gerardo Burmester, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Catarina Campino, Luís Campos...
CGAC, Santiago (1993)	2006- Jorge Molder 2005- Pedro Calapez 2003- João Onofre 2003- José Pedro Croft 2000- Helena Almeida 2001- Alberto Carneiro 1995- Álvaro Siza	<b>25</b> Helena Almeida, Daniel Blaufuks, Paulo Brighenti, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rui Calçada Bastos, Alberto Carneiro, Manuel Casimiro, Rui Chafes...
IVAM, Valencia (1989)	2009- Mónica Capucho y Ana Sérgio 2009- Nelson Leirner y Albuquerque Mendes 1996- Pedro Cabrita Reis 1994- Julião Sarmiento	(sin datos)
MARCO, Vigo (2002)	2009- Carlos Bunga (proyecto) 2009- Pedro Barateiro (proyecto)	—
MNCARS, Madrid (1990)	2007- Paula Rego 1999- Julião Sarmiento	<b>1</b> Maria Helena Vieira da Silva
CAAC, Sevilla (1998)	2003- Joana Vasconcelos 2001- Pedro Calapez e Ignacio Tovar	—
José Guerrero, Granada (2000)	2008- Julião Sarmiento	—
Es Baluard, Palma (2004)	2010- Joana Vasconcelos (proyecto)	Ninguno
Artium, Vitoria (2002)	Ninguna	<b>6</b> Vasco Araújo, Fernanda Fragateiro, Leonel Moura, João Penalva, Joana Vasconcelos, Júlia Ventura
MUSAC, León (2005)	Ninguna	<b>4</b> Filipa César, Julião Sarmiento & Atom Egoyan, João Onofre, Joana Vasconcelos
DA2, Salamanca (2002)	Ninguna	<b>3</b> Adelina Lopes, Rita Magalhães, Pedro Valdez Cardoso

MUSEO/CENTRO	Exposiciones Individuales	Obra en colección
MACBA, Barcelona (1995)	Ninguna	<b>3</b> Helena Almeida, Julião Sarmento, Carlos Bunga
CAAM, Las Palmas (1989)	Ninguna	<b>2</b> M <sup>a</sup> do Mar Rego, Sussane Themnitz
Guggenheim, Bilbao (1997)	Ninguna	Ninguno
EACC, Castellón (1999)	Ninguna	Ninguno
Murcia Cultural (2001) EAV y Sala Verónicas	Ninguna	—
CAC, Málaga (2003)	Ninguna	Ninguno

Tabla 1. Exposiciones individuales y obra en colección de artistas portugueses en centros y museos españoles<sup>25</sup>.

fundamental para la promoción de un artista: las publicaciones monográficas que, en Portugal, apenas editan los grandes centros. Dada la escasez de instituciones de pequeña o mediana escala en Portugal, a los artistas se les presentan escasas alternativas entre las exposiciones en galería y esperar a una exposición individual en una gran institución, encontrándose con dificultades para conseguir catalogar su obra:

*Salvo raras exceções, os artistas em Portugal não conseguem ter suportes bibliográficos de documentação do seu trabalho até muito tarde no seu percurso, porque não existem instituições descentralizadas de pequena ou média dimensão que possam documentar o seu trabalho. A este respeito, é curioso verificar como as instituições museológicas de maior dimensão —Museu de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural de Belém e Museu do Chiado— têm vindo a tomar a seu cargo a construção de exposições antológicas ou retrospectivas de*

*artistas, que paradoxalmente, ainda não têm suportes documentais do seu trabalho em fases de percurso impensáveis para tal lacuna, responsabilizando-se pela edificação da história da arte portuguesa*<sup>24</sup>.

Como se refleja en la tabla 1, los centros españoles donde se registra un mayor número de exposiciones individuales de artistas portugueses, podrían considerarse de escala intermedia en relación al MNCARS o al MACBA. Pero el aspecto más sobresaliente es la influencia de la distancia y la proximidad geográficas (con la excepción del IVAM), destacando la visibilidad de artistas portugueses alcanzada en el MEIAC y el CGAC.

