

ARTES PLÁSTICAS E CRÍTICA EM PORTUGAL NOS ANOS 70 E 80:

VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO 2.ª EDIÇÃO

ISABEL NOGUEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS





I N V E S T I G A Ç Ã O

Coordenação editorial

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Concepção gráfica

António Barros

Imagem da Capa:

Faces (pormenor), Julião Sarmento, 1976.

Vídeo (DVD transferido de Filme *super 8*, cor, s/som, 40' 07", 12 Fr. 3 + 1 AP).

Dimensões variáveis. Coleção do artista.

Infografia

Carlos Costa

Execução gráfica

Simões & Linhares

ISBN

978-989-26-1094-8

ISBN DIGITAL

978-989-26-1095-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1095-5>

Depósito legal

400933/15

ARTES PLÁSTICAS E CRÍTICA EM PORTUGAL NOS ANOS 70 E 80:

VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO 2.ª EDIÇÃO

ISABEL NOGUEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
INTRODUÇÃO	11
1. MODERNIDADES ADIADAS: ASPETOS CRONOLÓGICOS	15
2. ARTES PLÁSTICAS EM PORTUGAL NOS ANOS SETENTA E OITENTA:	
A TEORIZAÇÃO E A CRÍTICA	75
2.1. A REFLEXÃO E O ESTADO DA ARTE	77
2.2. O PENSAMENTO O ESTADO DA CRÍTICA.....	142
2.3. UM BALANÇO E UMA PROPOSTA DE COMPREENSÃO.....	164
3. A CONCEPTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA E CRÍTICA:	
VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO	175
4. A PRÁTICA ARTÍSTICA COLETIVA EM PORTUGAL NA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS	
DE VANGUARDA E DE PÓS-MODERNISMO: CONCEPTUALIZAÇÃO E RECEÇÃO	205
4.1. ANOS SETENTA E O CONCEITO DE VANGUARDA:	
ALTERNATIVA ZERO: TENDÊNCIAS POLÉMICAS NA	
ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA (1977)	208
4.2. ANOS OITENTA E O CONCEITO DE PÓS-MODERNISMO:	
DEPOIS DO MODERNISMO (1983), OS NOVOS PRIMITIVOS:	
OS GRANDES PLÁSTICOS (1984), ATITUDES LITORAIS (1984),	
ARQUIPÉLAGO (1985) E CONTINENTES: V EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA (1986)	234
CONCLUSÃO	259
BIBLIOGRAFIA	267

(Página deixada propositadamente em branco)

○ TEMPO QUE PASSA

A arte produzida em Portugal viveu sempre uma dicotomia entre o “cá dentro” e o “lá fora” que atravessou o século XIX e perpassou como uma sombra pelo século XX.

Mais do que uma preocupação identitária, sempre se tratou de uma estranha vivência do isolamento de que sucessivas gerações de artistas se tentaram libertar, quer através da saída em périplos e estadias mais ou menos longos quer, mais recentemente, na procura de formas de distribuição da obra nos circuitos internacionais da arte.

Para compreendermos a situação da arte portuguesa entre o modernismo das primeiras décadas do século passado e as transformações que foram protagonizadas pelas gerações de artistas que iniciaram o seu percurso público a partir da década de sessenta, é necessário percorrer as vicissitudes da crítica de arte, sobretudo porque, num país sem museus dedicados à arte do seu tempo, à crítica ficou reservada a tarefa de preservação da memória e de construção de planos de debate e partilha.

Por outro lado, a noção de acontecimento artístico, frequentemente construído como momento expositivo, é o motor da visibilidade da arte em Portugal, num elo que, no vazio institucional, liga as várias gerações de artistas nas várias modernidades.

As exposições, desde o modelo salonístico que foi perdurando até ao nascimento da cultura de comissariado, ou curadoria, são a matéria que serve de base à inscrição das obras e dos artistas no tecido da história da arte que, também ela, tardou em se estabelecer no plano de estudos académicos – o que, aliás, ainda hoje se reflete nas nomenclaturas das

periodizações académicas, numa permanente confusão entre modernidade e contemporaneidade.

É sobre esta matéria, sobre os processos de sedimentação e constituição de memória, que se constrói este livro de Isabel Nogueira e que se estabelece como uma ferramenta fundamental para a compreensão dos diversos momentos de constituição do debate entre crítica e a relação por vezes ácida, outras vezes cúmplice, com a criação artística.

A clivagem entre moderno e pós-modernidade que o título ostenta faz parte das preocupações da autora que tem vindo a partir desta dicotomia para estabelecer o seu mapa de compreensão das vanguardas que despontaram na década de sessenta, em particular a partir desse corolário simbólico que representou a Alternativa Zero. Independentemente de saber quão pacífica é a distinção entre moderno e pós-moderno, o uso que desta clivagem é efetuado por Isabel Nogueira assenta num nó que se desenrola entre o final da década de setenta e a metade da década seguinte, ou seja, num período que é anterior à sedimentação das primeiras instituições dedicadas à musealização da arte portuguesa, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e o surgimento da Casa de Serralves (posteriormente Fundação de Serralves e, só em 1999, Museu de Arte Contemporânea).

Neste contexto, a questão da mudança de paradigma de ligação entre crítica e plano criativo assume uma importância fundamental, na medida em que se trata também do surgimento de uma nova geração de vozes críticas que teria espaço na imprensa e se colocava como alternativa à geração de críticos que tinham efetuado o seu percurso na Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. A passagem dos anos setenta para a década seguinte seria, em Portugal, um momento de debate intenso, abrindo feridas que tardariam a sarar e marcando o surgimento de novos modelos de relação entre o mercado de arte e os artistas, entre o tecido galerístico e as instituições nascentes, entre a crítica e os artistas e entre todos estes agentes do universo artístico e as instituições públicas e privadas – com claro destaque para a Fundação Calouste Gulbenkian – sendo evidente a diferença de ritmos de mudança que os vários protagonistas performatizavam.

Claro que o presente livro não faz, nem poderia fazer, um mapa exaustivo – até porque esse não era o seu objetivo – de todas essas mudanças, centrando-se sobre momentos considerados chave para a sua compreensão, corporalizados em momentos expositivos paradigmáticos em Lisboa e no Porto, nos discursos que geraram e nas polémicas que contribuíram para fazer vir à tona. É, no entanto, de notar como a longa introdução sobre o contexto do modernismo português é essencial para a proposta de compreensão dos desenvolvimentos posteriores, na medida em que se trata sempre (para o bem e para o mal) de inscrever o sulco dos ecos do panorama internacional e de saber como o hiato se poderia ir estreitando em relação ao cenário português.

Ao longo de todo o texto existe, no entanto, um fantasma que por ele perpassa — justo fantasma, aliás — na presença ampla de José Augusto França, na pessoa de quem a figura do crítico e do académico se juntaram de forma mais intensa e marcante no século xx português. De facto, a figura do historiador que não abdicou nunca da voz crítica é incontornável na produção textual sobre arte em Portugal, tendo estabelecido categorias historiográficas, modelos interpretativos e um estilo crítico, bem como um veículo institucional de crítica – o único referencial no nosso país, a Colóquio Artes inaugurada em 1971. É, em boa parte, face a este poderoso modelo que as polémicas se desenvolvem, que outros modelos se definiriam e que aquilo a que Isabel Nogueira chama o pós-moderno se vai afirmando e abrindo caminho para o panorama que teria a sua expressão a partir da década de noventa. Em 1991, na Casa de Serralves, foi realizada uma exposição comissariada por Bernardo Pinto de Almeida que se intitulava “Há um minuto do tempo que passa”, título auspicioso que queria marcar a quase simultaneidade com o mundo que então se vivia. Essa simultaneidade foi gerada, em grande parte, a partir dos momentos expositivos que Isabel Nogueira inscreve no seu estudo e que permitiram o estabelecimento de um arco contemporâneo.

Delfim Sardo

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

As artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta constituem um território profícuo de estudo, que sucessivamente tem vindo a suscitar interesse. Passadas algumas décadas, já se crê ser possível concretizar uma proposta de compreensão deste panorama, por vezes complexo e mesmo contraditório, inclusivamente pelas mutações políticas, sociais e culturais que nesta época se operaram na vida portuguesa, nomeadamente com a revolução de abril de 1974 e a consequente queda do regime ditatorial, com todas as suas implicações e desenvolvimentos, mas também com o próprio caminho da estabilização na democracia e da adesão à Comunidade Económica Europeia, em 1986. A sociedade portuguesa viveu um período fervilhante e agitado, que pretendeu compreensivelmente pensar tudo de novo e avançar, por vezes de modo precipitado ou pouco estruturado, para a construção urgente e necessária de um país novo. É neste contexto que situamos, por exemplo, as manifestações artísticas do período revolucionário, ou alguns dos aspetos mais relevantes das políticas culturais que se procuraram incrementar. Estão, por conseguinte, definidas as balizas espaciais e temporais desta obra: o espaço português e as décadas de setenta e oitenta.

Quanto ao objeto de estudo, devemos entendê-lo tanto numa perspectiva geral como específica. Na ótica mais generalista ou, mais exatamente, historicista, trata-se de proceder a um levantamento e tratamento da informação disponível relevante sobre as artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal ao longo destes anos, com o objetivo de fixar e cruzar informação e formas de ver, até à data maioritariamente apresentadas de modo sucinto ou disperso em imprensa, catálogos de exposições,

monografias relativamente generalistas, ou em estudos publicados ou académicos sobre artistas e movimentos. Trata-se, num primeiro momento, de expor e de refletir sobre o estado da arte e o estado – mais do que da crítica – do pensamento crítico, através das suas diferentes visões, particularidades, inquietações e interesses. E é precisamente a compreensão desta questão que nos conduz à aceitação preliminar de que, do ponto de vista conceptual, os conceitos-chave para equacionar as artes plásticas no nosso país neste período poderão ser de facto os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, entendidos sucintamente como uma categoria da crítica e como um movimento artístico de fundo, respetivamente. Estes conceitos são, portanto, os fios condutores deste estudo, levando-nos a um segundo momento, que se caracteriza pela compreensão, definição e contextualização histórica, teórica, crítica e artística destes mesmos conceitos, nomeadamente pela referência aos movimentos artísticos a eles conectados, com conseqüente influência na história artística portuguesa.

Finalmente, este percurso histórico, teórico, crítico, artístico e epistemológico permite-nos chegar ao campo de estudo mais específico deste texto, ou seja, à análise monográfica centrada não em percursos individuais, apesar de estarem naturalmente presentes, mas nas exposições coletivas de artes plásticas – embora em algumas das quais os conteúdos tenham ultrapassado largamente esta designação –, que se propuseram reunir objetos e idiosincrasias, em solo português, com artistas portugueses, e interpretar e explorar os conceitos em questão. Aliás, os eventos coletivos foram uma tônica dos anos a que este trabalho se reporta, constituindo-se como um terreno conceptual e objetivamente profícuo e representativo para um estudo desta natureza. Estas exposições coletivas foram *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), *Depois do Modernismo* (1983), *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* (1984), *Atitudes Litorais* (1984), *Arquipélago* (1985) e *Continente: V Exposição Homeostética* (1986).

O que se pretende averiguar é se, não obstante os tempos e a intensidade da arte portuguesa não terem sido maioritariamente os mesmos da arte ocidental – especificamente dos centros artísticos mais eminentes,

como Estados Unidos da América, França, Itália ou Reino Unido –, as exposições em causa conseguem ir além da crença, mais ou menos comum, de uma certa roupagem de importação – nomeadamente quando se faz referência aos anos setenta em Portugal –, abrindo a possibilidade de reequacionar, enriquecer e reinventar os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, colocando a hipótese de reavaliação da própria história da arte portuguesa do período em análise.

(Página deixada propositadamente em branco)

1.

**MODERNIDADES ADIADAS:
ASPETOS CRONOLÓGICOS**

(Página deixada propositadamente em branco)

A primeira questão que importa evidenciar é a de uma certa autonomização da história das artes plásticas face à cronologia dos acontecimentos políticos, que se vinha já fazendo a partir de um processo de ativação das individualidades criativas. Na verdade, viveu-se um compreensível otimismo histórico, particularmente corporalizado em três momentos relevantes – o início do marcelismo, a revolução de abril de 1974 e a adesão à Europa, em 1986 – que, naturalmente, fez supor um adiantamento do panorama político-social relativamente ao artístico.

Se remontarmos aos anos sessenta, o ano de 1968 assinalou a substituição de António de Oliveira Salazar por Marcelo Caetano na chefia do Governo, isto é, na presidência do Conselho de Ministros. Esta substituição, aliada a uma certa reputação liberal de que alegadamente Marcelo Caetano gozava, auspiciava alguma abertura do regime político. De facto, inicialmente o novo chefe do Governo pareceu respirar uma brisa de mudança – a chamada “primavera marcelista” ou “renovação na continuidade”. Contudo, as eleições de 1969 não respeitaram as regras da democracia, saindo gorada a vontade de eleger os candidatos das listas de oposição – a CDE (Comissão Democrática Eleitoral) e a CEUD (Comissão Eleitoral de Unidade Democrática). Esta situação seria agravada pela reeleição, em 1972, de Américo Tomás para a presidência da República. A repressão mantivera-se. E a guerra colonial também, acentuando o clima de descontentamento internacional face à política externa portuguesa e ao evidente isolamento do país¹. Portugal envolveu-se numa desgastante guerra de guerrilha contra os movimentos independentistas,

¹ Cf. TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000, p. 87.

perdendo oficialmente a vida cerca de oito mil e oitocentos indivíduos, num drama humano e num esforço de guerra in comportável².

Os derradeiros anos do regime corporativo demonstravam uma crise crescente, inclusivamente espelhada na própria diminuição dos salários reais, entre 1971 e 1973, e conseqüente agravamento dos conflitos sociais³. A emigração rumo à Europa – especialmente rumo a França⁴ e à República Federal da Alemanha – atingiu, em 1970, o seu ponto mais elevado⁵. À crise política e económica, agudizada pela crise petrolífera mundial de 1973, juntava-se a crise social, num país cada vez mais fechado e – por que não dizê-lo? – triste.

Já em 1961 tinha sucedido o que ficaria conhecido como “Operação Dulcineia”, que conduziu ao assalto do paquete “Santa Maria” por Henrique Galvão e seus companheiros. No âmbito deste acontecimento, Joaquim Rodrigo (1912-1997) pintava a tela *S-M (Santa Maria)*. Em 1969, os estudantes vieram para a rua contestar o regime opressor⁶, assistindo-se, em 1972, a um reforço da repressão e da censura, bem como das prisões políticas. A luta clandestina contra o regime intensificou-se nos meios intelectuais, estudantis, operários e mesmo militares. Neste âmbito, diversas publicações assumiram um certo caráter “despertador”, tais como *O Tempo e o Modo*⁷.

Mas o que sucedia por estes anos com as artes plásticas? A verdade é que os anos sessenta foram de relevo no equacionar e no próprio rumo

² Ver FORTES, Almiro – Tópicos 70. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 1 (jan. 1971), p. 90-100; MURTEIRA, Mário – Portugal, anos 70. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 90, n.º 3 (mar. 1970), p. 339-346.

³ Cf. FERREIRA, José Medeiros - Portugal em transe (1974-1985). In MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. Vol. 8, p. 17.

⁴ Ver MARQUES, José Alexandre Cardoso – *Images de portugais en France. Immigration et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2002.

⁵ Cf. BAGANHA, Maria Ioannis – A emigração portuguesa no pós II Guerra Mundial. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000, p. 213-131.

⁶ Ver CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969: a crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.

⁷ Ver MARTINS, Guilherme d'Oliveira – Um elo chamado “O Tempo e o Modo”. *Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 95-98; *O TEMPO e o Modo: Revista de Pensamento e Acção – antologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

das artes plásticas em Portugal. Na perspetiva de historiadores como João Pinharanda ou António Rodrigues, os anos sessenta portugueses terão sido decisivos no que respeita aos desenvolvimentos da arte, marcando uma tentativa de diálogo e de acompanhamento das tendências internacionais do momento, num país claramente periférico. Como escreve João Pinharanda (1995): «Os anos 60 são os mais decisivos da arte portuguesa depois dos anos 10 – como se se pudesse falar de uma “segunda década” instauradora»⁸. Segundo António Rodrigues (1994), a década de sessenta foi privilegiada devido aos pressupostos inovadores em torno da imagem e do signo, assim como dos fundamentos conceptuais e perceptivos do objeto. Esta inovação terá que ver não com as condições sócio-materiais da vida artística portuguesa da época, mas com o posicionamento cultural de artistas e de obras⁹, ou seja, com uma efetiva autonomização de indivíduos e de trabalhos, numa procura de novos horizontes de experimentação.

Contudo, na opinião de Bernardo Pinto de Almeida (1999), e não obstante os anos sessenta terem constituído um período de modificações fundamentais, não terão sido propriamente anos de rutura, já que a arte portuguesa vinha sendo transformada por uma longa mudança de estatuto, de sentido, de função e de intenção, que se afastava da pureza ideológica do modernismo histórico, acompanhada por um processo internacional que questionava o próprio conceito de vanguarda¹⁰. Segundo o mesmo historiador

(...) foi precisamente o facto de os movimentos artísticos deixarem de se situar no âmbito ideológico do discurso modernista. Sem todavia precisarem de o renegar ou, sequer, de se fechar numa atitude reactiva ou

⁸ PINHARANDA, João – Anos 60: a multiplicação das possibilidades. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 602.

⁹ Cf. António Rodrigues. In *ANOS 60, Anos de Rupturas: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994, p. [5-21]. [Catálogo da exposição].

¹⁰ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 213-214.

conservadora, que consistiria em pretender ressalvar uma qualquer idade do ouro que a modernidade tivesse interrompido e que eles viriam repor na sua dignidade de outrora¹¹.

De facto, a década de sessenta marcou, numa primeira instância, e segundo João Pinharanda, uma pulverização de tendências, de nomes, de ações e de agentes¹², concretamente no que respeita aos desenvolvimentos da *pop art* e da arte conceptual, nomeadamente, a nova figuração¹³ – muitas vezes antecedida pelo informalismo –, a *optical art*, a *land art*, a arte processual, a *performance*, o *assemblage*, etc. Esta pulverização – com cuja ocorrência concordamos – ou, se preferirmos, esta fragmentação associada a um individualismo criativo, ter-se-á devido de forma determinante ao contacto com o exterior, o qual se processou através dos artistas emigrados, das curtas viagens aos centros artísticos mais eminentes, das revistas estrangeiras especializadas, dos contactos diretos ou indiretos de jornalistas e de críticos com eventos importantes além-fronteiras¹⁴, e das escassas exposições de artistas de renome internacional no nosso país¹⁵.

As emigrações de artistas portugueses rumo à Europa e, por vezes, também ao continente americano, foram em número considerável, principalmente entre finais da década de cinquenta e meados da década de setenta, destacando-se a ação de auxílio financeiro, a partir de 1957, por parte da Fundação Calouste Gulbenkian – estabelecida em julho de 1956,

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 214.

¹² Cf. PINHARANDA, João – Anos 60: a multiplicação das possibilidades. *Op. cit.*

¹³ Ver DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa - *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, área de especialização em Ciências Arte, apresentada à Universidade de Lisboa.

¹⁴ Ver, por exemplo, TRÊS “happenings”: o recanto de Fahlstrom. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 252 (set. 1966), p. 11; GONÇALVES, Eurico – Documenta [Documenta 4, Kassel]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 268 (jul. 1969), p. 40-43.

¹⁵ Consultar MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

com sede em Lisboa, por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, datado de 18 de junho de 1953¹⁶.

A nível interno as ideias sobre arte circulavam, de modo mais representativo, por intermédio de publicações da especialidade, das quais são exemplos *Pintura & Não* (Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, 1969-1970 – «(...) a primeira publicação portuguesa a dedicar-se exclusivamente à arte moderna nacional»¹⁷ –, saindo sete números com a revista *Arquitectura*), *Jornal de Letras & Artes* (Lisboa, 1961-1970), ou *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (1959-1970) – editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, dirigida por Reynaldo dos Santos e Hernâni Cidade, com a direção gráfica sucessiva dos artistas Bernardo Marques (1898-1962), Marcelino Vespeira (1925-2002) e Fernando de Azevedo (1923-2002) –, que se decomporia em *Colóquio/Artes* (1971-1996) e *Colóquio/Letras* (1971-). A publicação *Colóquio/Artes* seria dirigida por José-Augusto França. Nestas publicações refletia-se com considerável seriedade sobre a produção artística contemporânea portuguesa.

No entanto, e a título exemplificativo, o crítico Nelson di Maggio, em 1966, referia-se à dificuldade em perceber o rumo dos diferentes artistas nacionais devido aos catálogos deficientes – insuficiência factual –, às omissões por parte da imprensa e a uma certa inércia da cultura portuguesa¹⁸. Esta ideia aparece reiterada, por exemplo, no *Jornal de Letras & Artes*, em 1968, quando se critica a secção do *Diário de Notícias*, “Vida artística”, pelo facto de se pautar pela parca profundidade na análise da vida artística nacional, assim como pela alegada superior atenção concedida ao que ocorria no estrangeiro¹⁹.

Entre os vários artistas emigrados – e além de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que muito cedo partia para Paris, naturalizando-se

¹⁶ Cf. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Uma instituição, uma história. *ICALP/Revista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. N.º 4 (mar. 1986), p. 76-84.

¹⁷ GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 13, p. 114.

¹⁸ Cf. MAGGIO, Nelson di – Uma temporada invertebrada [1965-1966]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 250 (jul. 1966), p. 12-13.

¹⁹ Cf. NOTA DE FECHADURA ... o caso das utopias reais. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 264 (ago. 1968), p. 38; 42.

francesa em 1956 – podemos destacar Alberto Carneiro (n. 1937), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Dacosta (1914-1990), António Sena (n. 1941), Bartolomeu Cid (1931-2008), Costa Pinheiro (n. 1932), Eduardo Batarida (n. 1943), Fernando Lemos (n. 1926), Graça Pereira Coutinho (n. 1949), João Cutileiro (n. 1937), João Vieira (1934-2009), Jorge Martins (n. 1940), Jorge Pinheiro (n. 1931), José Barrias (n. 1944), Júlio Pomar (n. 1926), Lourdes Castro (n. 1930), Manuel Alvess (1939-2009), Paula Rego (n. 1935), René Bertholo (1935-2005), entre outros, que viviam em São Paulo, Roma, Munique ou, na sua maioria, em Paris e Londres. As exposições em Portugal destes e de outros artistas residentes no estrangeiro terão constituído um canal privilegiado de contacto com as tendências estéticas do momento, num país de escassa informação e com limitadas condições de trabalho²⁰. Em 1966, Fernando Pernes escrevia:

Já se disse, mas importa repeti-lo continuamente: a pintura moderna portuguesa não encontrou ainda, nem ao nível cultural nem ao nível económico, possibilidades de uma fixação local que não comportem imediatamente os perigos de desistência ou de movimentos regressivos. De certo, já temos entre nós artistas de consciente modernidade. Mas a esses deve-se recomendar a urgente viagem para Paris ou para Londres, juntando o seu destino ao de Amadeo ou Vieira da Silva, que no grau de uma primeira e de uma segunda geração deram o sinal que continua aberto. E ficar, só merecerá a pena para quem não tenha a coragem ou os meios para partir²¹.

Muitos dos artistas que ficavam recusavam-se a integrar os eventos promovidos pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação, a partir de 1968 denominado SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo),

²⁰ Ver PERNES, Fernando – Exposições na SNBA Paula Rego, Conduto, Pomar, Sá Nogueira. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 38 (abr. 1966), p. 60-64; BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 1 (fev. 1971), p. 43-45.

²¹ PERNES, Fernando – Seis pintores portugueses de Paris. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 41 (dez. 1966), p. 69.

nomeadamente, os *Salões Nacionais de Arte* (1966-1969)²², considerados medíocres, herdeiros da tradição dos *Salões [dos] Novíssimos* (1959-1964)²³, os quais, em 1959, conheceriam a afronta da exposição *50 Artistas Independentes* – oposição em larga medida também resultante do descontentamento face à não eleição de Humberto Delgado para a presidência da República –, organizada por Fernando de Azevedo, Francisco Conceição Silva, João Abel Manta (n. 1928), Jorge Vieira (1922-1998), José Júlio (1916-1963), Júlio Pomar e Marcelino Vespeira, e contando com um total de cinquenta artistas. José-Augusto França escreveria anos depois (1979) a respeito desta inauguração:

Inauguração de desafio, correram boatos de ir haver intervenção da Pide – e foi no salão deserto que, pelo contrário, uma hora depois eu vi entrar o prof. Reynaldo dos Santos, presidente da Academia Nacional de Belas-Artes. Vinha do Palácio Foz, visitou-nos compassadamente, comigo ao lado. E disse-me com malícia (e independentemente...), que nós éramos melhores que os outros²⁴.

Como prosaicamente se concluía na rubrica “Pare, escute e olhe” (1969), do *Jornal de Letras & Artes*, a respeito do *IV Salão Nacional de Arte*: «Além disso, o local fica fora de mão. O melhor é o leitor não ir lá e confiar em nós»²⁵.

Em Paris, entre 1958 e 1968, o “Grupo K W Y”, constituído pelos portugueses Gonçalo Duarte (1935-1986), João Vieira, José Escada (1934-1980), René Bertholo – em 1956 partilhavam um ateliê por cima do café “Gelo”, em Lisboa –, Costa Pinheiro e Lourdes Castro, embora o agrupamento

²² Ver, por exemplo, *III SALÃO NACIONAL de Arte de 1968*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1968. [Catálogo da exposição].

²³ Ver, por exemplo, *EXPOSIÇÃO dos Artistas Premiados nos Salões Novíssimos*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1965. [Catálogo da exposição].

²⁴ FRANÇA, José-Augusto – Lembrando 51 independentes. In *Quinhentos folbetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. Vol. 2, p. 334. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 out. 1979).

²⁵ PARE, escute e olhe – roteiro cultural. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 270 (set. 1969), p. 27.

tivesse outros colaboradores, tais como, Christo Javacheff e Jan Voss, desenvolveu diversas iniciativas, entre as quais a edição de uma revista homónima (1958-1963) – saíram doze números de tiragem limitada (trezentos exemplares) –, ou a organização de debates, procurando demarcar-se do

(...) árido panorama artístico português da época. Por outro lado, esta voluntária demarcação diz tanto respeito a um meio político-social quanto à actividade de todos eles, singularmente. O que caracteriza estes artistas é o facto de serem dificilmente caracterizáveis, tanto nos mediums utilizados, como na constante redefinição das fronteiras da arte [individualismo criativo]²⁶.

