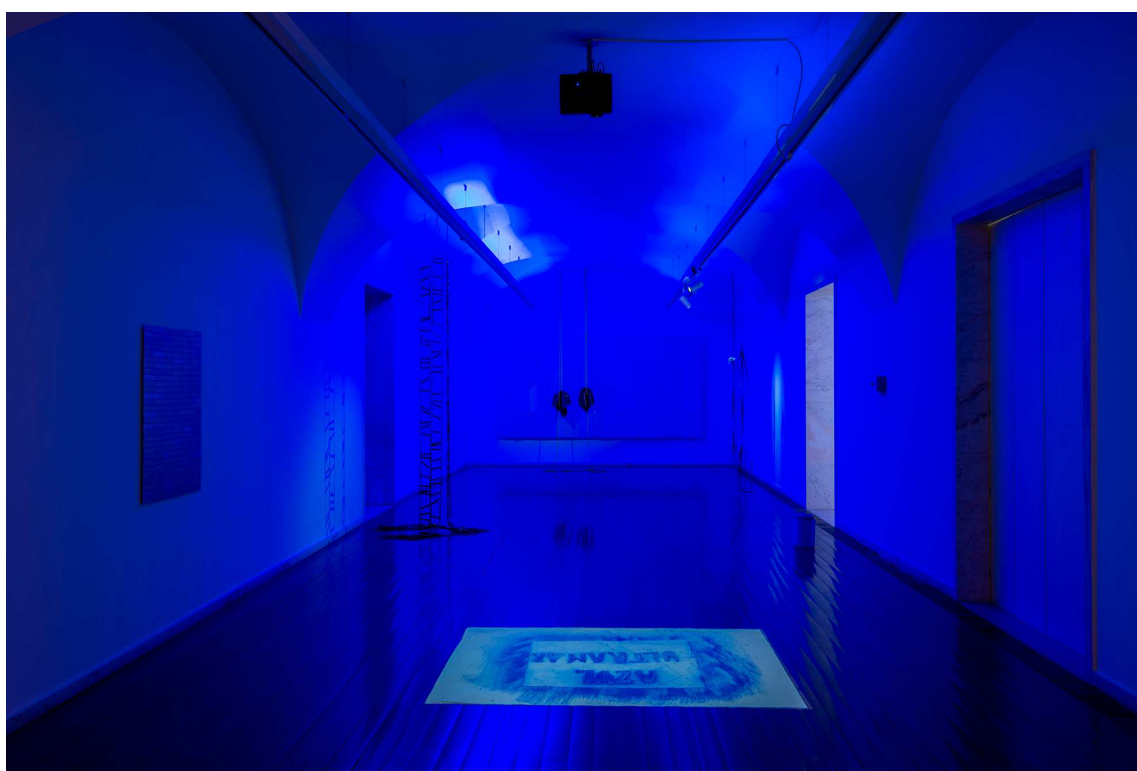


[contemporanea.pt](http://contemporanea.pt)

# MACE — Coleção António Cachola Quinze Anos

*Luísa Santos*

20–27 minutes



Há cinco anos, a propósito do 10<sup>o</sup> aniversário do Museu de Arte Contemporânea de Elvas [MACE], casa da Coleção António Cachola, escrevia aqui, na Revista Contemporânea, que colecionar é um ato de conhecer. Hoje, a partir da celebração dos 15 anos da abertura ao público da coleção António Cachola, em 2007 [6 seis anos depois da assinatura do protocolo que deu início à coleção], proponho que, sendo intrinsecamente um ato de conhecer, colecionar é também um ato simultaneamente de poder coletivo na medida em que, no

seu melhor e colaborativamente, pode mudar as realidades sociais tal como as conhecemos.



### ***Atos de colecionar, atos de desenhar identidades***

O compromisso com a produção artística em Portugal foi uma escolha determinante no desenho da Coleção António Cachola, numa clara atenção para com a atualidade [o que estava a ser produzido na década de 1990] mas também num reconhecimento do papel da arte contemporânea na construção de uma identidade nacional. Lembremos que, no final dos anos 1980, Portugal tinha aderido à então Comunidade Económica Europeia [CEE], no que se traduziria numa espécie de esperança coletiva por uma melhor realidade económica, social, e cultural. Nas décadas de 1980 e 1990, assistimos a inaugurações de instituições como o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian [CAM] e Serralves, sendo a internacionalização dos artistas portugueses um papel que ficava a cargo de instituições privadas, como galerias comerciais e como a Fundação Calouste Gulbenkian, que

assumiu a responsabilidade da participação portuguesa na Bienal de São Paulo até 1996, bem como a atribuição de inúmeras bolsas de estudo e de residências artísticas internacionais.