El proyecto museográfico del MEIAC de Badajoz, tiene una declarada vocación iberoamericana y viene a consolidar las relaciones transfronterizas de Extremadura con Portugal que ya había emprendido el Museo Vostell de Malpartida. El caso del CGAC entendemos que refleja una vocación de activar un marco luso-galaico compartida por un gran número de agentes e

MUSEO/CENTRO	Exposiciones Individuales	Obra en colección
CAM da Fundação Gulbenkian, Lisboa (1983)	2010- Jorge Barbi 2004- Lluís Hortalà 1995- Antonio Seguí 1995- Chillida, Balerdi y Larrea 1995- Sergi Aguilar 1993- Antoni Peyrí 1991- Antoni Tàpies	—
Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (1999)	2008- Juan Muñoz 2006- Ignasi Aballí 2002- Cristina Iglesias 2001- Juan Uslé	<b>28</b> Ignasi Aballí, Darío Álvarez Basso, Eduardo Arroyo, Antoni Miralda e Benet Rossel, Rafael Canogar, Equipo Crónica, Pepe Espaliu, Joan Fontcuberta, Alicia Framis, Ferrán García Sevilla, Josep Guinovart, Manuel Hernández Mompó, Cristina Iglesias, Antoni Miralda, Antoni Muntadas, Juan Muñoz, Lucio Muñoz, Guillermo Paneque, Perejaume, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Juan Carlos Savater, José María Sicilia, Susana Solano, Antoni Tàpies, Francesc Torres, Juan Uslé
Museu do Chiado- Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (1994)	1997- Pablo Picasso	—
Museu Colecção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa (2007)	Ninguna	<b>11</b> Pablo Picasso, Joan Miró, Angel Planells, Salvador Dalí, Esteban Francés, Antoni Tàpies, Equipo 57, Eduardo Arroyo, Susana Solano, Juan Muñoz y Angel Vergara

Tabla 2. Exposiciones individuales y obra en colección de artistas españoles en centros y museos portugueses<sup>26</sup>.

instituciones públicas y privadas de Galicia o, al menos, una familiaridad y afinidad producto de la cercanía geográfica y cultural. Esta disposición se aprecia, además de en las exposiciones individuales de carácter retrospectivo (CGAC) o de proyecto (Sala Anexo del Marco) registradas en la tabla, en la presencia de artistas portugueses en colecciones como las del CGAC, el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa o la Funda-

ción Pedro Barrié de la Maza; en su relativamente frecuente inclusión en exposiciones colectivas celebradas en el MARCO, CGAC, Auditorio de Galicia o Fundación Luis Seoane; en su notable participación en las ediciones de 1992, 1998, 2000, 2002 y 2004 de la Bienal Internacional de Pontevedra; en la respuesta de las galerías portuguesas a las ferias que se han celebrado en Galicia (Foro Atlántico, Puro Arte y, reciente-

mente, Espacio Atlántico); en la incorporación de artistas portugueses a galerías como Bancelos, SCQ, Marisa Marimón o Ad Hoc; o en las exposiciones celebradas en Galicia bajo la etiqueta de "Portugal": desde *20 pintores portugueses del arte moderno* (Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1984), *Tradición, vanguardia e modernidade do século XX Português* (Auditorio de Galicia, Santiago, 1993); *Outras alternativas: novas experiências visuais em Portugal* (MARCO, Vigo, 2003); *20+1 Artistas Portugueses nas colecções do CGAC* (CGAC, Santiago, 2004) hasta la más reciente, *Territorio oeste. Aspectos singulares del arte portugués contemporáneo* (MACUF, A Coruña, 2006).

Mientras desde Galicia, a menudo, se ha mirado hacia Portugal en base a un lejano pasado histórico común y una lengua compartida, desde Portugal no se han manifestado demasiadas inquietudes por ese nexo, excepto, en cierto grado, en la zona norte. Como mencionamos, han sido fructíferos los contactos con instituciones de pequeña o mediana escala como la Bienal de Vila Nova de Cerveira, los Encontros da Imagem de Braga o el Centro Português de Fotografia de Porto; más recientemente con Maus Hábitos en Porto o con el Museu Nogueira da Silva de Braga; algunos artistas gallegos trabajan con galerías como Arthobler y Fernando Santos de Porto o Carlos Carvalho de Lisboa; y ha habido presencia de galerías gallegas a lo largo de las ediciones de la feria Arte Lisboa (en la última edición, Ad Hoc, Goran Govorcin, Trinta, SCQ y Marisa Marimón). Por otra parte, estos flujos parecen haber dependido más de las inquietudes de los agentes que de las instituciones públicas, sobre todo si consideramos el desaprovechamiento del Eixo Atlântico do Noroeste Peninsular que, en materia de arte, se limita a la celebración de una Bienal de Pintura con nulas ambiciones. No obstante, los contactos que ha establecido el MARCO de Vigo con agentes portugueses —en su trabajo con comisarios como Isabel Carlos y Delfim Sardo— ha empezado a dar frutos: la exposición de Jorge Barbi, coproducida por la CAM de la Fundação Gulbenkian de Lisboa, bajo la dirección de Isabel Carlos, se programa este año en esta institución de gran escala. Posteriormente, la CAM envía al CGAC una exposición de Jane y Louise