O grupo chegou a expor em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 11 e 20 de dezembro de 1960. A revista, impressa manualmente e destinada a ser vendida em Lisboa, Paris e Munique, representaria um espaço de experiências criativas livres²⁷, e certamente individuais. Esta publicação não seria propriamente uma revista de arte ou de crítica, mas ela própria um objeto artístico²⁸, o que se torna evidente pelo seu manuseamento. Todavia, segundo José-Augusto França (2000), em jeito de balanço, a solução emigratória, salvo algumas exceções e devido à falta de bases estéticas e psicológicas, não produziria resultados assinaláveis²⁹. Naturalmente que a emigração, em si, não resolve um problema cultural, até mais do que artístico, de fundo.

²⁶ NEVES, Joana – KWY: três letras que não têm lugar no alfabeto português. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 45 (abr. 2001), p. 8.

²⁷ Cf. RITO, Paula Alexandra Miranda – *Teoria da arte portuguesa nos escritos de artistas plásticos dos anos 60* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2000. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa. Vol. 1, p. 28-31; 39-48.

²⁸ Ver GIL, José – KWY: o desejo do real. In «*Sem título*». *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 157-164. Texto originalmente publicado em *KWY – Paris, 1958-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001. [Catálogo da exposição].

²⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. 4.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 56.

Num texto intitulado “Sobre arte e política” (1969), Fernando Pernes chamava a atenção para a necessidade de discussão e de reflexão sobre as questões artísticas, bem como para a importância de se trazer à experiência coletiva o que estaria remetido aos museus e às diversas crenças ideológicas, tornando-se urgente uma democratização artística, em termos de projeto e de destino político, distinto de uma mera divulgação cultural passível de se tornar num “novo ópio do Povo”³⁰. Segundo Francisco Bronze, os próprios artistas, na sua maioria, não seriam politizados nem estariam verdadeiramente interessados em encontrar o “sentido político do seu trabalho”, nem em evidenciar, na sua pintura, a autenticidade vivencial³¹. Naturalmente que se trata de uma opinião, embora consigamos compreender uma certa falha ao nível de uma cultura política, de um modo geral, no nosso país.

Em *O Tempo e o Modo* surgia, em 1974, uma mordaz reflexão sobre o panorama cultural português daqueles anos. Observava-se que, com Marcelo Caetano, se tinha vivido uma pretensa liberalização a vários níveis, nomeadamente ao nível das supostas obras contestatárias no domínio audiovisual: «(...) miram-se nos estúdios atapetados dos cinemas obras “intelectuais” falsamente contestatárias, irrompe o “novo” cinema português no qual a criada de servir é substituída pela burguesinha com problemas existenciais»³². Nos anos que antecederam a revolução de 1974 admite-se, de um modo geral, um escasso interesse oficial pela arte moderna e contemporânea – que um pouco mais à frente se concretizará –, assim como um limitado contacto com as manifestações dos Estados Unidos da América e dos países da Europa de Leste³³, como se compreende.

³⁰ Cf. PERNES, Fernando – Sobre arte e política. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 74 (dez. 1969), p. 41-44. Este texto seria também publicado em *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 273 (jan. 1970), p. 16-19.

³¹ Cf. BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 7 (abr. 1972), p. 52-55.

³² [A redacção] – Contra a cultura burguesa por uma cultura democrática popular. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 108 (nov./dez. 1974), p. 26.

³³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 94.

Neste período, no que respeita ao mercado da arte, as ações de dinamização foram sobretudo desenvolvidas a título particular. Com o objetivo de ativar o movimento do mercado, praticamente inexistente, de arte moderna em Portugal foi criado, em 1966, o denominado *Clube dos Cem/Cem*. Tratou-se de um grupo de cem indivíduos, constituído por um núcleo inicial que se manteve, entre os quais se contavam José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, entre colecionadores, médicos, advogados, diplomatas, historiadores, decoradores, arquitetos, professores, banqueiros, atores ou diretores de galerias. Como escreveu José-Augusto França (1968):

A discrição manda calar nomes e apenas importa mostrar esta imagem sociológica de uma grande-e-média burguesia capaz da inteligência e da humildade de participar numa obra cultural. (A ausência de pintores e de escultores é devida a óbvias razões de regulamento)³⁴.

O grupo lisboeta reunia-se mensalmente, de modo informal, em residências particulares ou no Grémio Literário, estabelecendo como quota cem escudos por mês. O montante era depois gerido pelo “escolhedor” mensal do clube, eleito entre os elementos, procedendo-se de seguida à aquisição de obras sorteadas de artistas modernos portugueses. Foram sorteadas obras de Almada Negreiros (1893-1970), António Palolo (1946-2000), Artur do Cruzeiro Seixas (n. 1920), Bartolomeu Cid, Bernardo Marques, Eduardo Nery (1938-2013), Helena Almeida (n. 1934), João Cutileiro, Jorge Barradas (1894-1971), Lourdes Castro, Maria Helena Vieira da Silva, Nikias Skapinakis (n. 1931), Noronha da Costa (n. 1942), entre outros. Muitas vezes o selecionador expunha os motivos da sua escolha em entusiásticos debates; noutras situações os próprios artistas vinham conversar com o grupo³⁵. O clube ter-se-á desfeito alegadamente devido

³⁴ FRANÇA, José-Augusto – Temas de mercado. Cem vezes cem. In *Quinhentos folbetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Vol. 1, p. 181. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 jun. 1968).

³⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 179-182.

ao aumento da quotização³⁶, anteriormente à alta dos preços das obras de arte³⁷.

Na época marcelista, particularmente no início da década de setenta, sentiu-se um considerável crescimento do mercado artístico português, também devido a alguma ação mecenática privada no setor das artes plásticas, concretamente no que se refere a empresas ligadas à banca e ao setor automóvel, como foram exemplos o Banco Português do Atlântico, a empresa General Motors³⁸ ou a SOQUIL (Sociedade Química Industrial), que em 1968 instituiu o mais importante prémio português da altura, atribuído até 1972. Este prémio foi entregue, em 1968, a Carlos Calvet (n. 1928); no ano seguinte, a Noronha da Costa; em 1970, a Manuel Baptista (n. 1936); em 1971, a Paula Rego; e, por último, em 1972, a Joaquim Rodrigo. Na opinião de José-Augusto França, estas homenagens terão representado uma tentativa de superação dos meros interesses comerciais³⁹. De todo o modo, e independentemente das motivações, o prémio funcionou como um evidente incentivo à produção “de vanguarda” portuguesa.

A ação da crítica especializada teria como um dos seus objetivos “separar do trigo cultural o joio comercial”⁴⁰. Na perspetiva de diversos críticos, tais como Rui Mário Gonçalves (2004), o gosto predominante no período seria ainda o gosto pelo naturalismo de Oitocentos e o esgotamento desse mercado artístico terá levado alguns *marchands* a aliciar potenciais compradores a adquirir arte moderna⁴¹. Neste contexto, teve lugar o por diversas vezes referido episódio da compra de obras de

³⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 117.

³⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

³⁸ A General Motors de Portugal criou, em 1967, um prémio para a “arte de vanguarda”. O primeiro prémio foi entregue a António Sena.

³⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 60-61.

⁴⁰ Cf. *idem* - Sobre os “marchands”. In *Quinzentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 183-185. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 set. 1968).

⁴¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 96.

Eduardo Viana (1881-1967) e de Almada Negreiros. O *Retrato de Fernando Pessoa* (1954), de Almada, foi adquirido pelo banqueiro Jorge de Brito, em 1970, num leilão no restaurante “Os Irmãos Unidos”, pela importante soma, para a época, de mil e trezentos contos⁴².

Viveu-se então um período de aceleração surpreendente, mas frágil, do mercado de arte português, assistindo-se igualmente ao desmembramento de importantes coleções particulares, além de, segundo Fernando Pernes (1972), a uma certa dose de precipitação generalizada nos critérios seletivos⁴³. Chamava-se a atenção para a necessidade de os colecionadores procurarem obras portadoras de autenticidade e de qualidade, aprendendo a conhecer os artistas, a depurar o gosto e a implementar a coerência na aquisição⁴⁴. Ernesto de Sousa, numa conferência proferida em 1972, na Galeria Dinastia, em Lisboa, intitulada *Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum...*, observava o seguinte:

Uma coisa é certa, a pintura moderna em Portugal (e não só) deixou de incomodar, já não inquieta ninguém, nem cuspo nem chicotadas. Modernos o que quiserem e como quiserem – o que é preciso é terem cotação e não se afastarem muito do quadro de cavalete, e do pincel ou seus equivalentes. Naquelas duas dimensões da tela façam lá o que muito bem entenderem! (...) significa que os pintores “modernos” deste país não só deixaram de escandalizar as pessoas de bem como ainda se transformaram em produtores de bens para o bem dessas pessoas⁴⁵.

⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 96-97.

⁴³ Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 36-38;

⁴⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Primeiro diálogo do colecionador e do crítico; Segundo diálogo do colecionador e do crítico; Terceiro diálogo do colecionador e do crítico. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 198-206. Textos originalmente publicados em *Diário de Lisboa* (14 set. 1972; 9 nov. 1972; 16 nov. 1972).

⁴⁵ SOUSA, Ernesto de – Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum; com receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria (em 1972). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 25 (dez. 1975), p. 20.

Ernesto de Sousa apelou, no que respeita às questões do mercado da arte, para a reunião dos *marchands* em torno do Fundo de Fomento e Exportação, no intuito de se organizar uma política sólida de exportações, ao mesmo tempo que os artistas deveriam unir esforços junto de instituições, tais como a Associação Industrial Portuguesa e o Instituto Nacional de Investigação Industrial⁴⁶.

No que se refere especificamente às galerias, em 1962, para além das galerias integrantes de instituições culturais e artísticas, existiam apenas três galerias comerciais em Portugal⁴⁷. Trata-se da Galeria Alvarez (1954, Porto), da Galeria/Livraria Diário de Notícias (1957, Lisboa) e da Galeria/Livraria Divulgação (1958, Porto e 1963, Lisboa). Contudo, entre meados e finais dos anos sessenta implantaram-se diversas galerias comerciais – algumas aparecendo ligadas a livrarias –, primeiro e principalmente em Lisboa, como a Galeria 111 (1964), a Galeria Buchholz (1965), a Galeria Quadrante (1966), a Galeria São Mamede (1968)⁴⁸, além de outros importantes locais expositivos noutros pontos do país, de que foi exemplo a Galeria Ogiva (1970), em Óbidos. Fernando Pernes, em 1968, escreveria a este propósito:

Correspondendo a um possível surto de renovação e fixação dos quadros da vida artística portuguesa, novas galerias vêm aparecendo por toda a cidade. E se tal descentralização dos locais de exposição aparentemente se carrega dum signo algo anárquico, importa entendê-la não como expressão duma dissolvência – pois nada ou muito pouco anteriormente se estruturara nesse sentido – como antes no sinal de eventuais forças de modernidade, tateando terreno ingrato e desconhecido. Temos perante imediato olhar crítico, a constatação duma operação cultural, e comercial

⁴⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 26.

⁴⁷ Cf. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001, p. 115; MOREIRA, Isabel M. Martins – *Galerias de arte e o seu público*. Lisboa: Instituto Português de Ensino à Distância, 1985, p. 25.

⁴⁸ Cf. MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. *Op. cit.*, p. 70.

também. Da harmoniosa correlação destes dois factores depende grande parte do futuro da arte moderna do País⁴⁹.

Na verdade, num “Inquérito à jovem pintura”, realizado pelo *Jornal de Letras & Artes*, em 1968, fica-nos a ideia de se estar a assistir a um certo surto renovador no que respeita ao mercado artístico⁵⁰. Em 1973, existiam em Portugal cerca de trinta galerias comerciais, principalmente localizadas em Lisboa, mais precisamente quinze. Na cidade do Porto existiriam onze galerias e no restante país, cinco⁵¹.

Algumas das galerias referenciadas chegaram a ser dirigidas por críticos de arte durante algumas temporadas, como foi o caso da sucursal lisboeta da Galeria Divulgação, dirigida por Fernando Pernes, ou da Galeria Buchholz, dirigida por Rui Mário Gonçalves⁵². Quanto às suas especificidades, todos estes espaços expositivos estavam direcionados para a arte contemporânea, merecendo relevo a Galeria 111 – pertencente, e na época dirigida, por Manuel de Brito, abrindo-se em 1971 uma extensão na cidade do Porto (Galeria Zen) – pela sua destacada importância no mercado e atividade constante, assim como as Galerias Quadrante e Buchholz, que se instituíram como espaços de conteúdos alternativos⁵³. Como observa Rui Mário Gonçalves (1988):

⁴⁹ PERNES, Fernando – Dinastia uma nova galeria lisboeta. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (fev. 1968), p. 44.

⁵⁰ Cf. INQUÉRITO à jovem pintura [entrevista com Menez]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 260 (abr. 1968), p. 34-36; INQUÉRITO: é condição primária ser-se livre no ato da criação? [entrevista com Justino Alves]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 263 (jul. 1968), p. 28-32.

⁵¹ Cf. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*, p. 115; PELAYO, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal – *Artes plásticas e vanguarda. Portugal, 1968 – Abril 1974* [texto policopiado]. Porto: [s.n.], 1999. Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade do Porto. Vol. 1, p. 55.

⁵² Cf. MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. *Op. cit.*, p. 73; SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*, p. 40-158; MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999, p. 29-79.

⁵³ Cf. PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século xx. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000, p. 293.

As galerias de pintura constituíram os locais paradigmáticos do vanguardismo, e, por isso, eram os locais onde se poderiam mais facilmente manifestar as artes de síntese e mesmo recitais, concertos e conferências, abrindo-se, portanto, a outras modalidades, em especial à poesia, à música e ao teatro experimental, como o de Augusto Sobral⁵⁴.

Importa referir a este respeito uma questão que se prende com o facto de os momentos de rutura, vanguardistas, se preferirmos, tendencialmente aparecerem forem da esfera oficial – claro que não podemos esquecer as sabidas relações, por exemplo, do futurismo ou da vanguarda russa com o Estado –, *underground*, para utilizar um termo da crítica. Neste sentido, compreende-se que sejam as galerias e não os espaços oficiais os locais mais adequados ao fervilhar do novo. Pelo menos em potência.

Em abril de 1974, acontecia o golpe militar que punha cobro a quarenta e oito anos de ditadura e, conseqüentemente, à *Constituição* de 1933. Derrubava-se, pois, o regime antidemocrático, colonialista, isolado e autoritário. Para este derrube terão contribuído as ações dos militares, especialmente aguçadas pela agonizante guerra colonial, assim como a ação histórica, mais ou menos clandestina, do movimento antifascista. Porém, as fundamentais mudanças políticas e sociais operadas num país fechado, conservador e pleno de urgências, por si só, não se assumiram determinantes, como seria eventualmente expectável, para o incremento das artes plásticas. Como escreveu Manuel Antunes (1974):

De um dia para o outro tudo pareceu novo. Era o fim das palavras longamente proibidas, dos gestos apertadamente contrafeitos, de uma certa mentira institucionalizada, do terror invisível mas presente em toda a parte. (...) A revolução foi a festa. Festa dos cravos de Maio, da confraternização do Povo e das Forças Armadas, do entusiasmo colectivo (...) reencontrar o antigo, por vezes mesmo o mais antigo, para criar

⁵⁴ GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 87.

algo de novo. (...) A hora lírica está a passar. Começou a suceder-lhe a hora da acção⁵⁵.

A revolução acarretava uma dimensão altamente participada, de festa, dos cidadãos, bem como da aliança “Povo/MFA”⁵⁶. O “Plano Revolucionário” estava em curso⁵⁷. O período que mediou o 1.º de Maio de 1974 e a tomada de posse do I Governo Constitucional, a 23 de julho de 1976, foi particularmente agitado. Eram as consequências de uma democracia muito jovem, instável e reivindicativa⁵⁸, legitimada por um aglomerado de forças ligadas a diversas posições políticas e sociais, nomeadamente, à forte movimentação sindical e às comissões de trabalhadores. À democratização seguiu-se a estabilização na democracia parlamentar⁵⁹, por entre uma sociedade fervilhante⁶⁰ e um sistema económico frágil, que, segundo José Maria de Brito, não terá obedecido a uma estratégia económica, mas a uma estratégia revolucionária⁶¹. Na opinião de José Gil (2004):

O 25 de Abril abriu um processo complexo de luta intensa contra a não-inscrição, pelo menos num plano restrito, com os governos provisórios

⁵⁵ ANTUNES, Manuel – Repensar Portugal. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 98, n.º 5/6 (maio/jun. 1974), p. 459-461.

⁵⁶ Cf. NUNES, Américo; REIS, António; BRITO, Carlos [et. al.] – Mesa-redonda: antecedentes e eclosão do 25 de Abril; originalidades da revolução; balanço das comemorações do 25.º aniversário. *Vértice*. Lisboa. N.º 92 (out./dez. 1999), p. 14-23.

⁵⁷ Ver FERREIRA, José Medeiros - *Ensaio sobre a revolução do 25 de Abril: o período pré-constitucional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983; *idem* – 25 de Abril de 1974: uma revolução imperfeita. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 7 (1985), p. 391-426.

⁵⁸ Ver MOREIRA, Vital – A edificação do novo sistema constitucional democrático. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 81-116.

⁵⁹ Ver CRUZ, Manuel Braga da – A evolução da democracia portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000, p. 122.

⁶⁰ A proliferação de jornais foi, à época, assinalável, destacando-se, por exemplo, *A Luta, O Dia, Jornal Novo, O País, O Diabo, Diário de Notícias, Jornal de Notícias, Avante!, Poder Popular, Tempo, Revolução, Expresso, Bandeira Vermelha, Primeiro de Janeiro, Voz do Povo, A Capital, Combate Socialista, Povo Livre, Diário de Lisboa*, etc. Muitas destas publicações desapareceram entretanto; outras desapareceram na altura, por terem sido consideradas antirrevolucionárias, como os jornais *A Época* e *Novidades*.

⁶¹ Cf. BRITO, José Maria Brandão de – A economia portuguesa: do salazarismo à Comunidade Europeia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 119.

a tomarem medidas "definitivas", a criarem "factos (leis, instituições) irreversíveis" antes de caírem (...). Simplesmente, o substrato da não-inscrição continuava vivo, e toda essa actividade frenética e delirante para inscrever a Revolução – escrevendo a História – não fazia mais do que alimentar a impossibilidade de inscrever, essa sim, inscrita no mais profundo (ou à superfície inteira) dos inconscientes dos portugueses. Foi assim que o discurso político se tornou dominante na vida portuguesa⁶².

Mas uma outra perspectiva pode pensar o 25 de Abril justamente como a possibilidade de uma inscrição, pelo menos e seguramente, no período revolucionário. A quente, é certo, mas inscrita, vivida, orgânica. Compreensivelmente fugaz neste contexto e que, portanto, não constituirá sustentáculo vinculativo permanente.

Retomando o domínio artístico, com a revolução de abril apenas terão regressado efetivamente a Portugal os artistas que emigraram por motivos especificamente políticos e não quem o tinha feito – a esmagadora maioria – principalmente por motivos artísticos, intelectuais, vivenciais, ou didáticos, evidenciando os problemas continuados da vida cultural e artística portuguesa. Não deixando de concordar com João Pinharanda quando chama a atenção (2000) para o facto de, a partir de artistas relacionados com figura tutelar de Ernesto de Sousa, se atingir

(...) em Portugal, em termos absolutos, na década de 70, a capacidade de acompanhar, em tempo certo e útil e em termos de entendimento cultural profundo, os parâmetros da criação internacional – ultrapassando bloqueios de informação, de comunicação e de circulação, com o acesso interno a revistas estrangeiras, a emigração para novos centros artísticos (como a Holanda, onde se estabelece numerosa comunidade) ou a simples facilidade de deslocação aos EUA, Alemanha ou Itália⁶³,

⁶² GIL, José – *Portugal, boje: o medo de existir*. 11.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 17.

⁶³ PINHARANDA, João – *A arte portuguesa no século xx*. *Op. cit.*, p. 296-297.

na verdade, e do ponto de vista artístico, a mudança individual, “pulverizada”, já se vinha fazendo desde os anos sessenta ou até cinquenta, por parte de artistas que, independentemente do espaço político-geográfico que habitavam, pretendiam ser efetivamente modernos, contrariando, portanto, a crença, que na época revolucionária naturalmente se vivia, de um pioneirismo da política face à arte.

Vejamos, a título de exemplo, o seguinte comentário do crítico Francisco Bronze (1976):

Neste mar redemoinhamos, submergimos, voltamos à tona; no meio de correntes várias, esbracejamos, lutamos pela sobrevivência, pretendemos entrar na corrente que nos leve à praia (do mundo novo? do mundo velho?). Todos nós. Os artistas também. Eles procuram “acertar o passo” com a vida política nacional ou, simplesmente, esforçam-se por não perder o “comboio da revolução”, como por aí se diz⁶⁴.

Porém, como escreve posteriormente Rui Mário Gonçalves (2004):

Depois do 25 de Abril, muitos artistas residentes no estrangeiro voltaram a Portugal. Destes, uma minoria ficou: a daqueles que tinha emigrado por motivos estritamente políticos. A maioria ficou em Portugal por pouco tempo, o que mostra que a mudança de regime não basta para uma imediata criação de estruturas de apoio à vida artística. Esta criação é difícil e demorada. Exige vontade política e capacidade de programação⁶⁵.

Também na ótica de Sílvia Chicó (1999):

O 25 de Abril e os tempos que imediatamente se lhe seguiram pode dizer-se que foram uma época de generosidade. Só quando o poder político começou a organizar-se é que as posições se extremaram e a mesquinhez

⁶⁴ BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 28 (jun. 1976), p. 66.

⁶⁵ GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 103.

e a mediocridade que ainda hoje grassam na nossa sociedade se fizeram sentir. Mas poderá dizer-se que afectaram determinantemente o meio artístico? Cremos que não. E cremos também que este não deve, nem nunca deveu, muito ao poder político⁶⁶.

A auspiciosa revolução assumiu, portanto, contornos complexos e contraditórios, também no domínio das artes. Rui Mário Gonçalves escrevia em 1974:

Tudo se movimenta no mundo das artes, na realidade muito mais do que à primeira vista possa parecer. Para os artistas e críticos, aumentou a actividade criativa, reflexiva e organizativa (...). Mas é o país todo que se movimenta, e o confronto ao nível geral vem colocando as artes numa desatenção relativa (...). Uma diminuição do espaço dedicado às artes verifica-se já nos jornais, não devido a falta de colaboração, mas devido ao critério dos directores sobre o que interessa ou não ao público⁶⁷.

Efetivamente, e salvo algumas exceções, os periódicos portugueses não conferiam uma atenção profunda às questões da cultura e da arte, precisamente numa altura de liberdade de expressão. A política dominava a ordem do dia, mas seria importante falar dos objetos e dos artistas, assim como dos museus, do ensino artístico e da historiografia, que o país não dispunha de modo adequado⁶⁸. Nesta senda, a revista *Colóquio/Artes* assumiu um carácter único no nosso país «(...) difundindo, na circulação internacional que obteve, o conhecimento dos artistas nacionais mais novos»⁶⁹. Não se pode deixar de mencionar esta preocupação, em

⁶⁶ CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 255.

⁶⁷ GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 19 (out. 1974), p. 32-33.

⁶⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O 201.º folhetim. In *Quinhentos folhetins*. Op. cit. Vol. 1, p. 414-416. Texto originalmente publicado em *Jornal Novo* (17 abr. 1975).

⁶⁹ *Idem* - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. Op. cit., p. 61.

estreita relação com a vontade de refletir sobre a arte do momento, nomeadamente através dos “Balanços” e das “Cartas” de Lisboa, do Porto, de Paris, ou de São Paulo. Merece ainda referência o elevado nível gráfico da publicação, conseguido também pela sobriedade possante da capa, onde, de resto, apareciam reproduzidas obras de artistas portugueses, consagrados e emergentes. Contudo, talvez se tenha realmente acabado por verificar um certo “alheamento deliberado” da revista, na perspetiva de Pinharanda, na década de oitenta⁷⁰. Aparentemente arriscou menos.

É oportuno referir-se ainda outras publicações de relevo no que diz respeito ao acolhimento das questões artísticas, tais como o jornal *Diário de Lisboa* (1921-1990), o semanário *Expresso* (Lisboa, 1973-), a revista *Arte/Opinião*, lançada em 1978 pelos alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, as revistas *Opção* (Lisboa, 1976-1978) e *Brotéria* (Lisboa, 1925-1999), ou ainda, entre 1973 e 1977, a *Revista de Artes Plásticas* (editada pela Galeria Alvarez, Porto). Já nos anos oitenta, a partir de 1981, surgiu o *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), bem como a efémera revista *Sema* (Lisboa) – saíram quatro números, o último em maio de 1982, celebrando-se o seu encerramento com uma festa na qual se montou “Urraca, a serpente voadora” na fachada da Mobil⁷¹ –, ou a revista *Vértice* (2.ª série, Lisboa, 1988-), *Risco* (Lisboa, 1985-1999), *Artes & Leilões* (Lisboa, 1989-), entre mais uma ou outra publicação de mérito.

Chamava-se, todavia, a atenção para a necessidade de investigação histórica e sociológica da cultura do século xx português, assim como para o facto de a arte não constar nas ações prioritárias dos Governos, que não estariam a criar medidas de proteção aos artistas portugueses, não sabendo aproveitar as ideias resultantes das reuniões de arquitetos, *designers*, pintores, escultores e críticos, que tiveram lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, também designada por “Casa dos Artistas”, no período que se

⁷⁰ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. In PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 617.

⁷¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Sema, Dona Urraca! Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 344-346. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (21 jul. 1982).

seguiu à revolução⁷². Neste tempo de ebulição foi deveras importante a ação desta instituição que, na década de sessenta, tinha sido modernizada, nomeadamente com a tentativa operada nos *Salões de Arte Moderna* (1958-1963), instituídos como alternativa aos salões tradicionais, por exemplo, os *Salões da Primavera* (1943-1965) e os *Salões de Inverno* (1943-1960), os quais adquiriram essa nomenclatura sob a direção de Ressano Garcia e resultaram da divisão do anterior salão anual, iniciado em 1901.