A partir da observação de que o Estado Português não apoia[va] a produção nem a internacionalização dos artistas nacionais, a Coleção António Cachola, uma coleção de arte privada, desenhou a sua identidade com um sentido de responsabilidade pelos artistas portugueses. Esta responsabilidade ficou clara, por exemplo, na primeira produção feita pela Coleção que foi, na verdade, a reconstrução de *A Sagrada Família* [1982], de Rui Sanches [Lisboa, 1954], destruída depois da sua apresentação no contexto da exposição de finalistas na Universidade de Yale [EUA], por falta de fundos para o transporte para Portugal. Este trabalho de Rui Sanches foi uma “adaptação”<sup>1</sup> escultórica da pintura *Sagrada família nos degraus* [1648] de Nicolas Poussin. Nesta “adaptação”, o artista evocou uma obra clássica que pressupunha que o observador tem um papel estático e passivo. Na escultura de Rui Sanches, o observador é transformado, a partir da necessidade da circulação à volta do trabalho para a sua visualização e compreensão plenas, em público-ator-agente, ou seja, em parte integrante do espaço observado/representado, numa perspetiva coabitante e múltipla. Nas suas reflexões sobre os dispositivos da História da Arte, neste trabalho, Rui Sanches lembra-nos uma questão fundamental na arte: o poder da perceção, dos lugares nos quais estamos e a partir dos quais vemos e damos sentido[s] a uma determinada narrativa. Afinal, são as várias perceções que, simultaneamente, criam e permitem ver multi-micro-narrativas alternativas que, muitas vezes não chegam aos livros

que ensinam o que é a História [da Arte e da sociedade, de Portugal e outras]. Contudo, estas mesmas micro-narrativas determinam as várias partes que fazem a[s] nossa[s] história[s], com os vários conflitos inerentes a qualquer identidade, individual ou coletiva.

## ***Atos de colecionar, atos de poder, atos de mudar***

Fazendo um salto temporal, desde o momento da primeira compra e da assinatura do protocolo que iniciava a Coleção António Cachola, em 2001, passando pela abertura do MACE, em 2007, até à celebração do seu 15º aniversário de coleção com espaço de portas abertas ao público, em 2022, assistimos a uma multiplicação de discussões sobre a representatividade racial e de género nas instituições e coleções de arte. Não sendo uma discussão nova — lembremos, por exemplo, os trabalhos das *Guerrilla Girls*, um coletivo feminista formado em Nova Iorque, em 1985 — é uma discussão que tem ganho uma dimensão muito mais ampla desde o movimento #MeToo, um movimento que, apesar de ter sido iniciado em 2006, só se tornou viral em 2017, quando a atriz Alyssa Milano, no seguimento das revelações sobre Harvey Weinstein, escreveu um Tweet a convidar todas as mulheres que tivessem sido vítimas de abusos sexuais que respondessem com a expressão “me too”. Não desvalorizando o papel deste movimento, é preciso lembrar que ignorou as diferenças experienciadas por mulheres racializadas ao nível das discussões online, mas também nas ruas, e, essencialmente, nas consequências legais do movimento. [2](#)

Um ano antes do movimento MeToo ser tornado viral, Ana Cristina Cachola, em conjunto com as também curadoras e

investigadoras Daniela Agostinho, e Joana Mayer, fundaram o coletivo Pipi Colonial, para:

**“refletir sobre as relações entre género e colonialidade a partir de uma perspetiva feminista interseccional. O coletivo procura dar visibilidade à presença colonial, isto é, ao legado do passado colonial na contemporaneidade, nomeadamente através de novas configurações de colonialidade capitalista e belicista, e à forma como estes legados condicionam e se articulam através de categorias de género”**

[Cachola, Agostinho, Mayer, 2016].