Wilson, y al MARCO una del venezolano Javier Téllez y el portugués Vasco Araújo. Estas relaciones entre agentes portugueses y los centros gallegos también han repercutido de otro modo: los corresponsales portugueses (Alexandre Melo o Miguel Amado) cubren en revistas de prestigio, como Artforum, las exposiciones celebradas en estos centros.

Volviendo a la relación más global España-Portugal, se registra la presencia de artistas españoles en los principales museos portugueses, sea en exposiciones individuales, sea en sus colecciones (ver tabla 2). No es significativo que no conste ninguna exposición individual en el CCB, dada su reciente actividad así como su mayor programación de exposiciones colectivas. No se han incluido todos los centros, públicos y privados, anteriormente citados, dada la nula o mínima presencia de artistas españoles y que se explica, en parte, por las cuestiones anteriormente señaladas, así como por su poca permeabilidad al arte extranjero, sea indeseadamente debido a la escasez de recursos económicos (caso de las exposiciones del Museu do Chiado, que sí hemos incluido), sea por la prioridad concedida al arte nacional, tanto a nivel expositivo como de colección. Un caso paradójico es la Coleção António Cachola, del empresario elvense, dedicada exclusivamente al arte portugués y que, expuesta por primera vez en el MEIAC de Badajoz (1999), dota de contenido al Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2007), ciudad fronteriza con la anterior y con la que, sin embargo, no se ha producido un flujo de doble sentido.

Según indica Delfim Sardo,

*em Portugal, não se formaram quaisquer colecções internacionais de arte, mas somente de arte portuguesa, mesmo quando as instituições possuíam as condições para tal, gerando uma situação de ausência de confronto para os artistas portugueses*<sup>27</sup>.

Con todo, en las colecciones más vocacionadas hacia el arte internacional, hay una presencia reducida de artistas españoles. Así, Ellipse Foundation Contemporary Art Collection, iniciada en 2004, tiene obras de Ignasi Aballí, Cristina Iglesias, Gonzalo Puch y MP&MP Rosado;

BESart–Colecção Banco Espírito Santo, también de 2004 y dedicada exclusivamente a coleccionar fotografía, de Ignasi Aballí, José Manuel Ballester, María Bleda & José María Rosa, Pablo Genovés y Jesús Portal; o la Colecção Berardo, de mayor volumen que las anteriores, tan sólo posee obras de 11 autores españoles, en su mayoría nacidos antes de la primera mitad del siglo XX (Tabla 2). Este conjunto de datos creemos que apunta a que actualmente las instituciones portuguesas dirigen su atención hacia otros países y además en los últimos años intensificaron fuertemente sus relaciones con Brasil.

Si desde España no se ha trabajado suficientemente en abrir relaciones con las institu-

ciones artísticas portuguesas, sea por desinterés, por su menor atractivo frente a otros lugares, o por las dificultades que presumiblemente se presentarían, por el contrario, desde Portugal se ha luchado contra las limitaciones estructurales internas para abrir espacio donde se han presentado oportunidades, especialmente en España. Las carencias a nivel de institucionalización han tenido como contrapartida las actuaciones efectivas de los agentes portugueses, así como el hábito en la autogestión, la colaboración, la persistencia, la capacidad de esfuerzo y otras disposiciones, se han transformado en un capital que parece estar reinvirtiéndose con eficacia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cf. L. Méndez, *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña, 2004.

<sup>2</sup> M. von Hafe Pérez, “93.95”, en *Outras alternativas. Novas experiencias visuais en Portugal*, MARCO, Vigo, 2003, p. 28.

<sup>3</sup> S. Chicó, “Antes e após o 25 de abril de 1974”, en *Panorama arte portuguesa no século XX*, (Fernando Pernes, Coord.), Fundação Serralves y Casa das Letras, Porto, 1999, p. 264.

<sup>4</sup> Cf. R. Henriques da Silva, “Das décadas da história da arte ao anos 70. Questões de método”, en *Anos 70 atravessar fronteiras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 16-17.