Façamos um curto parêntesis para ressaltar alguns episódios relevantes da história da instituição, que nos permitem compreender um pouco melhor o período em análise. A Sociedade Nacional de Belas-Artes, criada a 16 de março de 1901, surgiu no contexto do naturalismo oitocentista pela fusão da Sociedade Promotora das Belas-Artes (1861-1899) e do Grémio Artístico (1890-1901), e teve José Malhoa (1855-1933) como primeiro diretor⁷³. Entre os momentos mais marcantes da “Casa dos Artistas” conta-se o que ficou conhecido como “Questão dos Novos” (1921), opondo naturalistas e modernistas, bem como o seu encerramento, em 1952, decretado pelo Governo, em resultado de uma crise interna balizada entre a extrema-direita de Eduardo Malta (1900-1967) e os sócios não simpatizantes do Estado Novo, alguns inclusivamente afetos ao Partido Comunista⁷⁴. Em 1959, a Sociedade Nacional de Belas-Artes tinha conhecido uma renovação dos seus estatutos, concretamente no que respeita à supressão da atribuição de medalhas⁷⁵, e, em 1965, inaugurara na sua sede a Galeria de Arte Moderna com um programa específico, vocacionado para a atualidade apesar das dificuldades financeiras⁷⁶. Para esta modernização terá contribuído também a ação de Fernando Pernes, secretário-geral da instituição entre 1964 e 1966. Como o próprio escre-

⁷² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes. Op. cit.*, p. 33-37; FRANÇA, José-Augusto – Cultura, ano zero. *Crítério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 2 (dez. 1975), p. 28-30.

⁷³ Cf. TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*. Vila Nova de Cerveira: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, p. 9-36.

⁷⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 160-164.

⁷⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 157.

⁷⁶ Cf. *idem, ibidem.*, p. 219-225; GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade. Op. cit.* Vol. 13, p. 88.

veu, a propósito da *I Exposição de Outubro (Prémios Estímulo)* da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1965):

Diremos apenas que o sentido autêntico desta Exposição dependerá de todo um programa a cumprir, mediante o qual a sua justificação se há de, ou não, esclarecer em plena luz. De momento, esta iniciativa da SNBA afirma pelo menos o mérito de acolher quantos, numa fase de iniciação, se propõe a válida maturidade⁷⁷.

No entanto, uma opinião menos positiva emitiu Francisco Bronze a propósito do *Salão de Maio* (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1966): «Imediatamente chocante, este Salão de Maio. E não só pela lastimável ausência de grande número de artistas (...) como sobretudo pela forma desastrosa duma montagem em que certos quadros se anulam pela sua extrema proximidade ou se empobrecem pela maneira errada como estão colocados»⁷⁸. Não obstante o maior ou menor interesse despertado pelas exposições e iniciativas que cumpriu no período imediatamente anterior ao 25 de Abril, a Sociedade Nacional de Belas-Artes foi uma instituição meritória e um reduto de um certo combate artístico à ditadura. Porém, na opinião de José-Augusto França (2000), a Sociedade Nacional de Belas-Artes podia ter-se organizado de modo mais forte e criterioso no pós-25 de Abril, acabando por ter de

(...) resistir, em 1975, a uma investida de certa camada dos seus associados, que desejavam tirar proveito das águas turvas. Tal manobra, duma fantomática Frente de Acção Popular dos Artistas Plásticos (F.A.P.A.P.) estendeu-se, com o apoio dum departamento militar então instituído (a 5.^a Divisão) e

⁷⁷ PERNES, Fernando – Exposição de Outubro (Prémios Estímulo) na SNBA. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (dez. 1965), p. 62.

⁷⁸ BRONZE, Francisco – Exposição de Maio 1966. Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 40 (out. 1966), p. 45.

com a propositada passagem da Secretaria de Estado da Cultura sob a alçada dum Ministério da Informação de intenção propagandística⁷⁹.

A seguir à revolução, e até 1977, organizaram-se comissões consultivas – “Comissão Nacional Consultiva para as Artes Plásticas”, que funcionava no Ministério da Comunicação Social –, muitas estruturadas de modo improvisado e com caráter efémero, que procuraram elaborar propostas e apresentá-las aos Governos. Estas comissões eram constituídas por artistas, críticos, representantes de instituições, docentes e outros intervenientes na vida cultural e artística do país.

Para além da Sociedade Nacional de Belas-Artes, merecem igualmente referência outras instituições que também desempenharam uma ação cultural determinante ao longo do período em questão. Trata-se da Secção Portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), fundada pelo historiador Luís Reis Santos, em 1955, e reestruturada em 1969 – da qual voltaremos a falar um pouco adiante –, da Cooperativa Árvore (Porto), fundada em 1963⁸⁰, do CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), instituído em 1958⁸¹, ou da Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura” (Lisboa), fundada em 1956, com oficina própria, e inicialmente programada pelos neorrealistas. Como, de resto, salientou Francisco Bronze (1967):

⁷⁹ FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 63-64.

⁸⁰ A Cooperativa Árvore foi fundada com o intuito de desenvolver a arte experimental, numa postura não comercial, facultando aos artistas autonomia de decisão na gestão das suas obras. O primeiro diretor da instituição foi Henrique Alves Costa. Cf. Fátima Lambert e João Fernandes. In *PORTO 60/70: os Artistas e a Cidade*. Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2001, p. 23. [Catálogo da exposição]

⁸¹ O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra é um organismo autónomo da Academia de Coimbra, com instalações na Rua Castro Matoso, tendo inaugurado em 1997 um novo espaço expositivo – o Centro de Arte Contemporânea – no Jardim da Sereia/Parque de Santa Cruz. A sua atividade tem-se pautado por iniciativas em torno da experimentação e da pesquisa, especialmente marcantes nas décadas de setenta e oitenta. Ver CAPC: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. *Prática de arte contemporânea. Rua Larga*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 6 (out. 2004), p. 37-39; NOGUEIRA, Isabel - O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra nos anos setenta: “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”. *Arquivo Coimbrão: Boletim da Biblioteca Municipal*. Coimbra: Câmara Municipal. N.º 38 (2005), p. 169-182.

Caso já heroico, o da Cooperativa “Gravura”, com uma acção verdadeiramente notável num país onde todas as iniciativas deste género [exposições] parecem destinadas ao fracasso. A sua galeria veio responder à necessidade de manter uma informação tanto quanto possível actualizada da modalidade, expondo obras de artistas nacionais ou estrangeiros⁸².

Num texto de 1976, José-Augusto França ressaltava a importância desta instituição, aquando do seu vigésimo aniversário, evidenciando o valor da sua longevidade, facto notável num país onde «(...) tudo acaba depressa, por falta de densidade (cultural ou outra), que é como quem diz por falta de estruturas – também outras ou culturais»⁸³.

Nos anos imediatos ao 25 de Abril ter-se-á verificado a incapacidade de o Estado elaborar uma política cultural estruturante e coerente, continuando a cumprir-se uma falta de articulação entre os diferentes intervenientes. Apostava-se, contudo, nas campanhas de dinamização cultural, capazes de envolver o Estado, o Movimento das Forças Armadas, a Junta de Salvação Nacional, a população e os artistas. Uma destas iniciativas foi a pintura do *Painel do 10 de Junho* (1974), em homenagem à revolução de abril, realizada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos, constituído no seio da Sociedade Nacional de Belas-Artes e que, apesar de efémero, desenvolveu algumas ações relevantes ao nível da intervenção pública. Para a execução do grande painel (4,5m x 24m) reuniram-se quarenta e oito participantes⁸⁴ na Galeria Nacional de Arte Moderna – pavilhão à beira Tejo, em Belém, construído para albergar a *Exposição do Mundo Português* (1940), onde se

⁸² BRONZE, Francisco – O Salão de Verão na SNBA. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 45 (out. 1967), p. 41.

⁸³ FRANÇA, José-Augusto – Vinte anos de “Gravura”. In *Quinhentos folhetins*. Op. cit. Vol. 1, p. 393. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (15 jun. 1976). Ver ARAÚJO, Manuel Augusto – Os 20 anos da Gravura. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1569 (jul. 1976), p. 43.

⁸⁴ Alice Jorge, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Charrua, António Domingues, António Mendes, António Palolo, António Sena, Artur Rosa, Calos Calvet, Costa Pinheiro, David Evans, Eduardo Nery, Emília Nadal, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Fernando de Azevedo, Guilherme Parente, Helena Almeida, Henrique Manuel, João Abel Manta, João Vieira, Joaquim Lima Carvalho, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, Jorge Vieira, José Escada, Júlio Pereira, Júlio Pomar, Justino Alves, Manuel Baptista, Manuel Pires, Marcelino Vespeira, Maria Velez, Menez, Moniz Pereira, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Querubim Lapa, René Bertholo, Rogério Ribeiro, Rolando Sá Nogueira, Sérgio Pombo, Teresa Dias Coelho, Teresa Guimarães, Tomás Mateus, Vítor Fortes e Victor Palla.

realizava o Mercado do Povo, posteriormente usado como espaço de exposições, dirigido pela Direção-Geral da Ação Cultural/Secretaria de Estado da Cultura –, pintando publicamente um painel, dividido em quarenta e oito quadrados, distribuídos por três andares, evocativos dos quarenta e oito anos do regime ditatorial.

Apesar de ter ficado bastante sectorizado – precisamente porque os artistas continuaram a trabalhar na sua linguagem do momento, independentemente das mutações políticas – segundo Rui Mário Gonçalves (1988), no conjunto permitia ver a linguagem da arte moderna, entre o abstracionismo e o neofigurativismo⁸⁵, ou, na opinião de José-Augusto França (2000), uma junção de abstrato, conceptual e neorrealismo⁸⁶. Na perspectiva de Eurico Gonçalves (1992), o painel não terá sido inferior ao realizado em Cuba e divulgado internacionalmente⁸⁷. Segundo Ernesto de Sousa (1975), apesar da qualidade limitada do trabalho, os “bonecos para o Povo” foram vencidos pela “festa do Povo”⁸⁸, ou, na ótica do pintor e crítico Rocha de Sousa (n. 1938), em 1975, o maior significado do mural seria a efetiva união dos operadores⁸⁹. Em 1979, em jeito de balanço, Manuel Rosa escreveria que a pintura mural no pós-25 de Abril, como portadora de mensagem política para as massas, fora legitimamente figurativa⁹⁰. Do trabalho em questão, o mais importante a reter será o contexto revolucionário e de esperança que esteve na base da sua realização, mais relevante do que as considerações estéticas que se possam a respeito dele produzir.

⁸⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Op. cit. Vol. 13, p. 134.

⁸⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. Op. cit., p. 63.

⁸⁷ Cf. GONÇALVES, Eurico – O 25 de Abril e as artes plásticas. *Diário de Notícias/Caderno 2*. Lisboa. N.º 44 959 (26 abr. 1992), p. 10; *idem* – Movimento Democrático de Artistas Plásticos: a intervenção necessária. *Flama*. Lisboa. N.º 1378 (1974), p. 38-42.

⁸⁸ Cf. SOUSA, Ernesto de – O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 19 (out. 1974), p. 45.

⁸⁹ Cf. SOUSA, Rocha de – Painel dos artistas democratas/Galeria de Arte Moderna de Belém. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 6 (jan. 1975), p. 34.

⁹⁰ Cf. ROSA, Manuel – O mural como elemento valorizador da paisagem urbana. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 5 (abr. 1979), p. 2-4.

A peça foi oferecida ao Movimento das Forças Armadas e esteve para ser enviada para a *Bienal de Veneza*, assim como para o *Salon de la Jeune Peinture* (Paris) mas, alegadamente por descuido das entidades competentes, não seria remetida, acabando por ser destruída pelo incêndio que consumiu a Galeria Nacional de Arte Moderna em agosto de 1981. Como escrevera Manuel Augusto Araújo na *Seara Nova* (1976):

Nada ainda se sabia sobre a representação portuguesa na Bienal. (...) Passados dois anos e várias peripécias, nada se sabe. Às propostas democráticas do Comité Organizador da Bienal de Veneza, o silêncio com que decorre a escolha da nossa representação é inquietante, o que somado com outros critérios recuperados do passado mais próximo e alienante das artes plásticas portuguesas – para que se não estabeleçam as habituais esgrimas confucionistas diremos, sem deixar de ser um período alienante também, foi um período que viu produzir-se muita obra de arte válida – o que se torna ainda mais inquietante⁹¹.

Certamente. O evento ficou registado também pela transmissão televisiva, em direto, interrompida no momento em que a companhia “A Comuna” aparentemente satirizava a Igreja. Na sequência deste episódio, Júlio Pomar deixaria escrito no seu quadrado “A censura existe”.

Ter-se-á vivido, no período imediatamente após o 25 de Abril, um empenhamento militante intenso por parte dos artistas, numa vivência da cultura “ao serviço do Povo”⁹². Foi a época dos *slogans* e *contrasslogans*: “A arte fascista faz mal à vista” (Marcelino Vespeira) – expressão proclamada no evento realizado pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos a 28 de maio de 1974, no Palácio Foz, antiga sede da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, no qual os artistas ocultaram com um pano preto e uma faixa verde e vermelha a escultura de Francisco

⁹¹ ARAÚJO, Manuel Augusto – A Bienal de Veneza. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1570 (ago. 1976), p. 47.

⁹² Ver CHICÓ, Sílvia – As artes depois de Abril. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 94 (abr. 1984), p. 20-21.

Franco que retratava Salazar⁹³ –, “Contra a agressividade, criatividade” ou “A qualidade estética é progressista; a mediocridade é reacionária” (Salette Tavares). Devemos neste âmbito destacar as ações coletivas, numa busca de total liberdade de intervenção e de criação, de dois importantes agrupamentos de artistas: o “Grupo Acre” (“Uma arte para toda a gente”) – entre 1974 e 1977, constituído por Alfredo Queiroz Ribeiro (1939-1974), Clara Menéres (n. 1943), Joaquim Lima Carvalho (n. 1940), entre diversos colaboradores – e o “Grupo Puzzle” (“Contracorrente”) – entre 1975-1981, contou inicialmente com Albuquerque Mendes (n. 1953), Armando Azevedo (n. 1946), Carlos Carreiro (n. 1946), Dario Alves (n. 1940), Graça Morais (n. 1948), Jaime Silva (n. 1947), João Dixo (n. 1941), Pedro Rocha (n. 1945) e, pouco tempo depois, com Fernando Pinto Coelho (n. 1951) e Gerardo Burmester (n. 1953) –, nascido no Porto em dezembro de 1975, apresentado no início do ano de 1976 num jantar/intervenção na Galeria Alvarez (Porto) e divulgado nos *III Encontros Internacionais de Arte* (agosto de 1976), na Póvoa de Varzim⁹⁴.

A seu modo, ambos os agrupamentos se assumiram como portadores de uma linguagem plástico-performativa inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente interventiva. Como escreveram os críticos Ernesto de Sousa (1975), a respeito do “Grupo Acre”, e Egídio Álvaro (1977), relativamente ao “Grupo Puzzle”:

O Grupo Acre construiu-se depois do 25 de Abril: como uma serena e consciente *atitude*. Trabalhar colectivamente e descartar o subjectivismo, intervir no espaço urbano e, empiricamente, acertar numa grande razão para estar no mundo. (...) As duas “acções” realizadas pelo grupo até agora (pintura do pavimento da Rua do Carmo, em Lisboa e desdobramento de uma fita plástica do alto da Torre dos Clérigos, no Porto [“Grupo Acre fez”] exigiram colaboração, e, no segundo caso, participação cúmplice.

⁹³ Cf. MOVIMENTO Democrático de Artistas Plásticos: a arte fascista faz mal à vista. *Flama*. Lisboa. N.º 1370 (1974), p. 40-41.

⁹⁴ Cf. Fátima Lambert e João Fernandes. In *PORTO 60/70: os Artistas e a Cidade*. *Op. cit.*, p. 33-36.

(..) O Grupo Acre é um projecto, e só os projetos têm consistência. Hoje. Como a revolução. Tudo o resto é cozinha passadista⁹⁵.

Parece-me que, subjacente a toda a atividade do Grupo, se encontra uma atitude polémica, ressentida com maior ou menor acuidade por cada um dos seus componentes. (...) Polémica, porque ao escolherem a dificuldade, se inscrevem em contracorrente em relação a todas as facilidades mais ou menos oficializadas, mais ou menos escolares, mais ou menos oportunistas que foram e são oferecidas àqueles que mais jeito e ambição têm para calcorrear as antecâmaras do poder. (...) enquanto nos últimos dois anos o acento tónico ou o acento único foi colocado sobre a intervenção política, o PUZZLE se atreve falar de si próprio, dos problemas familiares e quotidianos, da arte, dos mitos correntes, dos tabus (e a bandeira nacional é um entre muitos) e até, e também, da política, vista aqui por um prisma irónico, crítico, perigoso (...). O primado da ideia sobre a técnica (...) O desejo veemente de instaurar um diálogo aberto com os componentes da nossa cultura e com as massas arredadas da arte (...) Por tudo isto parece-me ocupar o Grupo PUZZLE uma posição de vanguarda no campo da arte⁹⁶.

A questão do revolucionário e do contrarrevolucionário sentiu-se tanto na política e na sociedade como nos domínios da cultura e da arte. Em finais de 1974, a publicação *O Tempo e o Modo* afirmou-se avessa à cultura burguesa, considerando-a corrupta, fascista, revisionista, imperialista, anticientífica, antipopular e oposta aos interesses dos operários e camponeses⁹⁷. Na opinião de Rui Mário Gonçalves, viveu-se uma época profundamente agitada, largamente pontuada por atitudes que pretenderam repensar tudo de novo, por equívocos, por oportunismos, pelo perigo da arte *mid-cult* – tida como antagónica à verdadeira arte de

⁹⁵ SOUSA, Ernesto de – O Grupo Acre e a apropriação. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1845 (jan. 1975), p. 41.

⁹⁶ ÁLVARO, Egídio – Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 18-20.

⁹⁷ Cf. [A redacção] – Contra a cultura burguesa por uma cultura democrática popular. *Op. cit.*, p. 27-28.



Acção dos círculos – guerrilha urbana (Rua do Carmo, Lisboa, agosto de 1974).

Intervenção do “Grupo Acre”. Fotografia de Clara Menéres.

vanguarda⁹⁸. Mas regressaremos a estas questões quando se tratar a crítica de arte, ou o pensamento crítico num sentido mais lato. Uma outra característica deste período foi a proliferação de exposições coletivas, tanto em Lisboa como no Porto, como ainda noutros pontos do país, apesar da, tantas vezes apontada, incompetência governativa.

Foi nesta senda que teve lugar o conturbado “caso da Exposição de Paris”. Mostra que deveria ser apresentada no Musée National d’Art Moderne (Paris)⁹⁹, mas que só aconteceria com a tomada de posse do I Governo Constitucional, em 1976. No rescaldo da recusa da exposição, em julho de 1975, José-Augusto França publicava um artigo no *Jornal Novo*, intitulado justamente “No rescaldo do ‘caso da Exposição de Paris’”. O historiador e crítico salientava o paralelismo entre esta ocorrência os casos *República* e *Rádio Renascença*, advertindo para a falta de coerência do Ministério da Comunicação Social e para o facto de o cancelamento acarretar o corte da possibilidade de os artistas fazerem circular as suas obras, além de causar desprestígio no âmbito das relações luso-francesas¹⁰⁰. A exposição seria ainda levada a Roma¹⁰¹. Esta “caso” ter-se-á estabelecido como paradigma de uma ação governamental propagandística, que aparentemente terá pretendido controlar a vida intelectual e artística do país¹⁰².

Hoje, com algum distanciamento, e não vendo esta mistura, esta “propaganda”, como propriamente laudatória, compreende-se que assim tenha acontecido tantas vezes no decorrer desta fase. As revoluções conduzem a extremos, a utilizações, tal como sucedeu noutras jovens democracias. Ao tempo e à capacidade governativa, aos mais diversos

⁹⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (out. 1975), p. 32-34.

⁹⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto; GONÇALVES, Rui Mário – Elementos para a cronologia do “caso da Exposição de Paris”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (out. 1975), p. 40.

¹⁰⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto – No rescaldo do “caso da Exposição de Paris”. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 382-383. Texto originalmente publicado em *Jornal Novo* (17 jul. 1975).

¹⁰¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁰² Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 64.

níveis, e à ação dos agentes culturais e artísticos caberá esta separação e afirmação. Enfim, nem sempre conseguidos.

No âmbito dos *III Encontros Internacionais de Arte* (Póvoa de Varzim, 1976), Egídio Álvaro publicaria a súmula dos diversos debates, destacando-se aquele cujo título foi *Situação da arte e do artista em Portugal*. O crítico referiu-se à concentração artística lisboeta e ao desprezo geral pela criatividade, assim como à deficiente gestão do património cultural nacional. A “Comissão Nacional Consultiva para as Artes Plásticas” foi acusada de “bairrismo lisboeta” e de falta de isenção nas escolhas, selecionando-se, em alguns casos, artistas pertencentes à própria comissão. As exposições no estrangeiro representariam, em certas situações, “oportunismo mal disfarçado” e os artistas portugueses ou eram bolseiros, ou funcionários de uma instituição, ou marginais/resistentes¹⁰³.

Em geral, fica-nos uma ideia de alguma desorientação governamental no âmbito das artes plásticas. Neste domínio, ter-se-ão mantido, e mesmo aumentado, os impostos sobre as obras de arte – tidas como objetos supérfluos e luxuosos –, situação que claramente não facilitaria o processo de produção artística. Por outro lado, a denominada “lei do um por cento”, que previa que um por cento da verba utilizada na construção civil fosse gasta em obras de arte, nunca foi aplicada – mais uma vez por alegada inoperância governamental e pela falta de um verdadeiro projeto de política cultural. A crise petrolífera mundial de 1973, seguida da revolução de abril e da sucessiva instabilidade política e económica que o país viveu, permitiram colocar a nu a fragilidade do mercado de arte português. João Pinharanda escreve a este respeito (1995):

É uma década [setenta] contraditória e complexa. No seu aspeto mais publicitado foi um período de consagração, por aprofundamento ou maturidade, de artistas revelados na época anterior; foi ainda a década de maior dinamismo no mercado da arte e... da sua maior crise¹⁰⁴.

¹⁰³ Cf. ÁLVARO, Egídio – Debates. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 55-57.

¹⁰⁴ PINHARANDA, João – Anos 70: um tempo de passagem. In PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores,

Rapidamente o mercado entrou em retraimento, situação claramente visível no encerramento de galerias – principalmente em 1976 –, embora posteriormente, na sua maioria, tenham reaberto. Aliás, ao longo dos anos setenta também apareceram importantes galerias, como foram exemplos a Galeria Diferença (1979, Lisboa) – fundada por dez artistas –, a Galeria Quadrum (1973, Lisboa) e a Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte (1975, Porto e 1979, Lisboa) – estas duas últimas pioneiras na internacionalização de alguns artistas portugueses¹⁰⁵. Esta retração do mercado, na opinião de Rui Mário Gonçalves (1974), terá desiludido principalmente os artistas mais jovens, pois os mais velhos nunca se terão realmente iludido quanto à artificialidade dos sucessos comerciais¹⁰⁶. Sílvia Chicó (1999) chama a atenção para o facto de os menos afetados neste processo terem sido os artistas considerados mais académicos, uma vez que prosseguiram com a pintura de paisagem e natureza-morta, prolongando o, já por si tardio, naturalismo oitocentista¹⁰⁷.

No entanto, parece igualmente viver-se o reflexo da incapacidade de organização e de entendimento entre os próprios artistas, assim como uma burocracia complexa, historicamente enraizada. Apesar disto, um vasto grupo de artistas plásticos e de críticos redigiria um manifesto, distribuído no 1.º de Maio de 1976, no qual, entre outros aspetos, chamavam a atenção para a necessidade de se debater a cultura e as artes visuais, assim como de promover a participação ativa dos artistas na sociedade e de apoiar instituições de mérito, como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a Cooperativa Árvore e a Cooperativa de Gravadores Portugueses¹⁰⁸.

Uma outra questão merece particular atenção. Trata-se da sucessiva vontade, nomeadamente por parte dos teóricos e dos artistas, em criar

1995. Vol. 3, p. 611.

¹⁰⁵ Cf. *idem* – A arte portuguesa no século xx. *Op. cit.*, p. 300; RODRIGUES, António - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 74 (set. 1987), p. 68-70.

¹⁰⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁷ Cf. CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. *Op. cit.*, p. 264-267.

¹⁰⁸ Ver COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e revolução*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p. 42-43.

um museu de arte moderna em Portugal, assim como de um museu de arte “genuinamente popular”¹⁰⁹. O Museu Nacional de Arte Contemporânea, localizado na Rua Serpa Pinto – antiga Galeria de Pintura da Academia Nacional de Belas-Artes –, ao Chiado, fundado em maio de 1911 e inicialmente dirigido pelo pintor naturalista Carlos Reis (1863-1940), não terá apresentado as obras de jovens artistas que adquiriu no período marcelista e a gestão das coleções obedeceu a uma vontade centralizadora de concentrar num único espaço obras portuguesas de todas as épocas¹¹⁰. Depois do falecimento, em 1959, do seu empenhado diretor desde 1944, o escultor Diogo de Macedo (n. 1889), e da sucessão no cargo de Eduardo Malta, ter-se-á verificado um retrocesso nas diretrizes de gestão¹¹¹. Segundo a historiadora Raquel Henriques da Silva (2002):

(...) a sua nomeação provocou escândalo público, assumido pelo meio artístico num abaixo-assinado dirigido ao Ministro da Educação Nacional (...) o MNAC viveria, até à sua profunda remodelação do início da década de 90, completamente arredado da museologia e da arte portuguesas¹¹².

Este espaço fechara para obras em abril de 1973, reabrindo em novembro de 1979, embora com a mesma vocação oitocentista¹¹³. O local abriria fugazmente nos anos oitenta, voltando a encerrar em 1987. O incêndio do Chiado, em agosto de 1988, apesar de não ter atingido diretamente o museu, terá contribuído para repensar o espaço museológico.

¹⁰⁹ Cf. MAGGIO, Nelson di – Teremos finalmente um museu de arte contemporânea à altura da realidade cultural portuguesa? *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 223 (jan. 1966), p. 9; GONÇALVES, Eurico – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 21 (fev. 1975), p. 66-67.

¹¹⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 98.

¹¹¹ Cf. Raquel Henriques da Silva. In PERNES, Fernando (coord.) – *Século xx: panorama da cultura portuguesa*. Porto: Fundação de Serralves/Edições Afrontamento, 2002. Vol. 3, p. 90.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 91.

¹¹³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (dez. 1980), p. 64; FRANÇA, José-Augusto – Um museu municipal de arte moderna. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 136-138. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (23 jul. 1970).

Neste contexto, o Governo francês ofereceu um projeto de renovação da estrutura, da autoria do arquiteto Jean-Michel Wilmotte. O museu reabriria ao público a 12 de julho de 1994, destacando-se pela sua coleção de arte portuguesa entre 1850 e 1950.