O desenho da Coleção António Cachola tem, nos últimos anos, refletido e desenvolvido as suas práticas precisamente a partir da identificação da falta de representatividade de género na Coleção. Na celebração do seu 10<sup>o</sup> aniversário, o projeto *dez anos, dez comissões*, de Ana Cristina Cachola consistiu em dez comissões a dez artistas com idades até aos 40 anos que ainda não estivessem representados na Coleção — a dupla Mariana Caló & Francisco Queimadela [1984, Viana do Castelo e 1985, Coimbra], Ana Santos [1982, Espinho], Andreia Santana [1991, Lisboa], Claire de Santa Coloma [1983, Buenos Aires], Mariana Silva [1983, Lisboa], Pedro Neves Marques [1984, Lisboa], Luís Lázaro Matos [1987, Évora], Rita Ferreira [1991, Óbidos], Joana Escoval [1982, Lisboa] e Diana Policarpo [1986, Lisboa] —, numa seleção feita por Ana Cristina Cachola, Filipa Oliveira e João Laia, curadores que têm vindo a desenvolver — como a Coleção António Cachola — um trabalho sustentado com jovens artistas em Portugal. A seleção incluiu uma dupla de artistas, oito artistas mulheres e dois artistas homens. Se por um lado, podemos observar que houve um cuidado em fazer

uma seleção com artistas mulheres, assumindo a representatividade de género como missão, por outro lado, podemos perceber a qualidade dos trabalhos apresentados e como esta qualidade demonstra que, ao contrário do que é sistémica e sistematicamente instituído e ensinado, há um sem número de mulheres artistas portuguesas contemporâneas, o que sugere que, afinal e contra o que tem sido apresentado em exposições, em livros, e em currículos de história de arte, há imensas mulheres artistas ao longo da história da arte, nacional e além fronteiras, com um mérito e qualidades, concetuais e formais, inegáveis, em nada menores do que as práticas dos homens artistas. É urgente refletir sobre os processos que levaram ao silenciamento e apagamento destas práticas. É urgente também perceber as diferentes condições [parentalidade, validação social, ou viajar que, durante a ditadura e até 1974, só era possível com permissão dos pais ou maridos] de produção artística entre mulheres e homens. Mais urgente do que refletir, é agir para que estas práticas tenham as mesmas condições de produção e de visibilidade que as dos seus pares masculinos.





Apesar desta urgência ser cada vez mais debatida, citando o artista indígena Richard Bell:

**“diretores e curadores atualizam os seus temas, tentam convidar artistas diversos para as suas performances e festas, mas o *modo de produção* é exatamente o mesmo”<sup>3</sup>**

[[2002] 2018].

Ou seja, mesmo que nas partes mais visíveis das instituições [exposições, performances, eventos públicos], haja mais representatividade da diversidade de seres humanos que constituem o mundo, se, nas partes menos visíveis [como os critérios de seleção dos artistas e colaboradores nas várias hierarquias que fazem as instituições e os critérios de aquisição e produção de obras, ou os critérios de fazer bibliografias para os programas de ensino das artes], a maior parte das instituições continuam iguais:

masculinas, brancas, com os mesmos regimes de poder desde o início da história da arte.

Cinco anos depois de *10 anos, 10 comissões*, a exposição *Quem nos salva?*, patente no MACE, até 15 de Janeiro 2023, e parte do programa *15 anos de MACE — Aqui somos Rede*, que terminou a 15 de Agosto deste ano, todos com direção artística de Ana Cristina Cachola, volta a analisar criticamente o mundo contemporâneo nas suas disparidades [de género e não só] para assumir mais uma vez, que esta crítica só é efetiva se for adotada nas práticas da Coleção. Assim, em vez de limitar-se a mostrar trabalhos de artistas mulheres, assume um papel de mudança a partir das suas próprias práticas de aquisição, de seleção, e de metodologias curatoriais que, perante a conclusão de que precisavam de mudar, têm vindo a tornar-se mais plurais e, conseqüentemente, representativas da pluralidade do mundo.

Na exposição, vemos o humor ser usado como ferramenta de luta por artistas como a Mané Pacheco enquanto o cruzamento entre espécies naturais e humanas, em particular as plantas e o corpo humano feminino, surgem no trabalho de Diana Policarpo; já a violência da ditadura é lembrada por Alice Geirinhas enquanto Isabel Cordovil especula sobre a liberdade. O que une estes trabalhos e os outros que são apresentados ao longo de *Quem nos salva?*, é a capacidade de especularem, entre fatos e ficções, sobre possíveis alternativas ao futuro, assumindo assim, simultaneamente, um papel crítico e de provocação de outros futuros. Nos processos de coproduzir, colecionar, e apresentar estas narrativas visuais, a Coleção António Cachola junta-se ao que os trabalhos que determinam a Coleção e a sua identidade fazem de melhor: observar e compreender o mundo que nos rodeia, na sua diversidade



múltipla, para especular alternativas a este(s) mesmo(s) mundo(s). Assim, mais do que refletir sobre o que é a arte contemporânea, trata-se de apresentar um conjunto de visões sobre o que é a sociedade aqui e agora e o que poderá vir a ser essa sociedade um dia, aqui, entendo o “futuro” e o “aqui” nas suas relações simbióticas com múltiplos tempos e lugares.