<sup>5</sup> M. von Hafe Pérez, *op. cit.*, p. p. 28.

<sup>6</sup> A. Melo, “Os anos 80 nunca existiram”, en *Panorama arte portuguesa no século XX*, ed. cit., p. 300.

<sup>7</sup> B. Marchand, “A possibilidade

de tudo”, en *L+arte*, nº 57, Lisboa, Fev. 2009, p. 58.

<sup>8</sup> M. von Hafe Pérez, “A década de noventa: Estabilização disruptiva”, en *Panorama arte portuguesa no século XX*, ed. cit., p. 326.

<sup>9</sup> D. Sardo, “O que faz falta para uma política para a arte contemporânea?”, en *L+arte*, nº 41, Lisboa, Out. 2007, p. 14.

<sup>10</sup> P. Lapa, “Que estratégias para a arte contemporânea?”, en *L+arte*, nº 44, Lisboa, Jan. 2008, p. 11.

<sup>11</sup> D. Barro, *Del zero al 2005: Perspectivas del arte en Portugal*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2005, p. 161.

<sup>12</sup> D. Sardo, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>13</sup> M. von Hafe Pérez, “A década de noventa: Estabilização disruptiva”, ed. cit., p. 325.

<sup>14</sup> D. Sardo, *op. cit.*, p. 14. Manuel Maria Carrilho fue el responsable del Ministério da Cultura en la época en que se creó el mencionado Instituto de Arte Contemporânea.

<sup>15</sup> R. Henriques da Silva, “As políticas para a arte contemporânea. O

caso do novo Museu do Neo-realismo”, en *L+arte*, Lisboa, sep. 2009, p. 24.

<sup>16</sup> D. Sardo, *op. cit.*, p. p. 14.

<sup>17</sup> Cf. D. Sardo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> P. Lapa, *op. cit.*, p. 10.

<sup>19</sup> R. Henriques da Silva, “Propostas para a cultura”, en *L+arte*, nº 63, Set. 2009, p. 24.

<sup>20</sup> J. Fernandes, “Nova arte portuguesa hoxe: un Big Bang de artistas sen xeración”, en *Outras alternativas. Novas experiencias visuais en Portugal*, ed. cit., p. 25. No obstante, hay que destacar dos publicaciones que han contribuido enormemente a dar visibilidad a los artistas portugueses: M. von Hafe Pérez (ed.), *Anamnese. O livro. The Book*, 2 vol., Fundação Ilídio Pinho, Porto, 2006 (publicado parcialmente en red [Fecha de consulta: 10/05/10]. <http://www.anamnese.pt>). A. Melo, *Arte e artistas em Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007.

<sup>21</sup> M. von Hafe Pérez, “93.95”, ed. cit., p. 28.

<sup>22</sup> J. Fernandes, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> D. Barro, *op. cit.*, p. 165.

<sup>24</sup> D. Sardo, "Contra o solipsismo", en *Jornal de Arquitectos*, nº 212, Set.-Out. 2003, p. 44. Cuando afirmaba esto Delfim Sardo, era Director del Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém.

<sup>25</sup> En la tabla 1 no hemos incluido algunos de los centros que se habían reseñado por no considerarlos de interés para estos propósitos: bien por programar exposiciones de ámbito nacional y no poseer colección (La Panera) o estar integrada exclusivamente por obras del fundador (Esteban Vicente) o ser de ámbito nacional (Patio Herreriano) o por, no teniendo

colección, ser improcedente calibrar su programación por las exposiciones individuales de artistas (CCCB y La Laboral). En algunos apartados de "Obra en colección" de la tabla no hay anotaciones, bien por tratarse de centros que no poseen colección (CAAC y las salas de Murcia Cultural) porque el volumen de la colección no permitiría extraer datos significativos (MARCO) o por albergar exclusivamente el legado de un artista (José Guerrero).

<sup>26</sup> En la tabla 2 no se indican datos del Museu do Chiado por tratarse de una colección nacional; tampoco

del CAM, por estar compuesta por artistas portugueses y artistas de su entorno próximo, un núcleo armenio, un núcleo británico y obras procedentes de la colección Jorge de Brito, de tal modo que no constituye una colección de arte contemporáneo diversificada en cuanto a las nacionalidades de artistas y obras.

<sup>27</sup> D. Sardo, "Contra o solipsismo", ed. cit., p. 43.