Mas voltemos a situar-nos nos anos setenta. Era factual a inexistência de museus de arte moderna e as galerias, como a Galeria Quadrum, acabavam por mostrar o que de “melhor se produzia” no domínio artístico¹¹⁴. No sentido de evidenciar o estado precário e inativo de alguns importantes espaços expositivos, formou-se na cidade do Porto a Comissão “Para uma Cultura Dinâmica”, constituída por intelectuais e artistas ligados à Cooperativa Árvore. No dia 10 de Junho de 1974 procederam ao *Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis*, fazendo circular um panfleto que tinha escrito o seguinte: “Ciclo Necrófilo do Porto/Morreu o Museu Soares dos Reis/Morto por inacção, enterra-se à porta do mesmo, no dia 10 às 16 horas/Funeral com alegria/Participa/Todos ao enterro do morto/Enterro a cargo da Comissão ‘Para uma Cultura Dinâmica’”. Nesta manifestação denunciava-se a situação de inércia em que viveria o museu.

No período que se seguiu ao 25 de Abril foram emergindo várias hipóteses de organização de espólios de arte moderna e contemporânea portuguesa. Uma destas hipóteses foi a criação de um museu dedicado à escultura, cujo financiamento estaria a cargo do Fundo de Fomento e Exportação. Chegou-se a pensar na sua localização – Pero Pinheiro, nas imediações de Sintra –, bem como na possibilidade de construção de oficinas para os escultores e, ainda, na presença e eventual participação de artistas de renome internacional, tais como Henry Moore e Naum Gabo. A Sociedade Nacional de Belas-Artes chegou a seleccionar dezoito escultores portugueses para colaborarem neste projeto, mas tudo seria cancelado, aparentemente sem explicação¹¹⁵.

¹¹⁴ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 15 (dez. 1973), p. 61-63; SOUSA, Rocha de – Exposição colectiva inaugural/Galeria Quadrum. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 27.

¹¹⁵ Cf. *idem, ibidem*. Os artistas indigitados pela Sociedade Nacional de Belas-Artes foram: Alberto Carneiro, Alfredo Queiroz Ribeiro, Arlindo Rocha, Artur Rosa, Artur Varela, Aureliano Lima, Clara Menéres, Dorita Castel-Branco, Fernando Conduto, Hélder

Nesta senda, em 1975, terá surgido a vontade de transformar a penitenciária lisboeta da Rua Marquês de Fronteira num museu, abrindo-a para o Parque Eduardo VII e, aproveitando os espaços verdes, constituir um complexo exemplar de natureza e cultura. Esta interessante ideia, promovida por Gonçalo Ribeiro Telles e por Salette Tavares¹¹⁶, contemplaria ainda a colocação de esculturas ao ar livre e a valorização da Estufa-Fria e do Pavilhão dos Desportos. Este projeto chegou a ser enviado para a *Bienal de São Paulo (1975)*, mas ter-se-á remetido ao esquecimento¹¹⁷. Outra ideia que nunca conheceu concretização foi a criação de um museu internacional de arte moderna – o Museu da Fraternidade –, com uma coleção oferecida, diretamente inspirado na experiência chilena no tempo de Salvador Allende¹¹⁸. Na perspetiva de Rui Mário Gonçalves (2004):

Uma mudança demasiado frequente de governos, ministros, secretários, foi um dos factores que dificultaram a instauração de uma política cultural correcta. Por outro lado, a permanência em cargos de responsabilidade, de pessoas sem qualquer conhecimento, entravavam as propostas dos artistas. (...) Quando houve diálogo entre os artistas, os políticos e os militares, o entendimento foi fácil. Quando houve autocracia os erros tornaram-se mais frequentes. (...) Em suma: o poder político e a cultura nem sempre andaram juntos, o que trouxe um prejuízo mútuo¹¹⁹.

Com o I Governo Constitucional, e nomeadamente com o novo diretor-geral da Ação Cultural, Eduardo Prado Coelho, ter-se-á imprimido um certo esforço de estruturação de uma política cultural coerente, concretamente ao nível da informação e da descentralização, fazendo-se itinerar pelo país

Baptista, João Cutileiro, Jorge Vieira, José Aurélio, José Rodrigues, Miguel Arruda, Quintino Sebastião, Virgílio Domingues e Zulmiro de Carvalho.

¹¹⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out. 1977), p. 44.

¹¹⁷ Cf. *idem* - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 100.

¹¹⁸ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 100-101.

¹¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 104-106.

algumas exposições coletivas, tais como *Pena de Morte, Tortura e Prisão Política* (organizada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976)¹²⁰. Nos anos que se seguiram, foram criados vários espaços pelo território português, nomeadamente as “Casas da Cultura”. Em 1972, tivera lugar a *I Bienal de Jovens Artistas*, na Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão. Os *Encontros Internacionais de Arte*, principalmente promovidos por Egídio Álvaro e pela Galeria Alvarez, tiveram início em 1974, em Valadares, tendo continuidade no ano seguinte em Viana do Castelo, em 1976 na Póvoa de Varzim e em 1977 nas Caldas da Rainha. Em 1978 inaugurava-se a *Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira* – desenvolvida pelo pintor Jaime Isidoro (1924-2009) – e, já nos anos oitenta, surgiam a *Bienal de Lagos* (1982)¹²¹, a *Bienal de Chaves* (1983)¹²² ou ainda a *Bienal de Arte dos Açores e Atlântico* (Ponta Delgada, 1985), assim como *Encontros de Fotografia* (Coimbra, 1979/1980)¹²³ – impulsionados pelo fotógrafo Albano Silva Pereira (n. 1950) – e os *Encontros da Imagem* (Braga, 1986).

Em 1976 era publicado o “Programa de Ação da Secretaria de Estado da Cultura” na revista da sua responsabilidade editorial – *Informação Cultural* –, o qual pode resumir-se ao seguinte: assegurar a conservação do património cultural, estimular a investigação histórica e artística, fazer chegar a todos a cultura e a arte, impedir a instrumentalização partidária das atividades culturais e artísticas, fomentar o estudo da língua portuguesa e estabelecer relações culturais com o exterior¹²⁴. Programa desejável e ambicioso, embora a sua concretização só parcialmente se tenha verificado.

No mesmo ano de 1976, na sequência de uma grande exposição coletiva denominada *Levantamento da Arte do Século XX no Porto* (Porto,

¹²⁰ Ver *Pena de Morte, Tortura e Prisão Política*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [Catálogo da exposição].

¹²¹ Cf. PERNES, Fernando – Pela descentralização cultural. III Bienal de V. N. de Cerveira “& Lagos – 82”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 54 (set. 1982), p. 65-66.

¹²² Cf. *idem* – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (set. 1983), p. 64-65.

¹²³ Ver *10's ENCONTROS de Fotografia*. Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia, 1989. [Catálogo da exposição].

¹²⁴ Cf. OBJECTIVOS fundamentais da Secretaria de Estado da Cultura: programa de acção. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 3.

Museu Nacional de Soares dos Reis, julho de 1975; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, novembro de 1975), organizada por Ângelo de Sousa, Etheline Chamis Rosas, Fernando Pernes, Joaquim Vieira, Jorge Pinheiro e José Rodrigues (n. 1936)¹²⁵ – no âmbito da qual, na opinião de José-Augusto França (1975), se deram “bonecos” para o Povo como “entretém demagógico”¹²⁶ –, surgia uma instituição de considerável importância para o desenvolvimento das artes plásticas em Portugal. Trata-se do CAC (Centro de Arte Contemporânea), que esteve em funcionamento entre 1976 e 1980 no Museu Nacional de Soares do Reis, sob direção de Fernando Pernes e, na opinião de José-Augusto França (1987), foi «(...) a melhor criação do regime do 25 de Abril»¹²⁷.

O espaço expositivo assumiu-se como especificamente dedicado à arte do século xx, numa atitude dinâmica, didática e inovadora, antecipando o desejado museu de arte moderna lisboeta¹²⁸. Segundo o seu diretor, Fernando Pernes, o Centro de Arte Contemporânea caracterizar-se-ia do seguinte modo (1976):

(...) organismo autónomo, essencialmente agindo numa vocação de modernidade e nisso abrindo o que fora antes uma instituição académica a novos horizontes, já raiados de efervescência polémica, quanto dilatados civicamente a uma província tradicionalmente desprezada. (...) tem permitido acções culturais irradiáveis para além do Porto, e traduzidas em exposições junto de estabelecimentos escolares, associações juvenis, ou de quem as solicite¹²⁹.

¹²⁵ Cf. *LEVANTAMENTO da Arte do Século xx no Porto*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975. [Catálogo da exposição].

¹²⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Levantamento da Arte do Século xx no Porto. Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 25 (dez. 1975), p. 79.

¹²⁷ *Idem* – 1968-1987. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 409. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 dez. 1987); cf. *idem* - A década, a década, a década. *Diário de Lisboa*. Lisboa. N.º 20 151 (10 jan. 1980), p. 3.

¹²⁸ Cf. SOUSA, Rocha de – *Museu não é armazém de arte*. Prova: o Centro de Arte Contemporânea. *Opção*. Lisboa. N.º 14 (jul./ago. 1976), p. 50-51.

¹²⁹ PERNES, Fernando – *Carta do Porto*. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez. 1976), p. 73.

No entanto, e apesar de diversas iniciativas nas Caldas da Rainha, em Valadares – principalmente na Casa da Carruagem, fundada em 1964 –, em Chaves, ou em Coimbra – por exemplo, no Círculo de Artes Plásticas e no Museu Nacional de Machado de Castro –, a desejável descentralização cultural só seria discretamente conseguida já nos anos noventa. Júlio Resende (1917-2011) escreveria a este respeito na revista *Arte/Opinião* (1979):

As Artes Plásticas, a Música, o Teatro, o Ballet e o Cinema terão efectivamente saído da Capital, de modo esporádico, em incursões tímidas e isoladas, falhando todas elas num ponto fundamental: a inexistência de um propósito assente numa pedagogia realista. (...) Porque o País correrá o risco de se manter em subdesenvolvimento cultural ainda que se afirme e reafirme a necessidade e a intenção de se fazer isto e aquilo¹³⁰.

Na opinião de Rui Mário Gonçalves, a temporada política e artística de 1977 terá coincidido com o “limpar das paredes” ruidosas, e com um certo silenciamento generalizado, enraizado numa “longínqua característica da vida cultural portuguesa”¹³¹. Como o próprio afirma (2004): «Começou então, em 1977, um alheamento governamental em relação às propostas dos protagonistas da vida cultural, alheamento que se tornou de certo modo definitivo»¹³². Naturalmente que esta afirmação implica um averiguar do conceito vago de “protagonistas” – artistas, gestores culturais, instituições? Gonçalves escreve por diversas vezes sobre esta questão¹³³, acusando os silêncios governamentais e o secretismo dos partidos políticos, nomeadamente, e mais uma vez, relativamente à questão da criação de um museu de arte moderna¹³⁴. Nesta senda, o Centro

¹³⁰ RESENDE, Júlio – ESBAP Exposições/Encontros. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 6 (maio 1979), p. 17, 28.

¹³¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out. 1977), p. 36.

¹³² *Idem* - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 90.

¹³³ Cf. *idem* – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 40 (mar. 1979), p. 61.

¹³⁴ Cf. *idem* – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (dez. 1980), p. 64.

Nacional de Cultura convidou os críticos Ernesto de Sousa, José-Augusto França, José Luís Porfírio e Rui Mário Gonçalves a integrarem uma reunião, na qual também deveriam marcar presença o presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes e representantes do setor de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian – que não compareceram –, com o intuito de discutir a questão da criação de um museu de arte moderna. Contudo, esta reunião evidenciou as dúvidas no que respeitou ao programa de um museu com estas características, ao mesmo tempo que colocou a nu a incapacidade de o Estado criar esta estrutura, tendo acabado por ser concretizada por ação de uma instituição privada¹³⁵.

A Sede e o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969, *Prémio Valmor* de 1975) tinham sido instalados no centro de Lisboa, no Parque de Santa Gertrudes, à Praça de Espanha, pautando-se por uma gramática arquitetónica moderna, da autoria de Alberto José Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis de Athougua. Os jardins estiveram a cargo de António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles. São igualmente merecedores de destaque os painéis de Artur Rosa (n. 1926) – *Entrada de um cubo numa malha logarítmica, explosão-esfera* – e de José de Almada Negreiros, *Começar*, que viria a falecer no ano seguinte¹³⁶. Almada Negreiros ou “o português sem mestre”, segundo José-Augusto França¹³⁷, deixou na Fundação Calouste Gulbenkian a sua última obra pública, na qual explorou o sistema de base dez. O museu fora aberto ao público a 2 de outubro de 1969, com um acervo constituído por exemplares de

¹³⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Por um museu de arte moderna (1). In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 127-130. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (23 out. 1979).

¹³⁶ Ver SOUSA, Ernesto de – Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 60 (out. 1970), p. 44- 47; NOGUEIRA, Isabel – Almada Negreiros e Ernesto de Sousa: o “ser moderno em Portugal”. In PITA, António Pedro; TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 281-295; COELHO, João Furtado – Os princípios de “Começar”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 100 (mar. 1994), p. 8-23.

¹³⁷ Ver FRANÇA, José-Augusto – *Almada, o português sem mestre*. [Lisboa]: Estúdios Cor, [1974]; *idem* – As comemorações do centenário de Almada Negreiros (1993-1994). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 100 (mar. 1994), p. 28-35; GONÇALVES, Rui Mário – *Almada Negreiros: o menino de olhos de gigante*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

arte ocidental de diversos períodos, nomeadamente da Antiguidade Clássica, de arte do Extremo Oriente e do Oriente Islâmico, abrangendo um período de cerca de três mil anos, datando, à época, a peça mais recente do primeiro quartel do século xx¹³⁸.

Todavia, na opinião de Egídio Álvaro, a Fundação Calouste Gulbenkian, detentora de elevados meios financeiros, acabaria por maioritariamente apresentar os seus bolseiros, evitando a controvérsia artística e a revelação de jovens talentos¹³⁹. Independentemente de serem passíveis de algum fundamento, muitas das críticas que são feitas parecem também prender-se com posturas diferenciadas face a um projeto de ação. O que, de resto, tem vindo a ser observado em diversos comentários a políticas, instituições, eventos. Não parece estranho que a Fundação apoie os seus bolseiros, previamente alvos de um processo de seleção e de investimento.

Quanto ao CAM (Centro de Arte Moderna), depois de anos de espera e de algumas indecisões – nomeadamente no que respeita à localização: enquadrado nos jardins da Fundação, onde acabou por se implantar, ou noutro local –, seria finalmente inaugurado a 20 de julho de 1983, sob direção de José Sommer Ribeiro, concretizando-se uma vontade que vinha já desde o início das atividades da Fundação¹⁴⁰. O projeto do edifício foi da autoria de Leslie Martin e o centro viria a tomar o nome do seu presidente, José de Azeredo Perdigão. A inauguração fez-se com uma retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Rui Mário Gonçalves escreveu a propósito da inauguração do espaço (1983):

O Centro da Fundação Gulbenkian, mal-grado a fraca representação pictórica de Eloy, dá informação suficiente sobre o que, para já, promete: até 1940. Vai mesmo mais longe: as origens do Surrealismo nos anos

¹³⁸ Cf. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Uma instituição, uma história. *Op. cit.*, p. 76. Ver também FRANÇA, José-Augusto – A Fundação Gulbenkian e o futuro. In *Quinhentos folbetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 314-316. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 nov. 1969).

¹³⁹ Cf. ÁLVARO, Egídio – Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 9.

¹⁴⁰ Cf. José Sommer Ribeiro em *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 57 (jun.1983), p. 4; ALMEIDA, Pedro Vieira de – O Centro de Arte Moderna Gulbenkian. *Ibidem*, p. 5-11.

quarenta estão bem apontadas, fraquejando porém no Surrealismo dos anos 50. (...) Em suma, o saldo é francamente positivo, e a cultura portuguesa está de parabéns¹⁴¹.

José-Augusto França também escreveria dias depois da abertura:

Ponto de reflexão pelo menos ele tem que ser, na responsabilidade que assume – e que todos perante ele assumimos, neste ano de graça de 1983. E tanto de graça que nada custou à economia oficial do País este centro de cultura e de educação¹⁴².

Na opinião de João Pinharanda (1995), o Centro de Arte Moderna, nos primeiros dez anos de existência, terá implementado uma política majoritariamente de desconfiança face aos “protagonistas da década”¹⁴³. Uma vez mais chamamos a atenção para o conceito de “protagonista” neste contexto poder ser naturalmente uma perspetiva. Artistas mais conceituados? Artistas mais arrojados/experimentalistas? De todo o modo, e em jeito de balanço, a Sociedade Nacional de Belas-Artes e a Fundação Calouste Gulbenkian foram, até ao 25 de Abril, os principais pólos de dinamização da vida artística portuguesa. Posteriormente a 1974, apesar de algumas exposições de relevo, a Sociedade Nacional de Belas-Artes iria perdendo o seu protagonismo. No que respeita ao Centro de Arte Moderna, e não descurando algumas atividades, promovidas por exemplo pelo ACARTE, a sua atualidade continuada só seria vincadamente assumida já nos anos noventa.

Por despacho governamental de 5 de novembro de 1979, era fundado um museu dedicado à arte moderna na cidade do Porto, nomeando-se Fernando Pernes seu futuro diretor e programador. Na época, Fernando Pernes desempenhava idênticas funções no efémero Centro de Arte Contemporânea, como já se referiu. Definiu-se uma comissão organizadora

¹⁴¹ GONÇALVES, Rui Mário – Inauguração do Centro de Arte Moderna. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (set. 1983), p. 39.

¹⁴² FRANÇA, José-Augusto – Enfim, o CAM veio. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 147. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (8 ago. 1983).

¹⁴³ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

e prosseguiu-se com um processo de procura de instalações adequadas. O futuro museu portuense possuía, já em 1980, um espólio de cerca de duzentas e cinquenta obras, adquiridas por depósito da Secretaria de Estado da Cultura, do Museu Nacional de Soares dos Reis, do Banco Pinto de Magalhães e da União de Bancos Portugueses do Porto¹⁴⁴, além das aquisições da empresa ARUS realizou, em 1982¹⁴⁵.

Só em 1986 foram retomadas as diligências, nomeando-se uma nova comissão organizadora. Surgiram então novas hipóteses de localização, continuando a advertir-se para a necessidade de uma programação e gestão adequadas, procedendo-se a uma classificação cuidada do acervo, o qual deveria ser exibido em condições museológicas apropriadas, com uma intenção cultural definida e coerente¹⁴⁶. O espaço museológico acabaria por ficar provisoriamente instalado no Palacete Vizela-Riba d’Ave, apelidado Casa de Serralves – um edifício *art déco* terminado em 1944 –, adquirido pelo Estado em 1986¹⁴⁷ e inaugurado como espaço expositivo, a 29 de maio de 1987, com direção de Fernando Pernes. Como concluiu a este respeito Bernardo Pinto de Almeida (1988):

Um projecto em aberto, portanto, ainda que tímido em acolher autores menos consagrados, o desta bela casa de Serralves, colmatando deploráveis falhas de espírito, de política e de “política de espírito” que os últimos anos não puderam deixar de ressentir e que será também, em última análise, aquilo que aqueles a quem se dirige dela souberem fazer¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O Museu Nacional de Arte Moderna à procura de instalações. In *Quinbentos folbetins. Op. cit.*, p. 134-136. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 jul. 1980).

¹⁴⁵ Cf. PERNES, Fernando – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (mar. 1983), p. 66-67; *PINTURA Portuguesa: Obras Destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto. EXP. I: 1910-1970; EXP. II: 1971-1980*. [Lisboa]: Ministério da Cultura, 1985. [Catálogo da exposição].

¹⁴⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O “MNAM”. In *Quinbentos folbetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 137-140. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (26 fev. 1986).

¹⁴⁷ Ver POMAR, Alexandre – Porto: um museu a inventar. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 735 (9 nov. 1986), p. 42.

¹⁴⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 76 (mar. 1988), p. 66.

Em 1995, mudavam-se estatutos e surgia o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, com edifício criado de raiz, da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira, inaugurando em 1999, com a exposição *Circa 1968*, com curadoria de João Fernandes e de Vicente Todolí – na época, adjunto do diretor do museu e diretor do museu, respetivamente. Serralves ter-se-á estabelecido a partir de um modelo único no panorama institucional português, já que, segundo Miguel von Hafe Pérez (1999):

(...) conglomerada responsabilidades estatais e privadas (...). Este talvez seja um dos exemplos melhor desenhados de uma efectiva participação da sociedade civil num projeto que se torna, deste modo, verdadeiramente paradigmático da interação possível de largos sectores da sociedade civil¹⁴⁹.

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves tem-se afirmado como uma estrutura notável no panorama cultural e artístico português, contribuindo decisivamente para a promoção e divulgação da arte desde os anos sessenta à atualidade, tanto nacional como internacional. Importa ainda referenciar o cuidado que a instituição tem evidenciado no que respeita à edição de catálogos bastante completos e de conteúdos relevantes e oportunos.

Voltando ao panorama geral, em Portugal, se a década de setenta fora política e socialmente dominada pelo 25 de Abril e pela construção da democracia, a década de oitenta estaria sob a égide da consolidação do regime democrático e da adesão à Europa¹⁵⁰. Na opinião de Agustina Bessa-Luís (1979):

Talvez a instabilidade do Poder corresponda a uma crise de adaptação à experiência, que é comum às populações. O que acontece aqui é que,

¹⁴⁹ PÉREZ, Miguel von Hafe – Sentir um museu para pensar a vida. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 27 (ago./set. 1999), p. 20.

¹⁵⁰ Cf. VIEIRA, Joaquim - *Portugal século xx: crónica em imagens.1980-1990*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 23; TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. *Op. cit.*, p. 89.

para além do fenómeno local da revolução, do 25 de Abril, há todo um envolvimento do mundo inteiro, há uma mutação de valores que é global. (...) A estabilidade de um governo tem que depender muito do encontro de um grupo ou grupos que sejam capazes de praticar o exorcismo do medo, da desconfiança que existe¹⁵¹.

Num texto de Manuel Antunes, intitulado “Que democracia para Portugal?” (1979), o autor começou por advertir para a necessidade de se tomarem decisões, com o intuito de abandonar uma situação de impasse: renascer ou morrer. O que pretendia Portugal?¹⁵². O país registava uma das taxas de desenvolvimento mais baixas da Europa, a mais elevada percentagem de desemprego e um dos maiores défices estatais, tudo à luz de uma *Constituição* “incerta e contraditória”¹⁵³. Seria importante uma reeducação capaz de conjugar o realismo político e a esperança, mas sem “sebastianismos endógenos, nem imitacionismos exógenos”, e com sentido dos limites¹⁵⁴.

A 19 de julho de 1987, o antigo ministro das finanças de Sá Carneiro, Aníbal Cavaco Silva, conseguia uma sólida maioria parlamentar, repetida nas eleições de 6 de outubro de 1991. Portugal viveu sob um estilo de governação personalizada, algo autoritária e de forte empreendimento ao nível da economia, das finanças e das obras públicas. Eram os chamados anos do “cavaquismo”. O consumo privado cresceu a um ritmo acelerado, numa sociedade com novos padrões de vida, em larga escala individualistas, eventualmente narcísicos: «De forma consciente, reflexiva, a prioridade vai no sentido do desenvolvimento de estratégias e de projectos directamente pessoais. (...) Estratégias de vida individualmente centradas, portanto, com tão poucos adiamentos quanto possível»¹⁵⁵.

¹⁵¹ BESSA-LUÍS, Agustina; COSTA, Maria Velho da - Excerto de diálogo. *Raiz e Utopia*. Lisboa. N.º 11/12 (outono/inverno 1979), p. 29-31.

¹⁵² Cf. ANTUNES, Manuel - Que democracia para Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 108, n.º 1 (jan. 1979), p. 3.

¹⁵³ Cf. *idem, ibidem*, p. 4-5.

¹⁵⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 8.

¹⁵⁵ ALMEIDA, João Ferreira de - Sociedade e valores. In REIS, António (dir.) - *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 173-174.

Seriam introduzidas constantes inovações e ofertas ao nível da moda, do lazer, do divertimento, da eletrónica, da indústria, da habitação, dos novos centros de consumo e, de certa maneira, da cultura. Isidro Ribeiro da Silva (1988) chamava a atenção para um certo mito da modernidade que corria o risco de reduzir o humano ao económico e às relações de força, nomeadamente dos *media*. Tornar-se-ia fundamental a integração da técnica na cultura, como um desafio futuro¹⁵⁶. Efetivamente, e como escreve retrospectivamente Joaquim Vieira (2000):

O descomprometimento da juventude com a *praxis* das gerações mais velhas leva-a por vezes a defender ideias nos antípodas das dos seus pais. Um vasto grupo de jovens recupera valores conservadores que haviam caído em desuso com o 25 de Abril, como o elogio da portugalidade, o apreço pelo passado histórico, o regresso às praxes universitárias ou o apuro na indumentária e no arranjo facial. Um popular grupo de *rock* chama-se Heróis do Mar e usa a simbologia dos Descobrimentos portugueses. (...) Os jovens desenvolvem uma intensa actividade noturna, antes inexistente, que se concentra em bares e discotecas abertos nas zonas do Bairro Alto e de Alcântara, em Lisboa, e da Ribeira, no Porto. A partir de meados da década muitos adoptam uma atitude classificada como “pós-modernista” e caracterizada pelo negro do seu vestuário, de uma elegância longilínea e depurada. (...) passando o superficial a essencial¹⁵⁷.

Num interessante texto de António Reis, intitulado “Onde está o imaginário do 25 de Abril?” (1989), o historiador começa por chamar a atenção para a subida ao poder de uma nova classe política sem participação na luta contra a ditadura nem na institucionalização da democracia. A democracia seria vista como um “imperativo da modernidade”, tendo-se assistido mais a um “suicídio da ditadura do que ao seu assassinato”, em grande medida pela real falta de consciência política de uma sociedade

¹⁵⁶ Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da – Futuro humano e poder da cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 127, n.º 4 (out. 1988), p. 339-342.

¹⁵⁷ VIEIRA, Joaquim - *Portugal século xx: crónica em imagens. 1980-1990. Op. cit.*, p. 114.

maioritariamente anestesiada. Por outro lado, os próprios triunfos socialistas, em 1975, 1976 e 1983, terão ocorrido, sobretudo, em virtude da fraqueza e da desorientação das forças da direita e menos como resultado de movimentos de opinião profundos e estruturados. O imobilismo e o obscurantismo de décadas refletir-se-iam naquele momento político e social, imbuído de desajustes e de arcaísmo tanto à direita – o PSD e o CDS ainda buscavam uma fatia do seu apoio ao ruralismo conservador – como à esquerda – o PCP continuava com o discurso dirigido ao proletariado de um sistema económico praticamente esgotado. O imaginário do 25 de Abril seria, por conseguinte, débil, apesar de ter permitido a consolidação das instituições democráticas¹⁵⁸.