### ***Atos de colecionar, atos [coletivos] de colaborar e de conhecer***

O mais interessante nos processos de autorreflexão e mudança da Coleção António Cachola é a compreensão de que, para ser efetiva, a mudança não pode ser um ato individual, mas sim um ato coletivo. A escolha da cidade para casa da coleção, enquanto ponto estratégico transfronteiriço, tradicionalmente pobre e longe dos pontos de poder de decisão central, é parte da génese das atividades da coleção que, na verdade, foram iniciadas com a primeira exposição, há 23 anos, com curadoria de João Pinharanda. A existência de um museu em Elvas, em diálogo com o Museu Estremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea [MEIAC], de Badajoz, foi fundamental para pensar a descentralização da arte, mas também da cultura e dos regimes de poder que determinam, entre muitas outras coisas, onde há públicos para ver o quê e quem recebe financiamento para atingir quais públicos.

Esta compreensão do poder do coletivo e das colaborações foi adotada em "15 anos de MACE — Aqui somos Rede", que terminou a 15 de Agosto deste ano. Sob a direção artística de Ana Cristina Cachola, o programa incluiu exposições, performances, atividades de mediação e workshops, propondo um circuito por vários espaços da cidade de Elvas, numa aproximação entre o património, a cidade e o fazer artístico

contemporâneo. Num período de um mês [15 de Julho a 15 de Agosto], Elvas albergou um conjunto de atividades colaborativas com espaços em Elvas mas também com coleções, organizações, associações, e instituições de lugares como Vila de Frades, Porto, Badajoz, e Lisboa, incluindo a ZDB, a Quéreia, a Appleton, a Uppercut, O Armário, a Spirit Shop, a Supermala, a Duplacena / Vem — videoarte em movimento, a Estrela Decadente, a Quetzal Art Center, a Coleção Fundação PLMJ, a Coleção Fundação Leal Rios, a Coleção Marin Gaspar, a Coleção João Luís Traça, a Coleção Fundação Carmona e Costa, a Coleção Armando Martins — MACAM, a Coleção Figueiredo Ribeiro, Coleção Norlinda e José Lima, a Coleção Peter Meeker / Casa São Roque, a Coleção José Carlos Santana Pinto, Uma Certa Falta de Coerência, a Coleção Maria e Armando Cabral — Rialto 6, a Coleção AA, e o Museu Estremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea [MEIAC].

Nas últimas décadas, grupos de artistas, duos, e colaborações entre artistas e públicos têm sido adotados enquanto ferramentas de produção artística. Teorias e críticas à colaboração artística têm-se desenvolvido, essencialmente, à volta de categorias como colaborações centradas nos objetos [e, assim, no resultado/aspecto final do trabalho]; colaborações relacionais [entre os artistas e entre os artistas e os públicos]; e colaborações dialógicas [em forma de diálogos]. Um momento colaborativo e ilustrativo da dinâmica das instituições de arte contemporânea nacionais, no qual Elvas se afirmou como polo de referência da programação cultural em Portugal nas suas ligações transfronteiriças, o *15 anos de MACE – Aqui somos Rede* demonstrou que as colaborações implicam a partilha com um “outro” que tem as suas próprias práticas e os seus

entendimentos do que é a ética das artes, nas suas responsabilidades sociais e culturais.

A celebração dos 15 anos de MACE surgiu depois de dois anos e meio de pandemia e no início de uma guerra que voltou/volta a desafiar as noções agregadoras e pacificadoras que estão na génese do projeto europeu. Estes eventos espoletaram também novos entendimentos da noção de cuidado. A par da explosão discursiva do cuidado, temos também assistido a práticas coletivas de cuidado, a partir de redes de colaboração e de partilha. Nas palavras do Care Collective,

**“para podermos ter sucesso, precisamos de comunidades do cuidado. [...] nas quais possamos apoiarmo-nos mutuamente e criar redes de pertença. Precisamos das condições que nos possibilitem agir colaborativamente para criar comunidades que apoiem as nossas capacidades e que alimentem as nossas interdependências” [2020:38]**