Debrucemo-nos ainda sobre uma reflexão de Eduardo Prado Coelho, intitulada “68/88: de Maio a Maio” (1989). Na perspetiva do autor, nos anos oitenta algo terá mudado substancialmente e a esquerda tenderia a resistir ao “Maio de 88”, evocando o que de mais notável houvera em “Maio de 68”, numa atitude contraproducente face à sua vontade de se projetar no futuro. De facto, perante as mudanças operadas nas sociedades ditas pós-modernas, a esquerda não seria hoje (1989) o projeto radical de outra sociedade, não seria a revolução nem seria a classe operária. O futuro passaria pelo incremento da filosofia política do social-liberalismo, ainda por desenvolver¹⁵⁹. Desde os anos setenta que, na opinião de alguns pensadores, se notou uma menor ostentação de valores coletivos, muitas vezes eventualmente inexistentes, mas que terão permitido uma grande liberdade de comportamentos e de respostas sociais e culturais. Por outras palavras: «Com os extremismos anteriores devidamente atenuados, pouco mais restava a fazer do que pegar nesse legado, misturá-lo e transformá-lo em Vida. (...) é a década das fusões, dos experimentalismos – às vezes entediantes, é certo – do pegar aqui e acolá»¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Cf. REIS, António – Onde está o imaginário do 25 de Abril? *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 2 (primavera 1989), p. 67-74.

¹⁵⁹ Cf. COELHO, Eduardo Prado – 68/88: de Maio a Maio. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 19-26.

¹⁶⁰ GUEDES, Nuno Miguel – A verdadeira história dos anos 70. *Capa*. Lisboa. N.º 1 (out. 1990), p. 69.

Muitas vezes se criticou publicamente, e com fundamento, a política cultural do Governo chefiado por Aníbal Cavaco Silva, nomeadamente no que respeita à supremacia do económico sobre o cultural¹⁶¹. Não obstante uma considerável melhoria económica, diretamente relacionada com os fundos europeus, permaneceu a dificuldade de definição de uma política cultural, materializada, por exemplo, no afastamento, em 1986, da participação portuguesa na importante *Bienal de Veneza*, somente retomada em 1995, ou na delegação da participação na *Bienal de São Paulo* à Fundação Calouste Gulbenkian, até 1996. Merece, no entanto, referência a atribuição de bolsas por parte da Secretaria de Estado da Cultura, a partir de 1988, assim como o apoio à participação de galerias portuguesas em feiras internacionais de arte – a par do auxílio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento –, ou ainda a realização da *Europália/91* – festival cultural realizado na Bélgica, desde 1969, cuja temática gira em torno da história e cultura de um país –, dedicada a Portugal, contando com Emílio Rui Vilar como comissário geral e com Simonetta Luz Afonso como diretora para a área das exposições¹⁶².

No início dos anos oitenta voltou a verificar-se um substancial reactivamento do mercado artístico português, nomeadamente, pela perspectiva de integração na Comunidade Económica Europeia, consumada em 1986. Surgia uma nova geração de artistas que reclamava a valorização, também económica, do seu trabalho¹⁶³. Por outro lado, foi notório um considerável florescimento de galerias e das feiras de arte, de carácter estritamente comercial. O pintor José Escada referia (1980): «Antes e depois do 25 de Abril ouvi sempre falar mal das Galerias mas ou nós nos sujeitamos ao

¹⁶¹ Cf. RODRIGUES, Miguel Urbano – Os caminhos da cultura. *Vértice*. Lisboa. N.º 42 (set. 1991), p. 110-111.

¹⁶² Ver EUROPÁLIA mostra cultura portuguesa. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 11 (jun. 1991), p. 22-23; EUROPÁLIA/91: Portugal brilha além fronteiras. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 13 (out./nov. 1991), p. 14-16.

¹⁶³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Ondas e marés da política e do mercado. *Vértice*. Lisboa. N.º 59 (mar./abr. 1994), p. 68-70.

mercado das Galerias ou temos que viver de uma outra profissão estranha à que escolhemos»¹⁶⁴.

Na década de oitenta abriram mais de trinta galerias comerciais, das quais mais de dois terços em território lisboeta¹⁶⁵. Neste período merece particular alusão a Galeria Cómicos (1984, Lisboa), nos anos noventa chamada Galeria Luís Serpa Projectos, fundada na sequência da exposição *Depois do Modernismo* (1983), que, tomando inicialmente o nome da companhia teatral que até aí ocupava o espaço, terá liderado a intervenção cultural de renovação nacional ao longo da década de oitenta e a sua articulação internacional¹⁶⁶.

A Cómicos/Luís Serpa, pelo grau de ambição do seu trabalho, em termos de contemporaneidade de internacionalização, foi a primeira e até agora [2001] a única galeria portuguesa a obter, neste período, um lugar e um nome reconhecidos no circuito internacional das galerias de arte contemporânea. A Nasoni/Atlântica [1985, Porto e Lisboa] tornou-se uma espécie de símbolo económico de um período de euforia de mercado devido à sua escala ambiciosa e à ousadia das suas apostas empresariais¹⁶⁷.

Na ótica de Luís Serpa (1999), a galeria que fundou fez parte de um grupo de galerias que seriam *opinion-makers*¹⁶⁸.

No decorrer destes anos surgiram outras importantes galerias, como a Galeria Roma e Pavia/Pedro Oliveira (1980, Porto), a Galeria EMI/Valentim de Carvalho (1984, Lisboa), a Galeria Novo Século (1984, Lisboa),

¹⁶⁴ A CONDIÇÃO do artista [debate]. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial verão 1980), p. 38.

¹⁶⁵ Cf. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*, p. 137.

¹⁶⁶ Cf. MACHADO, José Sousa – Arte e mercado. Dez anos de avanços e recuos. [Entrevista com Alexandre Melo]. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 12-13.

¹⁶⁷ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*

¹⁶⁸ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 56-57; É A PRONÚNCIA do Norte. Numa rua esquecida no Porto, surgem galerias de arte porta sim, porta não. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 12 (1998), p. 26.

a Galeria/Livraria Barata (1986, Lisboa), a Loja de Desenho (1987, Lisboa), a Galeria Graça Fonseca (1989, Lisboa), ou as fugazes Galeria Pedro e o Lobo (1989, Lisboa) e Galeria Lambertini (1989, Lisboa)¹⁶⁹. Porém, em finais dos anos oitenta, inícios da década seguinte, assistir-se-ia a uma nova crise do mercado da arte, conduzindo ao encerramento de diversas galerias – como sucedeu com a Galeria Nasoni e com a Galeria Valentim de Carvalho –, mas igualmente ao fenómeno positivo do agrupamento da maior parte das galerias portuguesas ao longo da Rua Miguel Bombarda.

Em 1989, nasceu a APGA (Associação Portuguesa de Galerias de Arte). Trata-se de uma associação de âmbito nacional, sem fins lucrativos, que agrupa galerias – atualmente quarenta e uma – cuja atividade se focaliza na promoção e divulgação da arte contemporânea. Em conclusão, por estes anos, e excetuando a atividade da Galeria Cómicos/Luís Serpa, até cerca de 1995, nenhuma galeria de arte portuguesa terá conseguido realmente estar na primeira linha internacional das galerias de arte contemporânea devido, segundo Alexandre Melo (1999), a três fatores: a falta de bases financeiras do mercado interno, a ausência de uma política cultural oficial e a insuficiente formação específica ao nível do relacionamento interpessoal na comunidade artística internacional¹⁷⁰.

Em julho de 1988 tinha lugar o primeiro *Fórum de Arte Contemporânea* de Lisboa, juntando galeristas com o intuito de promover os artistas junto do público, contando ainda com atividades paralelas, como feira do livro e palestras¹⁷¹. A participação portuguesa em feiras internacionais de arte, nomeadamente na madrilena ARCO (Arte Contemporâneo – Feira Internacional) e na parisiense FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain), terá sido determinante para a visibilidade consistente dos nossos artistas no exterior, alargando horizontes culturais¹⁷². Contudo, segundo Eurico Gonçalves (1992):

¹⁶⁹ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 29-79.

¹⁷⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 125.

¹⁷¹ Cf. II FORUM de arte contemporânea. *Artista: Revista de Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 4 (maio/jun. 1989), p. 27-29.

¹⁷² Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

Nesta conjuntura, o *marchand* surge como personagem de destaque, que quer estar presente em todos os acontecimentos mundanos, inclusivamente nas Feiras de Arte Internacional, para aí promover a produção dos seus artistas. Nesta perspectiva, cada vez se confunde mais êxito comercial com êxito artístico¹⁷³.

Porém, a comercialização da arte moderna pode ser também uma atividade de socialização ou sociabilidade sem que isso seja um problema. A participação de galerias portuguesas em feiras da arte contemporânea estendeu-se a outras paragens, tais como, Basileia, Londres, Los Angeles e Zurique.

Por outro lado, vários artistas portugueses, de que são exemplos Julião Sarmento (n. 1948) ou Pedro Cabrita Reis (n. 1956), foram adquirindo reconhecimento internacional, através da sua presença em mostras em Bruxelas, Kassel, Los Angeles, Madrid, Malpartida, Munique, Nova Iorque ou Turim¹⁷⁴. Neste âmbito, apesar de tudo, continuava a lamentar-se a incapacidade financeira da Secretaria de Estado da Cultura, a incapacidade cultural da Fundação Calouste Gulbenkian neste domínio, enfim, um certo desconhecimento ou alheamento institucional generalizado, agravado por incompetências diversas e por burocracias¹⁷⁵.

No final dos anos oitenta (1989), Alexandre Melo considerava que, apesar da nossa escala reduzida, se vivia um importante e recente dinamismo no mercado da arte português, diretamente resultante de uma abertura ao confronto com o exterior, à recetividade face às tendências mais atuais e ao crescente nível de formação dos agentes culturais e do público. O crítico chamava também a atenção para uma vaga recente de colecionadores que começaram a adquirir obras ao mesmo tempo que os artistas iniciavam a exposição dos seus trabalhos, advertindo também para a necessidade de critérios na construção de uma coleção, bem como

¹⁷³ GONÇALVES, Eurico – O 25 de Abril e as artes plásticas. *Op. cit.*

¹⁷⁴ Cf. MELO, Alexandre – Tópicos da internacionalização. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 29-30.

¹⁷⁵ Cf. *idem, ibidem*.

para a imprescindível necessidade de informação e de formação¹⁷⁶. Efetivamente, nos anos oitenta assistiu-se a um relançamento do investimento em arte e à conseqüente subida dos preços das obras¹⁷⁷. Nas palavras de Alexandre Melo (2000): «O mercado da arte, como qualquer mercado, tem uma lógica económica, mas, ao contrário de outros, não é compreensível através de avaliações estritamente económicas»¹⁷⁸. Compreende-se, pois, que o mercado artístico interaja com outras variáveis, tais como a política ou com a própria criação.

Para terminar este primeiro capítulo, e no sentido de consolidar uma visão panorâmica sobre a primeira questão de fundo que se vem tratando, debruçemo-nos sobre alguns aspetos relevantes do ensino artístico – prático e teórico – ao longo do período em análise¹⁷⁹. Como se sabe, e fazendo uma breve retrospectiva, em 1836 eram instituídas as Academias de Belas-Artes do Porto e de Lisboa¹⁸⁰. Na sequência da implantação do regime republicano, as Academias seriam extintas, passando a designar-se Escolas de Belas-Artes, em 1911. Em 1950, tomariam o nome de Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Nos finais dos anos sessenta, a ESBAP (Escola Superior de Belas-Artes do Porto) aproveitou para o seu corpo docente alguns jovens artistas promissores, tais como, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, aproveitamento que não se terá verificado na escola de Lisboa¹⁸¹.

De facto, a escola portuense detinha já alguma tradição de modernidade e abertura, nomeadamente com as exposições de *Os Independentes*

¹⁷⁶ Cf. BACALHAU, António; MACHADO, José Sousa - Conversa com Alexandre Melo. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (out./nov. 1989), p. 12-16.

¹⁷⁷ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 9.

¹⁷⁸ MELO, Alexandre – Arte e mercado. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 82.

¹⁷⁹ Cf. NOGUEIRA, Isabel - Breve reflexão sobre o ensino superior artístico em Portugal entre os anos sessenta e oitenta. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. N.º 5 (2007), p. 131-136.

¹⁸⁰ Para o estudo das Belas-Artes desde a fundação das Academias (1836) até à reforma de 1881 ver SAULO, Araújo – *Artífice ou artista? Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*. Lisboa: [s.n.], 2002. 5 vols. Tese de Mestrado e Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.

¹⁸¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

(1943-1950)¹⁸², ou com a direção da escola entregue ao arquiteto de vocação modernista Carlos Ramos, em 1952, que, segundo Fernando Pernes (2001): «(...) soube imprimir àquele estabelecimento de ensino superior relativa renovação de meios operativos e pedagógicos, de todo em todo ignorada na congénere lisboeta»¹⁸³. Na instituição portuense lecionavam, entre outros mestres, António Lagoa Henriques (1923-2009), Dórdio Gomes (1890-1976), Fernando Távora, Júlio Resende, ou Salvador Barata Feyo (1899-1990).

Por seu lado, na capital, entre 1964 e 1965 eram atualizados os cursos da Sociedade Nacional de Belas-Artes, passando a funcionar o *Curso de Formação Artística*, aquando da direção de Fernando Pernes (1964-1966). Como escreve Cristina Azevedo Tavares (2006):

A alternativa que restava à instituição na altura, era a de um investimento forte no ensino, que aliás havia sido iniciado em 1964 e 65 através da ampliação dos cursos nocturnos de Desenho, Pintura e Modelação que tradicionalmente preparavam os alunos para o exame de admissão à Escola Superior de Belas-Artes. (...) A esta estrutura curricular mais tradicional, acrescentaram-se cursos e conferências de História da Arte, Estética e Problemáticas da Arquitectura, de tal maneira bem sucedidos, que em 1966 se institui o *Curso de Formação Artística* programado por José-Augusto França¹⁸⁴.

O *Curso de Formação Artística* tinha a duração de dois anos e era lecionado pela artista brasileira Amélia Toledo, por Adriano de Gusmão, António Ferreira de Almeida, Conceição Silva, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Manuel Tainha, Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Sena da Silva, entre outros¹⁸⁵.

¹⁸² Nestas exposições apresentaram-se António Sampaio, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso, Victor Palla, entre outros.

¹⁸³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁴ TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 259; FRANÇA, José-Augusto – A reapropósito do ensino de história da arte. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 79-81. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (6 mar. 1969).

Porém, apesar da existência de alguns núcleos atualizados e empenhados, o ensino artístico português era, de um modo geral, e segundo José-Augusto França (2000):

(...) inapropriado, um ensino de história da arte marginal e antiquado na sua metodologia, uma bibliografia medíocre e diminuta, traduzindo uma historiografia caída num grau zero, museus ancilosados e sem verba... Facilmente se prova o desinteresse oficial por esta parte essencial da vida cultural da Nação¹⁸⁶.

A reforma global do ensino proposta pelo ministro da Educação marcelista, Veiga Simão, deveria representar uma oportunidade de distinguir “aquilo que é vivo e aquilo que é morto”¹⁸⁷. Mas, na verdade, tratou-se de uma reforma, no que toca às artes, algo indefinida e pouco operativa, que não terá conseguido verdadeiramente responder ao afinal tímido projeto de 1957 para o Sistema Educativo Português.

Em 1970, José-Augusto França escrevia um texto intitulado “Do futuro das ESBA”, tomando como ponto de partida um inquérito que lhe fora endereçado pelos estudantes da mesma escola. O historiador considerava a necessidade de uma formação artística nas escolas desde o ensino primário, assim como a criação de um ensino específico do *design* e a possibilidade de frequência de oficinas livres ajustadas à realidade contemporânea, para além da urgência de uma educação permanente, crítica e social, culturalmente atuante, no âmbito da qual se destacaria o papel dos museus¹⁸⁸. Na senda desta problemática, a própria Fundação Calouste Gulbenkian – nomeadamente os serviços de Exposições, do Museu e da Música – realizaria um encontro subordinado ao tema *Colóquio sobre o projeto da reforma do ensino artístico*, em abril de 1971¹⁸⁹. Em 1973 era

¹⁸⁶ *Idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁷ Cf. ANTUNES, Manuel – *Cultura e cultura. Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 3 (mar. 1971), p. 410-416.

¹⁸⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Do futuro das ESBA*. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 158-160. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (15 out. 1970).

¹⁸⁹ Ver *idem* – *Um colóquio sobre reforma do ensino artístico*. In *ibidem*, p. 176-178. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (22 abr. 1971).

criada em Lisboa a Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, que, numa certa perspectiva de programa, se instituiu inicialmente como uma alternativa à Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

O 25 de Abril e a conseqüente abertura do regime permitiriam trazer à claridade a reflexão, as dúvidas e o debate sobre o presente e o futuro do ensino artístico, bem como a esperança, os radicalismos e os saneamentos. A Universidade apresentava-se como um dos setores mais necessitados de reforma e de atualização, tanto do ponto de vista prático como teórico. Na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa sucederam-se os encontros e debates entre professores e alunos – mais harmoniosos na Secção de Pintura e Escultura e bastante menos consonantes na Secção de Arquitetura¹⁹⁰ –, no sentido de se traçar uma estratégia coerente e profícua, que se afastasse do obscurantismo e do formalismo acadêmico do passado. Contudo, Rocha de Sousa escrevia sobre esta questão (1974):

Apesar disso, a situação mantém-se: a despeito de um claro esforço dispendido em favor do Conservatório Nacional, o ensino das artes plásticas continua desatendido, votado a um ostracismo perigoso. (...) Uma escola de Arte não pode, portanto, estruturar-se sem a devida atenção¹⁹¹.

Entre as diversas propostas que foram colocadas sobre a mesa, teve-se em atenção a necessidade de uma coordenação aberta de núcleos de estudo, propondo-se a criação de um plano curricular que partisse de uma formação global e que permitisse a diversificação, nomeadamente ao nível das saídas profissionais¹⁹². Efetivamente, no ensino como noutros domínios, a mudança seria bastante mais lenta e menos radical do que se auspiciava, apesar de algum empenho levado a cabo pelo VI Governo Provisório, com António Brotas, Rocha Trindade e Vítor Alves, no que

¹⁹⁰ Cf. SOUSA, Rocha de – Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 7 (jan. 1991), p. 45.

¹⁹¹ *Idem* – É preciso falar a tempo no ensino artístico. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1547 (set. 1974), p. 13.

¹⁹² Cf. *idem*, *ibidem*.

respeita à reforma de 1975¹⁹³. Rocha de Sousa chamou por diversas vezes atenção para a necessidade de se entender a arte e o ensino artístico como projeto que “pensa o lugar onde se vive” e o que, em conjunto, se “deseja para esse lugar”¹⁹⁴. Anos depois, em 1996, Rocha de Sousa observava, em modo de balanço:

Apesar da liberdade pedagógica alcançada depois do 25 de Abril de 1974, a alteração dos instrumentos físicos foi insignificativa e parecia mais (ainda que incompleta) dedicada à reforma de 1957 do que à de 1975¹⁹⁵.

Em 1979 os encontros e debates continuavam e as resoluções tardavam. Como escrevia Pedro Cabrita Reis, na época estudante de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa:

Por detrás desta confusão de import/não-export, está um princípio. Princípio esse que explica a inexistência dum plano para o Ensino Superior que dê de facto resposta às reais necessidades da população portuguesa. (...) Bom, a coisa não é só de agora. Mas se não há grandes razões para bater palmas aos responsáveis (?) pela cultura e ensino a seguir ao 25 de Abril, continuamos “descalços” e até mesmo mais do que já estivemos¹⁹⁶.

Por esta mesma altura, as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto iniciam um processo institucional, político e cultural¹⁹⁷. Tanto em Lisboa como no Porto a arquitetura acabaria por se constituir como

¹⁹³ Cf. *idem* – Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Op. cit.*, p. 45-46.

¹⁹⁴ Cf. *idem* – Olhar o mundo pelo buraco da fechadura. *Opção*. Lisboa. N.º 102 (abr. 1978), p. 51-52.

¹⁹⁵ *Idem* – *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel. Depoimento*. Lisboa: [s.n.], 1996. Trabalho realizado no âmbito da Licença Sabática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 21.

¹⁹⁶ REIS, Pedro Cabrita – Questões que se põem. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 4 (mar. 1979), p. 17.

¹⁹⁷ Cf. QUE REESTRUTURAÇÃO? Que ensino superior artístico? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 3 (fev. 1979), p. 19-20.

Faculdade (1979), isto é, como categoria universitária, o mesmo tardando para as outras áreas. Só a 6 de dezembro de 1990, na reunião do Senado da Universidade de Lisboa, se votou a favor da integração da Escola Superior de Belas-Artes na Universidade de Lisboa, que passaria a denominar-se Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, definitivamente integrada em 1992. Quanto à Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a sua constituição definitiva como Faculdade da Universidade do Porto só aconteceria em 1994.

No que respeita ao ensino artístico teórico, concretamente de história da arte, em 1976, era inaugurado na Universidade Nova de Lisboa um curso de pós-graduação organizado por José-Augusto França. A variante de história da arte na licenciatura em história seria proposta por António Ferreira de Almeida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1978, seguindo-se a sua lecionação na Universidade Nova de Lisboa, em 1979¹⁹⁸, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Coimbra, dois anos depois¹⁹⁹. Seria a Universidade Nova de Lisboa a institucionalizar o grau de mestre em história da arte, em 1980, atribuído pela primeira vez em 1982²⁰⁰. Face a esta conjuntura geral, na opinião de Eduarda Dionísio (1993):

A permanência das instituições culturais mais importantes e dos nomes mais reconhecidos ao longo destes quase vinte anos [1974-1993], as poucas transformações profundas nos modos de produção cultural e a ausência de rompimentos abruptos e inovadores nas linguagens (...) diminui a importância do 25 de Abril na cultura²⁰¹.

¹⁹⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O primeiro encontro de professores de História da Arte. In *Quinhentos folbetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 207-209. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 jul. 1979).

¹⁹⁹ Cf. *idem* – Dez anos de ensino estruturado de História da Arte. In *ibidem*, p. 213-215. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (8 out. 1986).

²⁰⁰ Cf. *idem* – Os primeiros mestrados em História da Arte. In *ibidem*, p. 210-212. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 jul. 1982).

²⁰¹ DIONÍSIO, Eduarda – *Títulos, ações, obrigações (a cultural em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993, p. 130.

Tendo em consideração as diversas questões abordadas, bem como as diferentes opiniões dos intervenientes, podemos aferir uma primeira conclusão. Trata-se de uma certa fragilidade na história cultural e artística portuguesa, principalmente devido à dificuldade de criação de instituições inovadoras, de lugares, de práticas e de rotinas capazes de constituir um território profícuo de experiências artísticas sedimentadas e continuadas. E, na verdade, estas problemáticas e insuficiências não foram, por si só, resolvidas com a revolução de abril e com a fundamental democratização do regime, estando na origem da ideia de uma modernidade política, institucional e cultural sucessivamente adiada e, por conseguinte, dificilmente estruturada e estruturante. Mas terá sido esta conjuntura realmente impeditiva de obra artística válida? Definitivamente, não. Continuemos este percurso e esta reflexão.

(Página deixada propositadamente em branco)

2.

ARTES PLÁSTICAS EM PORTUGAL
NOS ANOS SETENTA E OITENTA:
A TEORIZAÇÃO E A CRÍTICA

(Página deixada propositadamente em branco)

2.1. A reflexão e o estado da arte

A primeira metade do século xx português caracterizou-se, de um modo geral, segundo David Santos, por um “modernismo sem vanguarda”²⁰², num contexto de persistência do naturalismo oitocentista – em larga medida fundado por António da Silva Porto (1850-1893) e por João Marques de Oliveira (1853-1927). Assim é, excetuando a fugaz “primeira geração modernista”, de futurismo de aproximação dadaísta, fulgurante, de aspiração cosmopolita, espetacular, que pretendeu inovar e impor-se contra as convenções académicas, artísticas e sociais da época²⁰³. Neste sentido, devemos sobretudo falar de uma vanguarda sem modernismo, ou seja, de uma espécie de ilha criativa e conceptual que salta à vista numa modernidade discreta. Neste contexto, os dois números de *Orpheu* (março e junho de 1915)²⁰⁴ – com capa de José Pacheco (1883-1934) e edição do jovem António Ferro – e o único número de *Portugal Futurista* (1917) – recordemos o *Ultimatum* de Álvaro de Campos²⁰⁵ –, são exemplos representativos desta primeira geração, genericamente ligada ao movimento modernista, de vocação especificamente vanguardista, tanto do ponto de vista literário – Alfredo Pedro Guisado, Almada Negreiros, Ângelo de Lima, Cortes Rodrigues, Fernando Pessoa e heterónimos, Luís de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Raul Leal ou Ronald de Carvalho – como no domínio

²⁰² Ver SANTOS, David - 1900-1960: modernismo sem vanguarda. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 32 (fev. 2000), p. 8-16.

²⁰³ Ver AMADEO de Souza-Cardoso: *diálogo de vanguardas [avant-garde dialogues]*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim, 2006. [Catálogo da exposição].

²⁰⁴ Ver AA. VV. – *Orpheu* [1915]. Lisboa: Ática, [1984]. 2 vols. O sumário do terceiro número, já na Tipografia Lucas, é mandado suspender por inviabilidade financeira.

²⁰⁵ Ver CAMPOS, Álvaro de – *Ultimatum* [1917]. Lisboa: Nova Ática, 2006.

plástico – os emigrados parisienses Amadeo de Souza-Cardoso²⁰⁶ e Guilherme de Santa-Rita/Santa-Rita Pintor (1889-1918), representantes mais proeminentes desta asserção da modernidade plástica.

Almada Negreiros afirmar-se-ia como artista plástico um pouco mais tarde e Eduardo Viana, também pertencente a esta primeira geração modernista, não interveio naquelas publicações, encontrando-se a trabalhar nas pesquisas em torno do cubismo órfico com o casal Sonia e Robert Delaunay, temporariamente instalados em Vila do Conde devido à eclosão da I Grande Guerra. Santa-Rita tinha-se autointitulado “O grande iniciador do movimento futurista em Portugal” (*Portugal Futurista*) e, encontrando-se entre 1910 e 1912 como bolsheiro estatal em Paris, ficara fascinado com a obra de Picasso e com os textos fundadores do movimento futurista (1909), da autoria de Filippo Tommaso Marinetti. É interessante observar que, ainda em 1909, o *Manifeste du futurisme* foi conhecido em Portugal através de uma notícia no *Diário de Notícias* (Porto), por intermédio do seu correspondente em Paris, José Xavier de Carvalho, e por meio de um comentário e da própria tradução do texto realizados por Luís-Francisco Bicudo, na época em viagem pela Europa, para o *Diário dos Açores* (Ponta Delgada)²⁰⁷.

O primeiro modernismo português foi efetivamente curto mas vigoroso. Almada Negreiros e Santa-Rita anunciavam a criação do fictício *Comité Futurista de Lisboa* e, a 14 de abril de 1917, tinha lugar a *I conferência futurista* no Teatro República. Almada Negreiros lia o seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século xx*, operando uma denúncia ao atraso cultural português e advertindo para a necessidade de renovação cultural numa sociedade “adormecida desde Camões”²⁰⁸. Depois das mortes prematuras de Mário de Sá-Carneiro (1916), de

²⁰⁶ Ver FRANÇA, José-Augusto - *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força. Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1986; GONÇALVES, Rui Mário - *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia de originalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

²⁰⁷ Cf. SILVEIRA, Pedro – O que soubemos logo em 1909 do futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. Vol. 1, n.º 1 (jan./jun. 1981), p. 90-103.

²⁰⁸ Cf. NEGREIROS, José de Almada - *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século xx*. In *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 25-32.

Santa-Rita e de Amadeo (1918), Almada partia para Paris em 1919, seguido de Eduardo Viana, em 1925. Entre Paris, Lisboa e Madrid, Almada regressaria a Portugal em 1932, realizando a conferência *Direção única* – em Lisboa, no Teatro Nacional de Almeida Garrett, a convite de Amélia Rey Colaço, e em Coimbra, no Salão Nobre da Associação Académica, a convite da revista *Presença*:

A direcção única não é uma solução, é infinitamente melhor do que uma solução, é uma direcção, e a única. (...) A diferença entre solução e direcção será esta: a solução é sempre um remédio passageiro para disfarçar a desgraça, ao passo que a direcção é a própria dignidade posta nas mãos do desgraçado para que deixe de o ser, e a direcção única é a garantia perpétua dessa dignidade. (...) Queremos a colectividade portuguesa à altura de si-própria, vista de todos os lados da terra. Que cada português, dentro ou fora da nossa terra, seja o perfeito indivíduo da nossa própria colectividade²⁰⁹.

Retomando a baliza temporal que particularmente nos importa, e depois das experiências do neorrealismo, do surrealismo²¹⁰ e do abstracionismo, os anos sessenta marcaram um período relevante na conceção da arte, como já se afirmou, pressupondo um ativar da disparidade e individualidade criativas, ultrapassando-se a ideia generalizada de escola e de movimento em sentido mais lato. Na verdade, nos anos sessenta observa-se uma deslocação da ideia de vanguarda – enquanto categoria, possibilidade única e unidirecional de convergência – para as vanguardas ou neovanguarda, enquanto movimento artístico, em larga medida, na senda do que se fazia em Londres, Munique, Nova Iorque ou Paris. Fernando Guedes, apesar de se referir a um certo protagonismo artístico que se começava claramente a sentir nos Estados Unidos da América, especialmente depois do expressionismo abstrato, observava em 1965:

²⁰⁹ *Idem* – *Direção única*. In *ibidem*, p. 173-181.

²¹⁰ Sobre este assunto ver TCHEN, Adelaide Ginga – *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

Os franceses são extraordinariamente hábeis e têm, incontestavelmente, um sentido especial para se apresentarem no mundo. (...) O figurino de Paris, o livro vindo de França, o pensamento chegado de além-Pirenéus, goza, inelutavelmente, de uma aura irresistível. (...) Nas artes, em especial, na pintura, a suzerania de Paris tem vindo a exercer-se firmemente, sem margem para dúvidas. (...) Que importa à França que Kandinsky fosse russo, como a Gontcharova, ou Klee alemão, ou Mondrian holandês, ou Picasso espanhol, ou Mondigliani italiano, ou Chagal judeu, ou Cícero Dias brasileiro, ou Vieira da Silva portuguesa? Era – ou é – em França, em Paris que eles pintavam ou pintam²¹¹.

Este período pautou-se pelo estabelecimento de um ponto de encontro de uma série de experiências e de tendências que se debruçaram sobre a extensão, função e valor do próprio objeto artístico. As reflexões emergiram e consolidaram-se tanto do ponto de vista da experiência artística operativa como da perspectiva do pensamento teórico e crítico – diretamente reportado a um mundo em reconhecida metamorfose, no qual a experiência estética ganhava novos e mais alargados contornos percetivos, ou seja, formais²¹². A questão da extensão formal do objeto, nomeadamente com a arte de vanguarda ou, mais exatamente, de neovanguarda, levantou alguma celeuma no que toca à sua coerência e legitimidade. Por outras palavras, o que seria isto da arte moderna ou da arte de vanguarda antirrealista? Seria a defesa de uma pureza formal que, em golpes sucessivos, retiraria a forma, o tema, o sentimento e até a vida à pintura, tornando-a numa espécie de “arianismo pictural”²¹³. Mário Dionísio, pensador ligado ao neorealismo, escreveria em 1958:

O que a arte moderna nos mostra na sua acidentada evolução é o desaparecimento do assunto ou apenas uma deslocação, aliás, profunda, do

²¹¹ GUEDES, Fernando – Dez anos de pintura ou o próximo futuro da pintura. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 81, n.º 5 (nov. 1965), p. 517-519.

²¹² Ver TAVARES, Salette – Forma e criação. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 80, n.º 5 (maio 1965), p. 587-606.

²¹³ Cf. FREITAS, Lima de - Uma contribuição para o debate sobre o realismo. A pintura sem crítica. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1451 (set. 1966), p. 276-277.

conceito de assunto? É verdade que a arte dos últimos oitenta anos deixou progressivamente de *narrar*. Mas terá ela deixado de *dizer*? Haverá arte que não *diga*?²¹⁴.

Na opinião deste autor, a arte moderna não poderia ser somente decadência, uma vez que, do ponto de vista histórico, nada decaía sem originar condições de crescimento²¹⁵. Na obra *A paleta e o mundo* (1951-1961), Mário Dionísio referia-se à existência de uma espécie de “divórcio” entre o público e a arte moderna e, defendendo o sentido desta união, observaria o seguinte: «A arte não está vazia de ideias e de conceitos. Ela é a carne e o sangue de muitas ideias, de muitos conceitos. Tudo o que é humano existe profundamente nela»²¹⁶.

António Areal (1928-1978), artista e teórico ligado numa primeira fase ao surrealismo, publicava um texto em 1963 – texto que, com outros, seria reeditado na conhecida antologia de 1970, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais* – no qual lavra uma reflexão sobre abstração e nova figuração:

Um bafozinho de contentamento dir-se-ia que remoça os infindos exércitos do academismo figurativo: não há ignorante que, tendo militado contra o abstraccionismo, não se sinta agora promovido pelos boatos a cassandra da desgraça alheia porque uma nova era da figuração terá surgido, e remetido para o exílio o abstraccionismo. (...) A função da figuração que persiste como um apego de uma tradição já diminuída de convicção mas sempre carente de oportunidades, não tem tudo em comum com a figuração que surge agora²¹⁷.

²¹⁴ DIONÍSIO, Mário – *Conflito e unidade da arte contemporânea*: [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, [1958], p. 18.

²¹⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 25.

²¹⁶ *Idem - A paleta e o mundo*. 2.^a ed. Lisboa: Lisboa: Publicações Europa-América, [1973], p. 59.

²¹⁷ AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Ed. do Autor, 1970, p. 112-115. Texto originalmente publicado em *Jornal de Letras & Artes* (out. 1963).

Efetivamente, depois dos experimentalismos as artes plásticas nunca mais poderiam ser as mesmas e a vanguarda, por definição e enquanto categoria da crítica, teria sempre a função antiacadémica e anticonservadora mesmo que, agora, corporizada em diversos movimentos de neovanguarda, acompanhada de uma nova possibilidade de figuração.

Por estes anos (1962-1963), o ensaísta Eduardo Lourenço publicava no suplemento “Cultura e Arte” do jornal *O Comércio do Porto* um notável texto, intitulado “Pintura antipintura não pintura ou a nudez do rei”, e, referindo-se à pintura moderna, observava que o seu fio condutor era o “repúdio da imitação do real” e que se viviam tempos de insegurança, não só por parte dos artistas mas, sobretudo, por parte dos críticos²¹⁸. E o autor conclui:

*A arte abstracta e informal morre-se de boa-consciência e de facilidade, mas não há outra. Ela é a arte do nosso tempo como as de Monet e Van Gogh eram as do tempo deles. O Rei vai nu pela simples razão de que não pode ir vestido. Se fosse vestido ia mais nu ainda. Sobretudo se cedesse à tentação, oficial ou oficiosa, de revestir de novo os mortos que o tempo e a morte dissolveram. A nudez do Rei é a nossa e vale mais que os vestidos antigos incapazes de deter a chuva dos dias*²¹⁹.

Urbano Tavares Rodrigues salientava (1966) o facto de a pintura estar “saturada do academismo burguês”, mas rapidamente o abstracionismo se academizava também...²²⁰. Em 1973, seria apresentada em Barcelona, Salamanca e Lisboa uma exposição que teria precisamente o título *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*²²¹. Neste evento, reuniram-se

²¹⁸ Cf. LOURENÇO, Eduardo – *Pintura antipintura não-pintura ou a nudez do rei*. In *O espelho imaginário: pintura, antipintura, não-pintura*. 2.^a ed. [aumentada]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p.39-58. Texto originalmente publicado em “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto* (27 nov. 1962/11 dez. 1962/26 fev. 1963/12 mar.1963).

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 59-60. Texto originalmente publicado em “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto* (12 mar.1963).

²²⁰ Cf. RODRIGUES, Urbano Tavares – *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p. 121.

²²¹ Participaram na exposição: Alice Jorge, Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Areal, António Charrua, António Mendes, António Palolo, António Sena, Artur Bual,

obras de 1960 a 1972, numa encruzilhada plural do abstracionismo/nova abstração e da nova figuração²²².

Em 1966, evidenciando uma perspectiva mais auspiciosa face aos desconfiados, o crítico Fernando Pernes escrevia no *Jornal de Letras & Artes*:

(...) a extrema diversidade observada na pintura do séc. xx, poderá aparecer-nos como consequência e ilustração de uma desordem profunda. Mas bem poderá ser, ao inverso, a demonstração viva de uma pesquisa conducente a assegurá-la de todas as possibilidades que lhe sejam ofertas. Possibilidades actuaentes, leia-se. É que, realizando-se numa adequação contínua a novas concepções, a pintura contemporânea realiza um esforço para definir uma nova situação do homem no mundo. Por outro lado, a arte de sempre não se contenta em *reflectir* ou *conectar* novas situações. Procura orientá-las, revelando-se instrumento de civilização (...) Vivemos, é exacto, numa época de crise. Mas, dizia Van Gogh: “cresce-se na tempestade”. E a tempestade moderna não cessa de crescer. Felizmente²²³.

A palavra/ideia de vanguarda artística entrava na ordem do discurso estético, ora de modo desconfiado²²⁴, ora apologético. “Vanguarda” seria uma “palavra perigosa” para “pronunciar baixinho”²²⁵. A arte de vanguarda seria inequivocamente contestatária face ao estatismo e às suas consequências,

Carlos Calvet, Costa Pinheiro, Cruz Filipe, Eduardo Luís, Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Fernando Calhau, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, Gil Teixeira Lopes, Helena Almeida, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, José Escada, Júlio Pomar, Júlio Resende, Justino Alves, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Manuel Cargaleiro, Marcelino Vespiera, Maria Velez, Mário Cesariny, Menez, Nadir Afonso, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Nuno de Siqueira, Paula Rego, René Bertholo, Rocha de Sousa, Rolando Sá Nogueira e Vítor Fortes. Ver *PINTURA Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. [Catálogo da exposição].

²²² Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 121-122.

²²³ PERNES, Fernando – Ruptura e continuidade na arte contemporânea: apenas alguns aspectos do problema. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 255 (out. 1966), p. 1; 19.

²²⁴ Cf. FREITAS, Lima de - Das exposições. A comunicação do incomunicável. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1458 (abr. 1967), p. 119-120.

²²⁵ Cf. CRUZ, Liberto – Vanguarda: uma palavra perigosa. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 255 (out. 1966), p. 13-14.

concretizando-se como uma vivência nova. Na opinião de alguns teóricos e críticos, tratar-se-ia de distinguir os verdadeiros dos falsos problemas, isto é, a problemática do surrealismo estaria já gasta e envelhecida. E uma das tendências vanguardistas dos finais dos anos sessenta seria a tendência “objetista” ou objetual, na sua revalorização da imagem e na redescoberta do *ready-made* de Marcel Duchamp. Mas também numa maneira interdisciplinar de entender os suportes, que se tornam reveladores vivenciais, numa experiência total. A fotografia e o filme começam a ser explorados com frequência e também misturados com outras técnicas e suportes, como a pintura, por exemplo. Conflui-se na criação de objetos, ambientes e instalações.

O historiador e crítico José-Augusto França referia-se então a uma “quarta geração” de jovens artistas portugueses, que se tinham revelado entre os anos cinquenta e sessenta. Verificamos a definitiva dissolução da polémica arte abstrata/arte figurativa. Mas talvez mais determinantes do que a questão geracional, sejam os trabalhos e as opções estéticas desenvolvidas por artistas, de que são exemplos, Álvaro Lapa (1939-2006), Ana Hatherly (1929-2015), Ana Vieira (n. 1940), António Palolo, António Sena, Costa Pinheiro, Fernando Calhau (1948-2002), Helena Almeida, Julião Sarmento, Lourdes Castro, Noronha da Costa, Alberto Carneiro, João Vieira, ou Vítor Fortes (n. 1943). Porém, importa recolocar neste contexto criativo as ações experimentais do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, como mais à frente se compreenderá.

Como se sabe, a palavra *avant-garde*, ou vanguarda, começou por designar a unidade militar destacada à frente do exército, com funções dianteiras e informativas. Ao longo dos finais de Oitocentos e no decurso da centúria seguinte, vanguarda estaria ligada à ideia de direção única, de moderno e de modernidade, por oposição ao velho e antiquado, nas artes e na cultura. Vanguarda estabeleceu-se como posição ocupada e como intenção de a ocupar, ao mesmo tempo que se revestiu de determinada “qualidade de realização”²²⁶. Nas palavras de José-Augusto França (1970):

²²⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – A propósito de “avant-garde”, ora essa.... In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 16-18. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (19 mar. 1970).

Não se exige hoje a ninguém que saiba desenhar orelhas – mas no que desenha (ou não desenha) ponha a mesma qualidade do tempo em que era obrigatório desenhar orelhas. A mesma qualidade quer dizer o mesmo grau de empenho, de compromisso, de seriedade – e de trabalho. (...) arte de ideias, pois, mas de realização também – e de qualidade nessa realização. (...) A vanguarda, pois, tem que se provar, passando do ser autopronunciado para o fazer que os outros vejam. Assim é, mesmo quando passa a barreira do som da arte mais ou menos “conceptual”. Em toda a parte assim é. Em Portugal tende a não ser – dir-se-ia porque o próprio verbo é mal conjugado. (...) Por isso, a *avant-garde* que subitamente se revele ou suponha, hoje em dia, tem uma responsabilidade temporal e já histórica²²⁷.

Num inquérito sobre a situação da arte em Portugal, organizado em 1968 por Almeida Faria, Eduarda Dionísio e Luís Salgado de Matos, escrevia-se:

O mundo anda, a arte anda, passando de –ismo em –ismo. Os teóricos, os críticos, não sabem alguns deles exactamente o que fazer. Andar com o mundo? Com a arte? Parar, continuando sempre a repetir, a remoer, a içar o estandarte sempre igual?²²⁸.

O inquérito foi enviado a cento e setenta e oito pessoas, tendo respondido setenta e três. Dos quarenta e nove artistas plásticos convidados a dar respostas apenas o fizeram catorze e, dos vinte e seis críticos, apenas responderam nove. Esta situação, tal como concluíram também os próprios organizadores, evidencia uma considerável falta de hábitos de resposta e de interesse, por parte da maioria dos artistas, relativamente às questões teóricas da arte e, ao mesmo tempo, uma situação potencialmente precária da crítica de arte em Portugal. Segundo os

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

²²⁸ DIONÍSIO, Eduarda; FARIA, Almeida; MATOS, Luís Salgado de (org.) – *Situação da arte: inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1968, p. 9.

mesmos organizadores, o passado neorrealista ou surrealista estaria pacificado, e concluem: «Também pouco se nota a influência (e colocar a questão em termos de influência é reconhecer desde logo uma incapacidade de base) das novas correntes criadoras e críticas que pululam por esse mundo de Cristo»²²⁹.

Sensivelmente pela mesma altura (1971), Fernando Pernes advertia para o facto de, no nosso país, a arte moderna passar de “maldita” a mundana e comercializável, tornando-se fundamental uma ação pedagógica e cultural que se afastasse da “modernidade superficial”²³⁰. Em Portugal viviam-se os “*happenings* de amável bom comportamento” e, talvez, “o riso queirosiano, a mera imitação insensibilizada de figurinos estrangeiros”²³¹. Segundo o crítico, merecia destaque a ação do grupo portuense “Os Quatro Vintes” (1968-1972), constituído por Ângelo de Sousa, Armando Alves (n. 1935), Jorge Pinheiro e José Rodrigues, todos formados na Escola Superior de Belas-Artes do Porto com vinte valores, e que ironizavam com a marca de cigarros “Três vintes”²³². Não obstante a sua curta duração, o seu impacto no rumo da arte portuguesa – obras representativas da *pop art*, da arte minimal e da *land art* – fazer-se-ia sentir nos finais da década de sessenta, contribuindo também para o modo de operar do decénio seguinte²³³.

²²⁹ *Idem, ibidem*, p. 17

²³⁰ Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (abr. 1971), p. 62-65.

²³¹ Cf. *idem* - Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (out. 1971), p. 39.

²³² Cf. *idem, ibidem*, p. 41-42. Ver ANDRADE, Eugénio; PERNES, Fernando; FRANÇA, José-Augusto – *Os Quatro Vintes: Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues*. Porto: Modos de Ler Editores e Livreiros, 2008.

²³³ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 65 (jun. 1985), p. 69-70; CERQUEIRA, João – Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 44 (mar. 2001), p. 13-17.



Escultura, Ângelo de Sousa, 1970.

Contraplacado e corda. Dimensões variáveis.

Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Fotografia de Filipe Braga.

A *via negationis* seria a estrada real da pintura moderna, antevendo portanto o seu fim, o não-quadro, radicalizado através da arte conceptual – uma “dupla ausência de objeto e de sujeito”²³⁴. A questão do objeto e da arte objetual constituiu, tal como se verificou na teorização ocidental em geral – da qual nos ocuparemos mais adiante –, um ponto importante da reflexão realizada entre nós. O objeto tinha deixado de ser pintura, passando a ser objeto, “coisa em si”²³⁵. Tratar-se-ia de uma “refunção” do objeto, devido a dois motivos principais: o desejo de posse (artística) e um desespero de não-posse (vida quotidiana), isto é, por um lado o surrealismo; por outro o novo realismo e os seus desenvolvimentos, nomeadamente, a arte *poverta* – segundo França, “limite de negação, no seio de uma *junk culture*”²³⁶.

O objeto ganhava uma função operatória, que marcava a crise e, simultaneamente, o próprio revigorar do sujeito no reduto da criação²³⁷. O pintor e poeta Fernando Lemos, em 1971, observava que a pintura tinha sido inundada de “lamentos e ruídos”, tinha descarrilado da metalinguagem, tornando-se “pobre, cínica e *pop*”²³⁸. Contudo, nesta turbulência moderna, na opinião de Ernesto de Sousa (1973), quem não tivesse entendido a lição de Turner não conseguiria perceber a modernidade e a rutura que a vanguarda impunha²³⁹. Já em 1968 o mesmo crítico escrevera: «A vida poderá então [num futuro próximo] comparar-se a uma vasta obra de arte, tudo será absolutamente estético»²⁴⁰. A arte é a vida e a vida é a arte. Ou a modernidade faz-se primeiramente fora

²³⁴ Cf. LOURENÇO, Eduardo – Objecto sem pintura e pintura como objecto. In *O espelho imaginário: pintura, antipintura, não-pintura*. Op. cit., p. 104-107. Texto originalmente publicado em *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (abr. 1971).

²³⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O objecto operatório. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (abr. 1971), p. 10.

²³⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 11-14.

²³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 16.

²³⁸ Cf. LEMOS, Fernando – O que é e o que não é. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 5 (dez. 1971), p. 38-39.

²³⁹ Cf. SOUSA, Ernesto de – Um mês para revisão. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 16 (set. 1973), p. 21-22.

²⁴⁰ *Idem* – Oralidade futuro da arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (jun. 1989), p. 49.

da tela, tal como também a entendera o movimento modernista da primeira metade do século xx.

A arte do século xx tinha conhecido uma transformação avassaladora e rápida. O pensamento estético tradicional desconstruíra-se, refletindo as próprias transformações políticas e sociais do tempo, por um lado; antevendo-as, por outro. A gramática plástica empenhava-se noutras direções, unidas pelo caráter experimental e aberto da pesquisa. O próprio conceito de realismo seria alargado, mediado pela complexa relação entre o sujeito e o objeto. Esta situação foi particularmente visível ao nível do novo realismo e do hiper-realismo, movimentos ou estéticas que apelaram para a não necessidade de destruição de todos os códigos de linguagem do passado, podendo verificar-se uma reinvenção desses mesmos códigos, isto é, segundo a curiosa expressão de Rocha de Sousa, “procurando o novo no velho”²⁴¹.

A grande inquietação estética dos anos sessenta e setenta terá sido a valorização do processo e do conceito face à obra de arte fechada, o predomínio da experiência estética sobre a atividade artística, a preferência pela obra de arte aberta – na senda de Umberto Eco – em detrimento da obra de arte acabada, a procura de uma globalidade, de uma certa totalidade, da provocação, do paradoxal, da contradição apenas superável pelo objetivo, pelo propósito²⁴². Ernesto de Sousa observava (1973) que o nosso país ainda vivia distante destas novas tendências artísticas e afastado da interdisciplinaridade:

Não se passa nada... Isto é que é um país!!! É a província, um abismo... (...) Só futebol, futebol e o fantasma das touradas!!! (...) Uns a fazerem de “highbrow” nostálgicos, outros cinicamente fazendo as contas à promoção, a promoçãozinha, como diria um bem (?) conhecido personagem do Eça²⁴³.

²⁴¹ Cf. SOUSA, Rocha de – A necessidade do realismo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 12 (abr. 1973), p. 38-43.

²⁴² Cf. SOUSA, Ernesto de - O novo e o antigo. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 11 (fev. 1973), p. 21, 55.

²⁴³ *Idem* – Não estava lá nenhum!!! *Lorenti's*. Lisboa. N.º 13 (maio 1973), p. 3.

As reflexões dos diversos críticos e historiadores debruçaram-se também sobre a questão da função social da obra de arte, numa época em que esta deixara de ser representativa. Se, por um lado, a vanguarda destruía os sistemas tradicionais de representação; por outro, voltava a concentrar-se na denúncia do real social. Seria nesta última que melhor se construía o papel interventor do artista. O significado mais profundo da obra de arte situava-se na agitação da consciência do indivíduo, devendo evitar-se o hermetismo e o fosso entre o público e o artista²⁴⁴. Um denominador comum às várias reflexões prende-se, sobretudo, com toda a problemática que envolvia a ideia do presente artístico e da vanguarda. Esta assumir-se-ia como recusa ao imobilismo e aos sistemas de representação instituídos mas, na opinião de críticos mais reservados, como Rocha de Sousa (1974), a estética da vanguarda devia ter em consideração a redescoberta de alguns elementos perenes e duradouros do passado – clássicos, se quisermos –, no sentido de trazer ao tempo atual (década de setenta) os dados suscetíveis de se enraizar no corpo social e conferir-lhe novas, mas consistentes, perspetivas de renovação²⁴⁵.

Por seu lado, e numa postura substancialmente mais aberta, Ernesto de Sousa (1978) considerava que se vivia num período que devia ser marcado pelo fim dos especialistas, isto é, pelo final da opacidade, por oposição à transparência teórica. Tratava-se da emergência de uma produção estética e contracultural, que se baseasse na produção de ferramentas que permitissem a todos o acesso ao real – objeto estético. A “Festa” seria o modo de eliminar as fronteiras, nomeadamente, de onde começa a expressão e acaba a ação. Uma espécie de descoberta dos paraísos perdidos, das relações interpessoais. A aceleração das vanguardas seria um dado adquirido. Vivia-se num mundo catastrófico mas não existia outro e, contudo, lá ia “vindo a primavera”²⁴⁶. A arte total impli-

²⁴⁴ Cf. SOUSA, Rocha de – Aspectos da função social da obra de arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 19.

²⁴⁵ Cf. *idem* – Vanguarda e actualidade. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 2 (jan. 1974), p. 5.

²⁴⁶ Cf. SOUSA, Ernesto de – Performar. *Opção*. Lisboa. N.º 101 (mar./abr. 1978), p. 48-49.

caria que todos e “Tudo” fossem arte e que, portanto, “Nada” fosse arte também. Ser artista total seria uma decisão, uma aposta que tinha sido consumada, por exemplo, por Ben Vautier ou, entre nós, por José Rodrigues²⁴⁷. Helena Almeida, numa entrevista em 2000, diria que o meio artístico em Portugal nos anos setenta não era totalmente adverso. Existia companheirismo, união e combate, nomeadamente no “grupo do Ernesto de Sousa”²⁴⁸.

Efetivamente, Ernesto de Sousa (1921-1988) foi uma figura incontornável no contexto da arte portuguesa destes anos. Indivíduo de considerável versatilidade – crítico, cineasta, “operador estético”, jornalista, ensaísta, curador de exposições²⁴⁹, professor, cineclubista²⁵⁰ –, catalisador de pessoas e de práticas artísticas, especialmente ao longo dos anos setenta, não obstante o seu percurso²⁵¹ fragmentário, eclético e eventualmente contraditório, o qual se prolongou ao longo dos anos oitenta, até ao seu falecimento. Como escrevem, em 1998, Jorge Molder (n. 1947) e Rui Sanches (n. 1954):

José Ernesto de Sousa percorreu, de facto, territórios muito variados. A Fotografia, o Cinema, o Teatro, a Arte Popular, a Arte Africana, a Arte Sacra, o mundo da Arte Clássica, as vanguardas que com ele se cruzaram ou que ele quis cruzar, constituíram alguns dos seus interesses²⁵².

Inicialmente ligado ao neorrealismo, começou a fazer crítica de arte na revista *Seara Nova* (1921-1979) em 1946, na sequência de uma exposição integrada na *Semana de Arte Negra*, na Escola Superior Colonial, que

²⁴⁷ Cf. *idem* – José Rodrigues: vanguarda e com-sentimento. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 18 (jun. 1974), p. 43-50.