Ideias de apoio e cuidado mútuos e pelo outro têm existido ao longo dos tempos, culturas, e discursos disciplinares. Em comunidades Afro-Europeias e Afro-Americanas, nas quais o racismo tornou os recursos parcos e a vida mais precária, as mulheres têm re-imaginado o que é ser mãe, dividindo o cuidado pelos filhos entre mães biológicas e outras mães, recorrendo a relações com outros membros familiares, com vizinhos e com amigos. Esta noção expandida de cuidado ajudou a retirar algum peso inerente ao cuidado de uma comunidade já sobrecarregada a par da partilha das maravilhas e dos desafios de cuidar de outras mulheres nessa mesma comunidade.

Se olharmos para a raiz etimológica de curadoria, o cuidado é

também aqui um conceito chave: a origem latina da palavra curador, o verbo curare, que também significa “cuidar” e “curar”. “Cura” refere-se a ansiedade e amor, que implicam a existência de um outro. No contexto anglo-saxónico, o curador de arte contemporânea é assim designado porque, historicamente, cuidou de uma coleção de um museu, de uma galeria, ou de uma propriedade histórica e, na verdade, esta continua a ser a definição do trabalho de muitos curadores. Na última década, temos assistido a um conjunto de possibilidades nas práticas curatoriais que têm expandido, de modos mais teóricos ou mais operacionais, mais ou menos efetivos, a sua ética do cuidado para a sociedade, trabalhando contra a repressão e a marginalização de vozes, e para modos de pensar e experienciar a arte a partir da sensibilidade para a diferença em aspetos múltiplos, convidando a um reposicionamento ou transformação de relações para uma coexistência e cuidado para com o outro [Reckitt, 2020].

Instituições de arte de grande escala são, em muitos casos, ainda lugares onde os interesses corporativos do crescimento económico predominam e estes interesses desenvolvem-se em práticas de desigualdade e de extrativismo, incluindo pirâmides de poder [como as de género, de classe, e de raças].

Instituições e coleções de uma escala menor, privadas, como a Coleção António Cachola, apesar de todos os constrangimentos financeiros e de terem de recorrer a apoios do Estado, têm o potencial de incorporar a ideia de Boaventura Sousa Santos de que “Outro Conhecimento é Possível”. Segundo esta ideia, as exclusões, as opressões, e as discriminações produzidas pelo capitalismo não têm só consequências económicas, sociais e políticas, mas também na produção de conhecimento e de epistemologias estéticas. Assim, é urgente reconhecer a

diversidade de conhecimentos e epistemologias e, acima de tudo, resistir à tendência de universalizar uma só epistemologia enquanto única fonte de realidade e de verdade [de Sousa Santos, 2008].

E, afinal, quem nos salva? O que os 15 anos da Coleção António Cachola nos ensina é que colecionar na contemporaneidade perpassa noções individuais de compreender e de conhecer o mundo. Muito mais do que fazer exposições que sejam representativas da diversidade do mundo, trata-se de compreender o potencial dessa diversidade.

**E para compreendê-lo, é preciso uma ética do cuidado pelo outro, em rede. Só em rede, com apoio e cuidado mútuos, poderemos salvar-nos, mudando as nossas práticas para que sejam diversas, plurais, múltiplas, integradoras, e respeitadoras dos outros e do mundo que coabitamos.**