²⁴⁸ Cf. MAH, Sérgio – Helena Almeida: manual de pintura e fotografia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 40 (out./nov. 2000), p. 44-48.

²⁴⁹ Foi responsável, por exemplo, pela representação portuguesa na *Bienal de Veneza* (1980, 1982, 1984).

²⁵⁰ Fundou, no início dos anos quarenta, o Círculo do Cinema de Lisboa.

²⁵¹ Sobre o percurso teórico de Ernesto de Sousa ver SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

²⁵² Jorge Molder e Rui Sanches. In *ERNESTO de Sousa. Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 7. [Catálogo da exposição].

organizou com Diogo de Macedo. Foi redator principal da revista *Imagem* (2.^a série, 1956-1961), estudou cinema em Paris (1949-1952) e interessou-se vivamente pelo denominado “cinema novo” português, realizando o filme *Dom Roberto* (1962). Como observa Cristina Azevedo Tavares (1988):

Acima de tudo José Ernesto era um crítico, e esta postura tinha que ver com o seu sentido de ser homem, relembrando o dos *humanistas*, assim como a sua posição face à política, à sociedade e à arte em geral. (...) no caso de Ernesto de Sousa atrever-me-ia a pensá-lo como o único e autêntico discípulo de Almada Negreiros²⁵³.

Figura paradigmática do século xx português, Almada Negreiros seria o protagonista do filme de Ernesto de Sousa, *Almada, um Nome de Guerra* (1969-1979)²⁵⁴. O filme, organizado numa espécie de quadros temáticos/visuais, mostra Almada no seu ateliê enquanto trabalha ou durante a realização do mural *Começar*, ou ainda imagens de um leilão de obras do artista. Na perspectiva de Ernesto, Almada seria o “único representante vivo do primeiro modernismo português” e indivíduo incontornável da vanguarda. Nas palavras do realizador (1969):

Almada Negreiros é o mais contínuo contraditório e vivo artista português, que hoje e aqui, (...) tem resistido ao epigonismo e às classificações fechadas dos géneros artísticos e dos meios artísticos. Eis por que “Almada, Um Nome de Guerra” (...) é um filme com o Almada e não um filme sobre o Almada. (...) porque efectivamente se trata de UM NOME DE GUERRA²⁵⁵.

No final dos anos sessenta, Ernesto de Sousa começa a interessar-se vivamente pela vanguarda, pela arte conceptual e pelo conceptualismo. Na

²⁵³ TAVARES, Cristina Azevedo – Iremos evocar aquele que nunca gostou de homenagens – José Ernesto de Sousa. *Vértice*. Lisboa. N.º 9 (dez. 1988), p. 113.

²⁵⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de – Almada: um Nome de Guerra. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (jul./ago. 1969), p. 192-193.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*. Texto também publicado em *idem – Almada um Nome de Guerra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 7-8.

perspetiva de Miguel Wandschneider (1998), trata-se de um corte epistemológico e operacional radical, que se reveste de uma deslocação de conceitos e de campos artísticos: do neorrealismo para a vanguarda – particularmente para a arte conceptual – e do cinema para as artes plásticas. Esta deslocação terá sido fortemente motivada pelo alegado fracasso da sua carreira como realizador de cinema²⁵⁶. Todavia, na opinião de José Miranda Justo (1998), Ernesto de Sousa terá compreendido que o conceito deverá ser dinâmico, isto é, produzido a partir da materialidade da experiência estética²⁵⁷. Também na ótica de João Fernandes (1997), a descontinuidade da atividade de Ernesto de Sousa é aparente, uma vez que se trata de um “intranquilo fio condutor” entre as questões sociais do neorrealismo e a ideia da coincidência entre a arte e a vida, nomeadamente do movimento “Fluxus”²⁵⁸. Sobretudo, a busca da relação entre a arte e a vida, pontua o percurso de Ernesto de Sousa, independentemente dos formatos, suportes ou conceitos, não obstante a atividade de Ernesto de Sousa como pensador ser notável, ultrapassando o seu trabalho como artista.

Em 1969, Ernesto de Sousa participou no primeiro festival *11 Giorni di Arte Collettiva a Pejo*, em Itália, e conviveu com Ben Vautier, Robert Filliou, Wolf Vostell, entre outros artistas de vanguarda/“operadores estéticos”, numa procura contínua de comunhão entre a arte e a vida. No mesmo ano de 1969, apresentava no Clube de Teatro 1.º Ato (Algés) o *mixed-media Nós Não Estamos Algures*, desenvolvido a partir da conferência *A invenção do dia claro* (1921), de Almada Negreiros, e a instalação/*meeting as art Encontro no Guincho*, com a colaboração, entre outros, de Ana Hatherly, Artur Rosa, Helena Almeida, Isabel Alves, Jorge Peixinho, Noronha da Costa, inaugurando as atividades da Oficina Experimental, bem como, de suma relevância, um processo de pesquisa ao nível da experimentação de suportes e linguagens, nomeadamente, em torno da arte *intermedia*. O filme *super8* tinha sido lançado pela “Kodak”

²⁵⁶ Cf. Miguel Wandschneider. In *ERNESTO de Sousa. Revolution my Body. Op. cit.*, p. 14-24.

²⁵⁷ Cf. José Miranda Justo. In *ibidem*, p. 25-28.

²⁵⁸ Cf. João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 19. [Catálogo da exposição].

em 1965. Este suporte torna-se importante nos trabalhos de artistas como Ernesto de Sousa – *Havia um homem que corria*, ou *Happy people*, ambos de 1968/69, em colaboração com Carlos Gentil-Homem (n. 1949) –, como nos conhecidos filmes-família, na sua maioria anónimos, dos anos setenta e oitenta. Mais uma ligação da Vida à Arte, portanto. Por outro lado, a “Sony” iniciava a comercialização da primeira câmara de vídeo portátil, por volta de 1967. A vídeo arte conheceria um desenvolvimento espantoso, também entre nós, nomeadamente, entre outros, com Ernesto de Sousa.

Em finais de 1971, o escritor e crítico de arte, René Huyghe, esteve em Portugal no âmbito de um debate que se debruçou sobre várias questões, entre as quais a problemática da vanguarda. Na perspetiva de Huyghe, o domínio da vanguarda seria o de anunciar, solicitar e profetizar as “ideias de amanhã”. Na opinião, mais reservada, do pintor e crítico Lima de Freitas (1927-1998), publicada em 1974, esta perspetiva afastar-se-ia da ideia de vanguarda artística conotada com fins políticos, que unicamente caracterizava as obras de progressistas e de reacionárias, correndo-se o risco de se incorrer na banalidade²⁵⁹. Segundo Lima de Freitas, vivia-se a época das “experiências desesperadas” ou mesmo “exibicionistas”:

Um artista traz um cavalo vivo à galeria e fá-lo abater diante dos convidados, entregando a cada um deles um frasco contendo um pouco de carne sangrenta (provocando apenas o protesto da Liga Protectora dos Animais); outro desnuda-se diante do público; outro destrói um piano à machadada ou queima as suas telas diante das câmaras de televisão; outro – um português [Manuel Alvess] – corre à volta do edifício onde decorre uma *Bienal*, vestido como um corredor da Maratona (sem que o público, de resto, se aperceba dele...). Os mais radicais entregam-se à droga, deixam de pintar, proclamam o fim da arte, suicidam-se²⁶⁰.

²⁵⁹ Cf. FREITAS, Lima de – Arte, intervenção, ideologia. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 4.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 5.



Encontro no Guincho, Ernesto de Sousa, 1969.

Na imagem o ator João Luís Gomes.

Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

Na opinião de Lima de Freitas (1974), o neorrealismo ter-se-ia distinguido dos outros movimentos pelo facto de se ter preocupado com a racionalização do ato criador, de ter sido comprometido e crítico. E a arte destinar-se-ia a compreender²⁶¹. Só seria artista, aquele cuja arte fosse além do programado²⁶². Na opinião de Fernando Pernes (1973), os artistas portugueses mantinham um estágio artesanal na sua produção, verificando-se uma certa submissão, consciente ou inconsciente, face ao gosto do público²⁶³. Mas não podemos, uma vez mais, deixar de notar a defesa, por parte da crítica, dos movimentos/tendências artísticas com as quais de algum modo se identifica. Acontecendo justamente o inverso quando se trata de movimentos ou de ações em que não existe essa cumplicidade. Compreensível até certo ponto, mas potencialmente limitador de visões mais alargadas e orgânicas.

Lancemos um breve olhar sobre a *Documenta 5* (1972) e sobre alguns aspetos da sua receção no nosso país. A *Documenta* é, como se sabe, uma importante mostra de arte contemporânea que acontece na cidade de Kassel, na Alemanha, centrando-se principalmente no espaço do Museu Fridericianum, tendo começado por realizar-se a 15 de julho de 1955, por iniciativa de Arnold Bode. Ao longo dos anos, a *Documenta* instituiu-se como um acontecimento de referência ao nível das tendências artísticas internacionais de cada momento, nas suas diferentes formas expressivas – pintura, escultura, *design*, multimédia, *performance*, etc. Do ponto de vista teórico, a *Documenta* tem vindo igualmente a promover o debate e a reflexão sobre os diversos movimentos e conceitos artísticos, tais como, o modernismo, a vanguarda ou o pós-modernismo. Neste sentido, da *Documenta 1* (1955) à *Documenta 3* (1964) debateu-se a abstração; as *Documenta 4* (1968) e *5* (1972) giraram em torno da neovanguarda, materializada nas novas conceções de arte e na ação curatorial de Harald Szeemann; as *Documenta 6* (1977) a *9* (1992) procuraram interrogar o pós-modernismo e a crise do criticismo; as

²⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 6.

²⁶² Cf. *idem, ibidem*, p. 8.

²⁶³ Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 11 (fev. 1973), p. 65-67.

Documenta 10 (1997) e *11* (2002) questionaram o discurso da globalização e a crítica. Em 2005 comemoraram-se os cinquenta anos desta importante mostra, realizando-se uma retrospectiva²⁶⁴.

De facto, a quinta *Documenta* (1972) constituiu-se como uma das exposições coletivas internacionais mais importantes, ou mesmo a mais importante e implicativa, do momento artístico que então se vivia, proclamando o “campo expandido” na arte e as suas inúmeras possibilidades, estando inclusivamente na origem do interesse e dos comentários de alguns teóricos e críticos portugueses. Nesta exposição estiveram presentes Ben Vautier, Claes Oldenburg, Christian Boltanski, Edward Kienholz, John de Andrea, Joseph Beuys, Paul Cotton, Richard Serra, Vito Acconci, entre outros. Rui Mário Gonçalves (1972) começaria por afirmar que esta exposição coletiva é diferente de tudo o que habitualmente se espera, nomeadamente o contacto direto com artistas como Joseph Beuys, ao mesmo tempo que se desenvolve um “inquérito à realidade e às imagens que nos rodeiam”, capaz de emocionar²⁶⁵. Egídio Álvaro (1973) entendeu que a quinta *Documenta* constituiu um fenómeno de rara amplitude ao nível das propostas e do seu impacte, tornando-se num centro de paixões e de polémicas, demonstrativo de que todo o suporte seria válido para o fenómeno artístico, e de que a noção de artista poderia ser posta em causa ou até mesmo ridicularizada²⁶⁶.

Ernesto de Sousa, um dos primeiros portugueses a ir a Kassel e a lançar-lhe um olhar crítico²⁶⁷, descreveu (1973) com alguma minúcia a sua visita aos 100 dias da *Documenta*, marcada pela “Festa” no centro da vanguarda artística contemporânea, num “itinerário sem imposições”. A *Documenta 5*, na República Federal da Alemanha, seria ainda mais importante do que as *Bienais de São Paulo* e de *Veneza*, representando uma grande amplitude de tendências, uma nova utilização do humor,

²⁶⁴ Cf. *50 JAHRE/YEARS of Documenta (1955-2005): Archive in Motion/Discreet Energies*. Kassel: Museum Fridericianum/STEIDL, 2005. 2 vols. [Catalogo da exposição].

²⁶⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Uma prospectiva: “Documenta 5” Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 45-47.

²⁶⁶ Cf. ÁLVARO, Egídio – Documenta 5 Kassel. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (out. 1973), p. 16-21.

²⁶⁷ Cf. José-Augusto França. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 38.

a eliminação da distância entre o criador e o recetor, a valorização do efêmero, de tudo o que envolvia e do caráter pedagógico da arte de vanguarda²⁶⁸. No âmbito desta visita e na busca do “Diálogo”, Ernesto de Sousa faria uma interessante entrevista a Joseph Beuys, o “escultor de arte-total”, na época também professor da Academia de Düsseldorf – local de notória importância artística e centro das suas ações –, publicada no jornal *República* (28 dez. 1972). E, citando Guillaume Apollinaire, Ernesto de Sousa concluiria: «J’ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas»²⁶⁹.

O contacto de Ernesto de Sousa com as tendências artísticas do momento, e particularmente com Joseph Beuys – “vanguarda *hot*”, conceptualismo politicamente comprometido –, seria determinante para a consequente divulgação da obra do autor de *Wie man dem toten basen die bilder erklärt* (*Como explicar imagens a uma lebre morta*, 1965) ou de Wolf Vostell em Portugal, nomeadamente através de textos e dos mais de trezentos diapositivos que trouxe de Kassel e de Darmstadt – cidade depositária de um dos maiores espólios de Beuys –, e que mostrou pela primeira vez no ateliê de Eduardo Nery²⁷⁰. Numa carta remetida a Ângelo de Sousa (Lisboa, 19 de outubro de 1972), Ernesto escrevia: «A “Documenta 5” foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias»²⁷¹. Com efeito, assim seria.

²⁶⁸ Cf. SOUSA, Ernesto de – Os 100 dias da 5.ª “Documenta”. *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 11 (fev. 1973), p. 41-47.

²⁶⁹ Entrevista também publicada em *idem – Ser moderno... em Portugal* [antologia de textos do autor]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 33-36.

²⁷⁰ Cf. *Idem* - Vostell em Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez. 1976), p. 81; *idem* – Carta de Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 42 (set. 1979), p. 60; *idem* – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 41 (jun. 1979), p. 57-59; NOGUEIRA, Isabel - Ernesto de Sousa e a promoção das vanguardas em Portugal. *Nu*. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra. N.º 24 (out. 2005), p. 23-26.

²⁷¹ Ernesto de Sousa. In *ERNESTO de Sousa. Revolution my Body. Op. cit.*, p. 83.



O encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys, 1972.

Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

Em pleno momento revolucionário, a questão da função da arte torna-se tema recorrente no ensaio crítico e na reflexão teórica. Segundo Alfredo Margarido, a arte realmente revolucionária teria que se libertar da normatividade política, mantendo a exaltação do artista/criador. O espaço museológico seria um espaço fechado, que limitava e propunha a reprodução de um paradigma, de um estilo dominante. O museu fora criado pela civilização ocidental para dominar ou recusar a criatividade capaz de afrontar as instituições – inseridas numa sociedade repressiva, porque temente da dissemelhança, isto é, da criatividade²⁷². Por outro lado, concordamos com a ideia de Ernesto de Sousa quando afirma que uma arte ilustrativa, “para o Povo”, possuiria uma desajustada carga paternalista, “pequeno-burguesa”²⁷³, ignorando a própria capacidade de o “Povo” ser criativo.

Estas e outras questões, como “as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal”, “contra o despotismo machista”, iriam estar patentes na mostra *Artistas Portuguesas* (1977), organizada por Clara Menéres, Emília Nadal (n. 1938) e Sílvia Chicó, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian²⁷⁴. O evento decorreu em simultâneo ao intitulado *Artistas Americanas* – Claudia DeMonte, Elena Borstein, Manon Cleary, Rebecca Davenport, entre outras –, tendo-se realizado igualmente debates sobre a condição da mulher, numa procura de referência à realidade social. A exposição itinerou ainda nesse ano ao Centre Culturel Portugais, em Paris. Segundo Rocha de Sousa (1977), *Artistas Portuguesas* recoloca a questão da diversidade das

²⁷² Cf. MARGARIDO, Alfredo – O estilo contra a criatividade. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 20 (dez. 1974), p. 52-59.

²⁷³ Cf. SOUSA, Ernesto de – O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Op. cit.*, p. 47.

²⁷⁴ Ver *ARTISTAS Portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição]. Participaram no evento: Alice Gentil Martins, Alice Jorge, Ana Hatherly, Ana Vieira, Ângela Pereira, Assunção Venâncio, Clara Menéres, Clara Estrela, Clementina Carneiro de Moura, Dorita Castel-Branco, Emília Nadal, Estrela Faria, Fernanda Nobre, Flávia Monsaraz, Graça Morais, Gracinda Candeias, Inês Guerreiro, Isabel Laginhas, Ivone Balette, Kukas, Lourdes Leite, Maria Antónia Azevedo, Maria Benamor, Maria do Carmo Galvão Teles, Maria Gabriel, Maria Keil, Maria Rolão, Maria Velez, [Marília] Viegas, Matilde Marçal, Menez, Paula Rego, Pissaro, Rosa Fazenda, Sarah Afonso, Salette Tavares, Teresa Ferraud, Teresa Magalhães e “Grupo Puzzle”.

nossas inspirações no domínio das artes plásticas, num “cenário plausível onde apetece estar e interrogar”²⁷⁵. José Luís Porfírio (1977) entendeu que faltou uma meditação profunda sobre “zonas de produção especificamente feminina”²⁷⁶. Observando o catálogo da exposição, percebemos aqui uma tónica dominante nas exposições coletivas deste período: a franca desigualdade na qualidade estética e artística dos trabalhos apresentados.

Nesta busca de uma identidade estética, poética, social ou de género, podem destacar-se mais duas exposições coletivas, igualmente em 1977: *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, organizada por Eurico Gonçalves²⁷⁷, e *Mitologias Locais*. Ambas as mostras tiveram lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, não obstante o evento *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa* ter sido previsto para acontecer na Junta de Turismo do Estoril. Porém, segundo Rui Mário Gonçalves (1988):

Ainda as obras não estavam montadas e já se faziam sentir os protestos que levaram à proibição. (...) Perante a proibição do Estoril, imediatamente a SNBA ofereceu as suas instalações, assim como o Centro de Arte Contemporânea. O secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, apoiou a exposição. Parecia que o escândalo se confinaria ao Estoril²⁷⁸.

Segundo o crítico, a reação à exposição não terá sido pacífica, inclusive pelo facto de a RTP - Radiotelevisão Portuguesa não ter permitido a transmissão de uma reportagem realizada por Rocha de Sousa²⁷⁹.

²⁷⁵ Cf. SOUSA, Rocha de – Presença da mulher. *Opção*. Lisboa. N.º 42 (fev. 1977), p. 55-56.

²⁷⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 31 (fev. 1977), p. 64-65.

²⁷⁷ Participaram os seguintes artistas: Álvaro Lapa, António Paulo, António Pedro, António Samouco, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Fernandes, Clara Menéres, Eduardo Batarida, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Isabel Meireles, Jasmim de Matos, João Cutileiro, Júlio Pomar, Maria José Aguiar, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raúl Perez e Rosa Fazenda. Ver *O EROTISMO na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1977. [Catálogo da exposição]; *O EROTISMO na arte portuguesa*. *Opção*. Lisboa. N.º 54 (maio 1977), p. 11.

²⁷⁸ GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 148.

²⁷⁹ Cf. *idem, ibidem*.

Quanto à exposição *Mitologias Locais*²⁸⁰, esta propôs-se

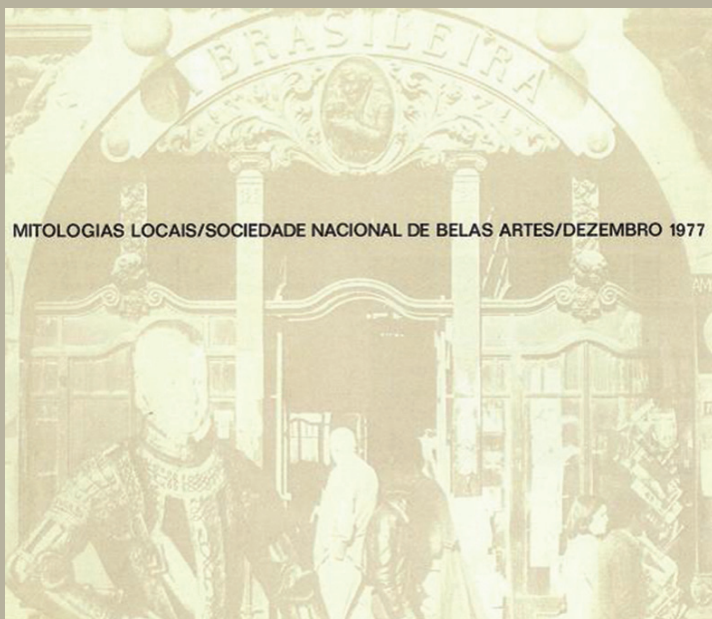
(...) permitir destacar a produção portuguesa mais empenhada no estudo e reflexão da nossa realidade, neste caso com preferência para questões que, a todos os níveis, enunciem e denunciem certas mitificações do espaço em que vivemos: na religião, na actualidade sócio-política, no desporto, na instauração dos consumos²⁸¹.

O evento foi acompanhado por espetáculos do grupo “A Barraca”, sob direção do dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal, e música de Carlos Moniz, Fernando Lopes-Graça, Sérgio Godinho, entre outros. Segundo Rui Mário Gonçalves (1977), a exposição acabou por se desenvolver em dois sentidos: os mitos profundos, ligados ao surrealismo; e os mitos efémeros, reportados à *pop art*²⁸². Rocha de Sousa chamava a atenção (1977) para o facto de as linhas de intervenção artística se terem pluralizado, mas de continuar a haver necessidade de desmontar as “longas escleroses”, os “mitos que impedem os portugueses de sair de certos guetos”. Alguns artistas, como Artur Varela (n. 1937), “desnudavam o *kitsch* do falso moderno” e riam-se do próprio moderno; outros, como Victor Belém (n. 1938), construíam ambientes de denúncia, com misturas de surrealismo, expressionismo e *pop art*. Contudo, de um modo geral

²⁸⁰ Participaram os seguintes artistas: Alberto José, Albuquerque Mendes, Aldina Costa, António Barros, António Bouça, António Viana, Armando Azevedo, Artur do Cruzeiro Seixas, Assunção Venâncio, Carlos Barroco, Carlos Calvet, Carlos Carreiro, Carlos Duarte, Carlos Mascarenhas, Carlos Santos, Cristina Paula, Dario Alves, Delphim Miranda, Domingos Pinho, Eduardo Nery, Emerenciano, Emília Nadal, Estreia, Eurico Gonçalves, Gil Teixeira Lopes, Guilherme Parente, Ivone Balette, Jacli, João Bento Almeida, João Hogan, Lourdes Leite, Lurdes Robalo, Luís Camacho, Luís Dourdil, Man, Manuel Filipe, Manuela d’Athayde, Manuela Correia de Sousa, Maria Gabriel, Maria Rolão, Mário Botas, Matilde Marçal, Monteiro Gil, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Pedro Rocha, Pedro Saraiva, Pedro Sobreiro, Pitum Keil do Amaral, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rosa Fazenda, Sam, Sérgio Pombo, Tomaz Vieira, Túlia Saldanha, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e o “Grupo de Intervenção do CAPC”. Cf. *MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].

²⁸¹ *Idem, ibidem*, p. [1].

²⁸² Cf. GONÇALVES, Rui Mário - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 35 (dez. 1977), p. 85-87; *idem* - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 149.



MITOLOGIAS LOCAIS/SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES/DEZEMBRO 1977

Catálogo da exposição *Mitologias Locais*. Lisboa: SNBA, 1977.

Cortesia Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

o crítico considerou que a maioria das obras apresentadas não tinha a originalidade e o fulgor que a proposta prometia²⁸³.

Paralelamente, vinha já a tornar-se notório um discurso que remetia para o “cansaço da experiência pela experiência”, redescobrimo-se certos academismos e revivalismos²⁸⁴, pós-modernos? Independentemente dos meios e do modo como se expressava, a arte enquanto “objeto de civilização”, não poderia esvaziar-se de conteúdos²⁸⁵. Rocha de Sousa escreveu na revista *Opção* (1978):

De facto, não basta pintar um par de bigodes numa figura de Giotto; é preciso, primeiro, que se saiba quem é Giotto e o que pode ainda significar para nós; e é preciso, segundo, que se saiba imprimir a essa atitude uma continuidade coerente em qualidade, ou seja; capaz de uma mudança no nosso projecto estético e necessariamente ideológico²⁸⁶.

A querela e as discussões em volta do vanguardismo e da vanguarda seriam mais ou menos constantes e de conteúdo diversificado²⁸⁷. Em meados da década de setenta, a revista *Colóquio/Letras* realizaria um inquérito subordinado à pergunta: “Que pensa das relações entre os conceitos de ‘vanguarda ideológica’ e ‘vanguarda literária’ à luz da experiência atual?”. Neste enquadramento, foram expostos diversos pontos de vista. A noção de vanguarda não seria nem absoluta nem estática, mas sim relativa e dialética, repensando a atividade “fabricadora” do ser humano em termos de “dinâmica projetiva” e não de “estratificação histórica”; falando-se em

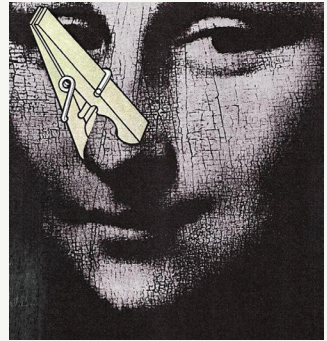
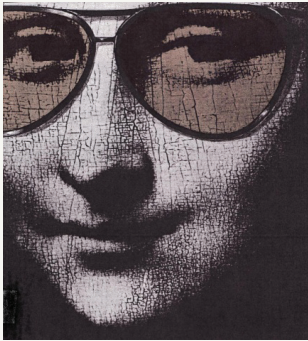
²⁸³ Cf. SOUSA, Rocha de – Mitologias Locais. *Opção*. Lisboa. N.º 73 (set. 1977), p. 43-45; *idem* – O humor como arma. *Opção*. Lisboa. N.º 85 (dez. 1977), p. 56-57; *idem* – Mitologias Locais. *Opção*. Lisboa. N.º 87 (dez. 1977), p. 56-57.

²⁸⁴ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Arte e sociedade: a relação ilustrativa a propósito de um (mau) exemplo de divulgação. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 100, n.º 2 (fev. 1975), p. 178-182.

²⁸⁵ Cf. SOUSA, Rocha de – A investigação no domínio da arte. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (mar. 1977), p. 56-57; *idem* – Arte popular, arte elitista, arte de massas. *Opção*. Lisboa. N.º 84 (dez. 1977), p. 53-54.