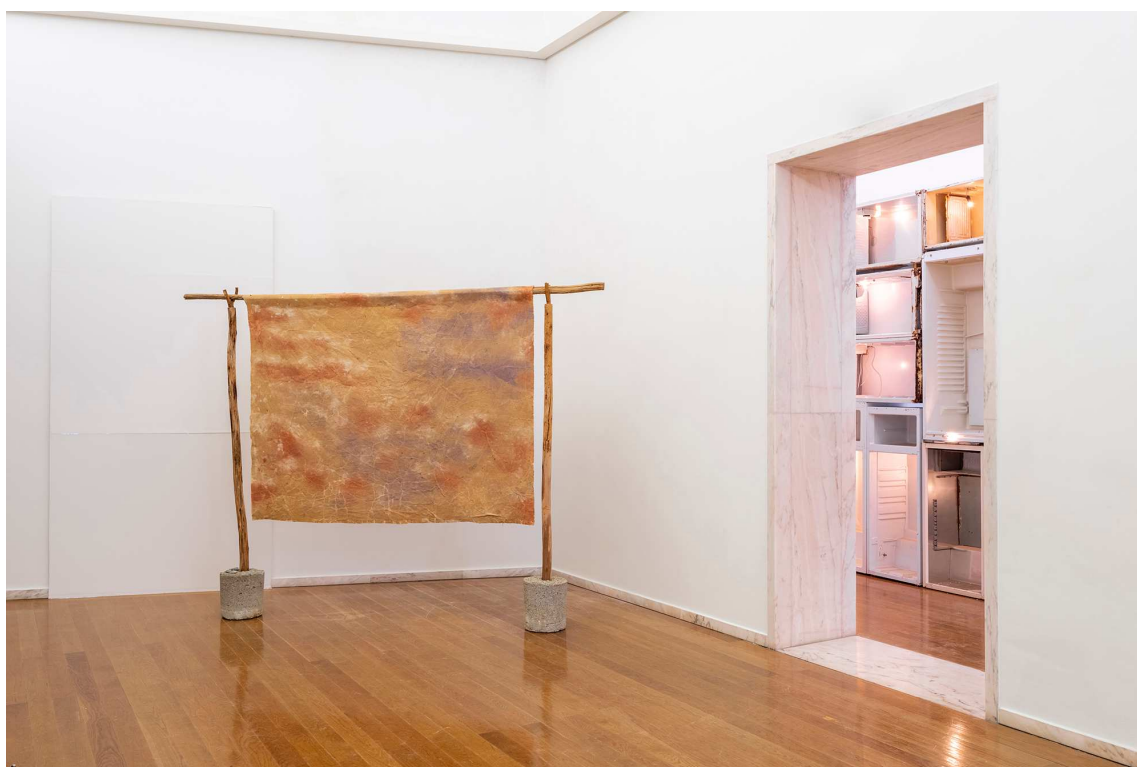
[MACE - Coleção António Cachola](#)

[MACE 15 ANOS](#)

[Luísa Santos](#) [1980, Lisboa]. Curadora Independente, doutorada em Culture Studies pela Humboldt & Viadrina School of Governance, em Berlim, e mestre em Curating Contemporary Art pela Royal College of Art, em Londres, é, desde 2019, Investigadora Auxiliar em Estudos de Cultura vertente de Estudos Artísticos na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Entre 2016 e 2019 foi Professora Auxiliar, com uma Gulbenkian Professorship, na FCH-UCP. É research fellow da The European School of

Governance [EUSG], em Berlim, desde 2019. Em 2013 foi investigadora em Práticas Curatoriais na Konstfack e na Tensta Konsthall, em Estocolmo. Investigadora do CECC, co-fundou e é directora artística do projeto 4Cs: from Conflict to Conviviality through Creativity and Culture, um projecto de cooperação Europeu cofinanciado pela Europa Criativa. É membro do conselho editorial das revistas Estúdio, Gama, Croma, do Yearbook of Moving Image Studies [YoMIS - Research Group Moving Image Kiel], Büchner-Verlag, do Garage Journal do Garage Museum de Moscovo e editora da série [im]material culture[s] and politics, da Routledge. Em 2018, co-fundou a nanogaleria com Ana Fabíola Maurício.

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.



MACE — 15 Anos. Fotografia: Pedro Magalhães. Cortesia  
MACE — Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Coleção  
António Cachola.

Notas:

1 Este é o termo utilizado por Rui Sanches, na sua tese de Doutoramento, com a justificação de que “parecia-me relevante a comparação do meu projeto com a forma como um realizador de cinema fazia uma adaptação de um romance à linguagem cinematográfica” [Sanches, 2016:82].

2 Bowman Williams, Jamillah, "Maximizing #MeToo: Intersectionality & the Movement" [2021]. *Georgetown Law Faculty Publications and Other Works*. 2281.

<https://scholarship.law.georgetown.edu/facpub/2281>

3 O ensaio que aqui cito, escrito em Abril de 2022, imediatamente antes da inauguração da *shortly documenta fifteen* [na qual Richard Bell foi um dos artistas participantes], fez parte da exposição “RELINKING” [25 Junho – 4 Dezembro 2022], de Richard Bell, no Van Abbemuseum Eindhoven. Este é um dos dois ensaios apresentados na exposição com reflexões sobre a arte aborígine no mundo ocidental, com o título “Bell’s Theorem: Aboriginal Art—It’s a White Thing!,” escrito originalmente em 2002 e republicado no *e-flux journal* em Abril 2018.