²⁸⁶ *Idem* – Nem tudo são rosas na modernidade que nos cabe. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (maio 1978), p. 48.

²⁸⁷ Ver MAIA, João – A querela do vanguardismo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 113, n.º 5 (nov. 1981), p. 404-408.



Catálogos das exposições *Figuração-Hoje?*, *Abstracção-Hoje?*, *Colagem e Montagem*.

Lisboa: SNBA, 1975.

Cortesia Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

termos de “estrutura” e não de “sintaxe descritiva”; transformando-se a obra de arte num “acelerador do tempo” e num “condensador da experiência humana transmissível”²⁸⁸. A vanguarda só o seria, de facto, se do ponto de vista “literário/criativo” se projetasse no futuro²⁸⁹. A vanguarda teria em comum uma condição prévia essencial: uma inequívoca explosão de liberdade, contra o conservadorismo, contra o tradicionalismo e contra todo o *cliché*, na busca da absoluta liberdade criadora, aplicada construtivamente na obra de arte²⁹⁰. O que a história ensinava era o não espanto enquanto fenómeno de alguma “esterilidade criadora” nos períodos política, ideológica e socialmente agitados, tal como o pós-25 de Abril²⁹¹.

Também no sentido de averiguar o estado da arte e de refletir sobre algumas das suas problemáticas do momento, a Sociedade Nacional de Belas-Artes organizou, em 1975, três “exposições-inquérito: *Figuração-Hoje?* (janeiro)²⁹², *Abstracção-Hoje?* (abril/maio)²⁹³ e *Colagem e Montagem*

²⁸⁸ Cf. Ernesto de Melo e Castro. In AMARO, Luís (coord.) – *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. 2, p. 177-178. Texto também publicado em *idem* – *Dialéctica das vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.

²⁸⁹ Cf. *idem* – In AMARO, Luís (coord.) - *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. *Op. cit.*, p. 180.

²⁹⁰ Cf. Adrian Marino. In *ibidem*, p. 201.

²⁹¹ Cf. Eduardo Lourenço. In *ibidem*, p. 183.

²⁹² Participaram na exposição os seguintes artistas: Álvaro Lapa, Ana Vieira, António Trindade, Artur do Cruzeiro Seixas, Artur Rosa, Assunção Venâncio, Bartolomeu Cid, Boavida Amaro, Carlos Barroco, Carlos Calvet, Carlos Carreiro, Carlos Gonçalves, Clara Menéres, Costa Coutinho, Cruz Filipe, Dario Alves, David Evans, Domingos Pinho, Dorita Castel-Branco, Eduardo Nery, Emília Nadal, Fátima Vaz, Francisco Relógio, Gil Teixeira Lopes, Gracinda Grácio, Guilherme Parente, Helena Almeida, Henrique Manuel, Henrique Ruivo, Isabel Laginhas, Ivone Balette, Jasmim de Matos, João Abel Manta, João Brehm, João Hogan, Joaquim Lima Carvalho, Joaquim Rodrigo, José Cândido, Júlia Lourenço, Julião Sarmiento, Júlio Pereira, Lima de Freitas, Lourdes Leite, Luís Dourdil, Luís Filipe de Abreu, Manuel Amado, Manuel Baptista, Manuela Correia de Sousa, Maria Beatriz, Maria Gabriel, Maria José Aguiar, Maria Lucília Moita, Maria Rolão, Maria Velez, Marília Viegas, Mário Botas, Mário Cesariny, Martins Correia, Matilde Marçal, Monteiro Gil, Natividade Corrêa, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Paula Rego, Pedro Calapez, Pedro Sobreiro, Pissaro, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rolando Sá Nogueira, Rui Filipe, Sam, Sérgio Pombo, Tomaz Vieira, Victor Belém, Victor Palla e Virgílio Domingues.

²⁹³ Participaram na exposição os seguintes artistas: Abel dos Santos, Aldina Costa, Ângela, Ângelo de Sousa, António Charrua, António Lagarto, António Leite, António Nelson, António Palolo, Arnaldo Figueiredo, Artur Bual, Artur Rosa, Artur Varela, Aurélio, Dorita Castel-Branco, Ernesto de Melo e Castro, José Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Fernando Calhau, Fernando Cruz, Graça Pereira Coutinho, Gracinda Candeias, Hamilton Alexandre, Hélder Baptista, Helena Lapas, Helena Sá, Hilário, Ilda Reis, João Fragoso,

(julho)²⁹⁴. Os respetivos catálogos possuem um grafismo notável e arrojado. Denominaram-se “exposições-inquérito”, porque nas duas primeiras mostras foram colocadas duas questões, às quais os artistas responderam plasticamente (objetualmente) e também, alguns deles, por escrito: “O que é hoje a figuração, para si?” (*Figuração-Hoje?*)²⁹⁵ e “O que é hoje a abstração, para si?” (*Abstração-Hoje?*)²⁹⁶.

Quanto à primeira questão, de entre os depoimentos reunidos no catálogo, podemos destacar alguns. Cruz Filipe (n. 1934) referiu-se a uma disputa que se escondia atrás da pergunta colocada aos artistas. Disputa essa que o pintor considerava académica, já que as artes visuais seriam necessariamente figuração, mesmo que se tratasse de uma pintura de pura representação geométrica, de espaços e de relações²⁹⁷. Não deixa de ter um certo sentido. Por seu lado, Artur do Cruzeiro Seixas considerava que a figuração era um problema de arrumação²⁹⁸. Virgílio Domingues (n. 1932) entendeu que a figuração atual (1975) surgiu da necessidade de se conseguir superar uma certa indeterminação e falta de vitalidade de certos movimentos artísticos, mas distinguir-se-ia das artes figurativas passadas²⁹⁹. Eduardo Nery remeteu para uma “simulação ilusionista” da forma exterior de objetos reais – evocação e duplo – nas

Joaquim Bravo, José Augusto, José Cândido, Júlio Pereira, Luís Gonçalves, Man, Manuel Baptista, Manuel Casimiro, Manuel Peliquito, Manuel Pires, Maria Flávia de Monsaraz, Maria Helena Duarte, Maria Lucília Moita, Miguel Arruda, Moniz Pereira, Pedro Chorão, Pires Vieira, Regina Alexandre, Rogério do Amaral, Teresa Cabrita, Teresa Magalhães, Tomás Mateus, Victor Palla, Vítor Fortes e Zulmiro de Carvalho.

²⁹⁴ Participaram na exposição os seguintes artistas: Albuquerque Mendes, Álvaro Lapa, Ana Leão, António Sena, António Viana, Boavida Amaro, Carlos Barroco, Carlos Gonçalves, Carlos Nogueira, Eduardo Nery, Emília Nadal, Eurico Gonçalves, Fernando Grade, Gracinda Grácio, Guilherme Parente, Hamilton Alexandre, Helena Mártires, Helena Sá, Ivone Balette, João Fragoso, Joaquim Martinho, Jorge Kreye, Jorge Rodrigues, José Luís Tinoco, Julião Sarmiento, Manuel Baptista, Manuel Casimiro, Manuel Filipe, Maria Gabriel, Mário Botas, Martins Correia, Natividade Corrêa, Pedro Chorão, Pedro Enes, Pedro Luís Neves, Renée Gagnon, Sam, Teresa Magalhães, Victor Palla e Vítor Fortes.

²⁹⁵ Cf. *FIGURAÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].

²⁹⁶ Cf. *ABSTRACÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].

²⁹⁷ Cf. Cruz Filipe. In *FIGURAÇÃO-Hoje?* *Op. cit.*, p. 5.

²⁹⁸ Cf. Artur do Cruzeiro Seixas. In *ibidem*, p. 8.

²⁹⁹ Cf. Virgílio Domingues. In *ibidem*, p. 13.

artes plásticas³⁰⁰. Um outro depoimento enquadrava a figuração hoje (1975) na possibilidade de colocar termo a “subserviências de vanguardas internacionais”, evitando-se “novas colonizações culturais”³⁰¹. Pedro Calapez (n. 1953) considerou que não existia qualquer interesse em reclassificar ou reestruturar classificações da arte, já que estas eram gavetas. Por outro lado, também já não faria muito sentido a organização de exposições segundo este tipo de temáticas³⁰², com o que, em certa medida, concordamos, uma vez que se trata de questões reportadas aos anos cinquenta e sessenta, conceptualmente bastante debatidas.

Emília Nadal referia-se a uma conquista de plena liberdade de expressão por parte dos artistas, que permitia acabar com os espartilhos das escolas e dos rótulos. Os artistas procurariam o seu caminho, apoiando-se, deliberadamente ou não, noutros já encontrados³⁰³. Neste sentido, voltamos a trazer à colação a questão atrás colocada da criação pulverizada e do individualismo criativo. Aliás, o trabalho da artista incorreria por estes anos numa interessante e profícua pesquisa em torno da mensagem ideologicamente consistente e fortemente politizada, com laivos do universo da *pop art*.

Finalmente, podemos destacar a resposta por escrito de Carlos Barroco (n. 1946), que entendeu que a figuração hoje (1975) seria “B.D, TV, sabonetes Lux, OMO, supermercados, Eusébio, Mick Jagger, SNBA, pornografia, *jeans*, amarelo Kodak, caleidoscópio, postais ilustrados, capas de discos, *silk screen*, etc.”³⁰⁴. Impressões irónicas já pós-modernas? Rocha de Sousa escreveria na *Colóquio/Artes* (1975) que a nova figuração ou nova representação era uma tendência bastante visível nos artistas mais jovens, que problematizavam o real através da representação³⁰⁵.

³⁰⁰ Cf. Eduardo Nery. In *ibidem*, p. 22.

³⁰¹ Cf. Pedro Sobreiro. In *ibidem*, p. 25.

³⁰² Cf. Pedro Calapez. In *ibidem*, p. 28.

³⁰³ Cf. Emília Nadal. In *ibidem*, p. 10.

³⁰⁴ Cf. Carlos Barroco. In *ibidem*, p. 36.

³⁰⁵ Cf. SOUSA, Rocha de – Figuração hoje em Portugal. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (abr. 1975), p. 33-35.



Slogan's, Emília Nadal, 1978.

Múltiplo. Impressão s/alumínio / cada peça (21 x 15 cm).

Coleção da artista.

No que se refere à mostra *Abstracção-Hoje?* e à pergunta “O que é hoje a abstracção, para si?”, Manuel Casimiro (n. 1941) observava que toda a arte de abstracção, figurativa ou não, era aquela que se afigurava como tal, em ligação às técnicas modernas de colagem e de montagem³⁰⁶. Por seu lado, Artur Bual (1926-1999) considerava:

Não há oposição em todo o Universo! Faço minhas as palavras de um amigo: “O Universo é narciso. O que temos na Vida, na Arte, nas Paixões, nos chamados fenómenos-do-Homem, não é mais do que a simples e indefectível prova de que o Universo está em tudo amando-se a si próprio através dos seus próprios meios (...). Quando estás a fazer a minha máscara é a ti próprio que estás pintando. Entre nós e as coisas não há qualquer vazio!”³⁰⁷.

Ernesto de Melo e Castro (n. 1932) chamou a atenção para o facto de a figuração ser uma escrita cuja chave se encontrava fora de si própria, isto é, a figuração de um cavalo era de imediato entendida, porque sabemos como é um cavalo. Já a pintura abstrata seria uma escrita que continha em si a sua própria chave, só revelada pela leitura total³⁰⁸.

Numa perspetiva um pouco diferente, Pires Vieira (n. 1950) acreditou que a própria questão resultava de uma redução do conceito de representação, existindo necessidade de interrogar os anos sessenta, no sentido de se compreender verdadeiramente, material e artisticamente, o tempo presente³⁰⁹. Para um outro artista, a abstracção seria a expressão formal que refletiria o artista integral, ou seja, liberto de preconceitos de grupo, da natureza que o inspirava, da sociedade, ou do mundo que o asfixiava³¹⁰. Finalmente, *Colagem e Montagem* operou uma espécie de encerramento do ciclo iniciado com *Figuração-Hoje?*:

³⁰⁶ Cf. Manuel Casimiro. In *Abstracção-Hoje? Op. cit.*, p. 7.

³⁰⁷ Artur Bual. In *ibidem*, p. 11-12.

³⁰⁸ Cf. Ernesto Melo e Castro. In *ibidem*, p. 17-18.

³⁰⁹ Cf. Pires Vieira. In *ibidem*, p. 22.

³¹⁰ Cf. Abel dos Santos. In *ibidem*, p. 23.



IDEOL (forte) - extracto de ideologia, Emília Nadal, 1976.

Guache s/papel (56 x 76 cm).

Coleção da artista.

Na sequência de outras exposições colectivas já realizadas (...), a Sociedade Nacional de Belas-Artes organiza para Julho de 1975 mais um salão aberto a todos os artistas, cujas obras utilizam como meios específicos de expressão as técnicas “COLAGEM E MONTAGEM”, técnicas que, desde o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, a pop-arte e novas experimentações, assumem diferentes propostas de pertinente significado na evolução da arte contemporânea. (...) Procura este salão contribuir para um largo debate sobre o espírito dessas técnicas, a partir da observação atenta das obras expostas³¹¹.

Nos anos que se seguiram ao 25 de Abril tornou-se também notório um discurso sobre a arte que se revestiu de alguma desilusão face ao rumo auspicioso pelo qual a vida artística portuguesa poderia desejavelmente ter enveredado. Efetivamente, os horizontes tinham voltado a estreitar-se, nomeadamente ao nível da intervenção ajustada dos artistas na vida política e cultural do país, como já se refletiu anteriormente. Por outro lado, continuava a verificar-se alguma indiferença institucional, concretamente no que respeitava aos espaços museológicos e à arte portuguesa do século xx, em particular aos jovens artistas. A maioria das grandes exposições de artistas portugueses assumiria um carácter póstumo³¹².

Todavia, por estes anos – meados da década de setenta –, uma certa conduta experimental seria determinante para o desenvolvimento das artes plásticas/visuais, numa busca constante da vanguarda crítica e conceptual, e da neovanguarda como movimento artístico de fundo. Na verdade, o evento *Perspectiva 74*, que teve lugar ao longo de dez semanas, entre fevereiro e abril de 1974, organizado por Egídio Álvaro na Galeria Alvarez (Dois), dirigida por Jaime Isidoro, mas também em espaços públicos da cidade do Porto, ter-se-á constituído como um momento coletivo importante no âmbito do desenvolvimento de um contexto

³¹¹ *COLAGEM e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].

³¹² Cf. PERNES, Fernando – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (mar. 1978), p. 66-68.

operativo/performativo. No evento participaram treze artistas oriundos de seis países (atual República Checa, França, Japão, Polónia, Portugal e Reino Unido), num “programa de arte conceptual”, de intervenção e de “arte-processo”, que pretendeu instaurar um espaço de diálogo e de confronto de ideias³¹³. Intervieram no acontecimento Alberto Carneiro, Da Rocha (n. 1945), João Dixo, Manuel Alvess, e os estrangeiros Hubert, Klassnick, Miloslav Moucha, Pineau, Serge III Oldenbourg, Shirley Cameron & Roland Miller, Tomek Kawiak e Yokoyama³¹⁴.

Neste contexto de pesquisa e de experimentação, importa chamar a atenção para a relevância dos já referidos *Encontros Internacionais de Arte* (Valadares/Casa da Carruagem, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha, 1974-1977), igualmente promovidos por Egídio Álvaro e pela Galeria Alvarez, e amplamente divulgados na *Revista de Artes Plásticas*. A intenção primeira destes eventos foi a reunião de artistas nacionais e estrangeiros – Alfredo Queiroz Ribeiro, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Carlos Barreira (n. 1945), Espiga Pinto (n. 1940), Fernando Lanhas (1923-2012), João Dixo, Christian Parisot, Pineau, Serge III Oldenbourg, entre outros – em torno de colóquios, debates³¹⁵, intervenções e exposições, inclusivamente em torno da questão da “arte e revolução”, e das “novas tendências e vanguarda”³¹⁶. Neste âmbito, João Dixo observava (1975) que uma obra de arte seria de vanguarda quando a crítica e os conhecedores lhe davam um aval vanguardista³¹⁷. Mas, perguntamos nós, onde se localiza então a função pré-determinada e intencional da vanguarda? Ao longo destes encontros, nos quais participam também o “Grupo Acre”, o “Grupo Puzzle” e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, torna-se constante a procura do estabelecimento de um diálogo didático

³¹³ Cf. ÁLVARO, Egídio – Perspectiva 74. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 24.

³¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 25-35.

³¹⁵ Ver *idem* – Debates. *Revista de Artes Plásticas. Op. cit.*

³¹⁶ Cf. ÁLVARO, Egídio [et. al] - Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 6 (jan. 1975), p. 8-18.

³¹⁷ Cf. João Dixo. *Ibidem*, p. 9.

e de uma convivência necessária entre artistas e público, num país onde durante muito tempo estas possibilidades tinham sido reprimidas³¹⁸.

O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, fundado em 1958, como anteriormente se referiu, teve uma ação importante neste período. Com o objetivo de promover as artes visuais contemporâneas e de sensibilizar o público para a sua fruição, nos anos setenta e oitenta vai incrementar programas e atividades de índole experimental, performativa e pedagógica. Esta atividade experimental iria entrosar-se, em larga medida, com a de Ernesto de Sousa. O primeiro – ou um dos primeiros – contacto entre ambos terá ocorrido na Galeria Ogiva, em Óbidos, em 1972, no âmbito das comemorações dos dois anos de existência deste espaço. Ernesto de Sousa mostrava e conversava, uma vez mais, sobre as imagens que trouxe da *Documenta 5* e de Darmstadt e esta conferência terá sido fortemente replicada pelos elementos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra³¹⁹. Quanto a Ernesto de Sousa, o episódio serviu de mote ao primeiro texto que escreveu sobre o coletivo conimbricense (1973):

Uma intervenção-cómo-o-nome-de-Joseph-Beuys [*Agressão com o Nome de J. Beuys*] que ia quase virando para o torto. Porque assim é que é quando se descobrem interlocutores válidos e não um público passivo e masoquista que até aplaude e faz-de-conta que é insultado. O Círculo de Belas-Artes (é este o nome?) de Coimbra estava presente e animou com essa efectiva presença um DIÁLOGO, mais importante do que muitas pedagogias ex-cátedra. Um diálogo talvez promissor de futuro³²⁰.

³¹⁸ Cf. ENCONTROS Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 37; GONÇALVES, Eurico – IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 5 (1977), p. 50-53; *idem* – IV Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out.1977), p. 71-73.

³¹⁹ Cf. DINIZ, Victor – O Círculo de artes Plásticas de Coimbra. *Rua Larga/Caderno Temático* Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (out. 2005), p. 3.

³²⁰ SOUSA, Ernesto de – Dois anos. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 12 (abr. 1973), p. 4.

Na verdade, instituiu-se um espaço de trabalho conjunto profícuo³²¹, entre Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, António Barros (n. 1953), Armando Azevedo, João Dixo, Rui Órfão (n. 1958), Túlia Saldanha (1930-1988), entre outros artistas. As atividades do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra estenderam-se a exposições, intervenções/operações estéticas, *performances*, cursos livres, convívios, conversas, de que se podem destacar *A Floresta* (Porto, Galeria Alvarez, 1973; Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), *Homenagem a Josefa de Óbidos* (Óbidos, Galeria Ogiva, 1973), *Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra Deles* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1973), *1 000 011.º Aniversário da Arte e Arte na Rua* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1974)³²², *Semana da Arte (da) na Rua* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976), *Cores* (pelo “Grupo de Intervenção do CAPC”, Coimbra, Caldas da Rainha, Lisboa, 1977-1978)³²³.

Na opinião de Ernesto de Sousa (1976), o agrupamento seria a «(...) única “sociedade artística” deste país que mantém um espírito de “workshop”»³²⁴. Esta ideia aparece também espelhada num escrito do mesmo autor, a propósito da atividade *Guerra das Tintas*, intitulado “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti” (1974):

CAP ou C.A.P. eis as letras a fixar, se o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar “a pretexto da arte” com gente das “artes”. Artes de acção, belas-artes, malas-artes de liberdade: de encontro consigo próprio. E com os outros. (...) O que interessa não é toda essa pasmaceira de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré-estabelecida; esse

³²¹ Cf. NOGUEIRA, Isabel - O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra nos anos setenta: “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”. *Arquivo Coimbrão: Boletim da Biblioteca Municipal. Op. cit.*

³²² O “aniversário da arte” foi uma ideia original de Robert Filliou que, em 1973, propôs o dia de 17 de janeiro como hipoteticamente representativo do nascimento da arte. Ernesto de Sousa acolheu vivamente a ideia e desenvolveu-a com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

³²³ Cf. SOUSA, de Teixeira [António Barros] – Olhar... entre aspas. *Fenda*. Coimbra (set. 1980), p. 28-29; AZEVEDO, Armando – A Irmandade do CAPC de 70. *Rua Larga/Caderno Temático* Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (out. 2005), p. 11.

³²⁴ SOUSA, Ernesto de - Arte na Rua. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (out. 1976), p. 70.

caminho para todas as Academias (e para a economia do mercado, bem entendido). O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça. Esse exercício é a prática quotidiana do CAP. Sim o CAP, ali em Coimbra, à Rua Castro Matoso, mesmo em frente da Clépsidra. O leitor vá lá, beba um café na Clépsidra e pergunte. (...) Pergunte pelo Dixo, ou pela Túlia Saldanha. Ou pelo Alberto Carneiro, que nesse dia talvez tenha vindo do Porto. Ou pelo Armando Azevedo, se já acabou a “tropa”, ou pelo José [Manuel] Casimiro, Teresa Loff, outros, alguns outros. Às vezes eu também dou lá uma saltada. Pergunte, e não esteja à espera de nada bem definido. Não esteja à espera de ir ver uma exposição ou ouvir um concerto bem afinado – porque, enfim, tudo isso pode acontecer... ou talvez, simplesmente, você vá conversar um bocado, e à noite comer um petisco a casa da Túlia. (...) Bem, para seu sossego, devo dizer-lhe que o CAP é uma instituição respeitável, tem subsídios da Gulbenkian e tudo³²⁵.

A propósito de outra iniciativa do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, *Arte na Rua* (Coimbra, 1974), Ernesto de Sousa escreveria:

O exagero. Por exemplo, viver em Coimbra, ser de Coimbra, a “cidade nossa deles” e ousar uma actividade (visual) que excede todas as medidas (da Cidade, da rua) devolvendo as pessoas à dimensão perdida (ao Paraíso Perdido)... à Festa – eis o exemplo de um total exagero, de uma clara modernidade. (...) “A ARTE pode ser a VIDA”³²⁶.

O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra ao longo dos anos setenta, e pelos anos oitenta, iria definir uma interessante confluência de linguagens experimentais – em espírito de criação e de aprendizagem ou, se preferirmos, a ideia *vostelliana* de “artista/educador” –, organizadas em momentos, de entre os quais se podem destacar *Novas Tendências na*

³²⁵ *Idem* – A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 20 (jan. 1974), p. 4, 6.

³²⁶ *Idem* - Arte na Rua. *Colóquio/Artes. Op. cit.*



Semana da Arte (da) na Rua, Coimbra,
Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976.
Cortesía Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Arte Portuguesa, ciclo intercalado com *Poesia Visual Portuguesa* (1979-1980)³²⁷. No catálogo registava-se:

Em Coimbra, (...) o CAPC, visando suprir uma lacuna cultural, assumindo o papel que lhe compete, como meio criador de arte e gerador das suas trocas e, fundamentalmente, como centro difusor do que de novo e inquietante se esteja a produzir nos domínios da arte, mormente a portuguesa³²⁸.

Nesta senda de pesquisa e de experimentação, merece igualmente referência o ciclo *Projectos & Progestos: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas* (1980-1985), em colaboração com o CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), uma iniciativa que envolveu mais de sessenta intervenientes/operadores, entre os quais, Alberto Pimenta, António Barros, Ernesto de Sousa, Isabel Carlos, James Coleman, João Vieira, Nigel Rolfe, Ricardo Pais ou Silvestre Pestana (n. 1949)³²⁹.

Experimenta-se, ao mesmo tempo que se traça um novo caminho, polvilhado por novas abordagens e incorporações. Os suportes conhecem um notável desenvolvimento, como já se referiu, nomeadamente o filme, o vídeo e a “nova fotografia”, *medium* também profícuo na ligação direta entre a arte, a sociedade e a vida, claro, especialmente em momentos agitados como aquele que se vivia³³⁰. As técnicas contaminam-se, os artistas vinham já problematizando novas compreensões do objeto – Ângelo

³²⁷ Cf. SOUSA, Teixeira de [António Barros]– Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 13 (jan./fev. 1981), p. 19-20.

³²⁸ *CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA: Novas Tendências na Arte Portuguesa/ New Tendências in Portuguese Art – Poesia Visual Portuguesa/ Portuguese Visual Poetry*. Coimbra: CAPC, 1980, p. 1. [Catálogo da exposição]. Participaram nos dois ciclos: Alberto Carneiro, Alberto Pimenta, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Ângelo de Sousa, António Aragão, António Barros, António Palolo, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joana Rosa, José Carvalho, Julião Sarmento e Silvestre Pestana.

³²⁹ Cf. *PROJECTOS & PROGESTOS: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*. Sema. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 110-113.

³³⁰ Cf. Sérgio Mah. In PERNES, Fernando (coord.) – *Século xx: panorama da cultura portuguesa*. Op. cit. Vol. 3, p. 178. Para uma perspectiva da relação entre a fotografia e a sociedade ver FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. 2.ª ed. Lisboa: Vega, 1995.



*Sem título [cadeira dos partidos políticos], Armando Azevedo, 1976.
Colagens s/madeira (80,5 x 38,5 x 32cm). Coleção do artista.
Fotografia de António Olaio.*

de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Julião Sarmento ou Ernesto de Sousa –, e o ensaio sobre conceitos e temáticas artísticas reveste-se de notável interesse. Tal é o caso do texto de Ernesto de Sousa – redigido no âmbito da exposição *18 x 18 – Nova Fotografia* (Lisboa, Galeria Diferença, maio de 1978) – intitulado “A ‘nova’ fotografia” (1978), no qual o crítico e artista começa justamente por afirmar: «Não há *ainda* apelativos absolutamente correctos para o novo. O novo surpreende a um ponto zero, a sua aparição é anterior ao conhecimento, anterior ao compromisso»³³¹. Assim, a fotografia já existia antes de ser inventada, como um olhar que transgride o outro que, quando é suspensão do desejo e memória/registo, assume o carácter de “nova” fotografia, não de pintura, mas de antipintura³³². A ideia do “novo” – também ao nível dos novos meios, como o vídeo³³³, por exemplo – é uma constante na escrita, tanto de modo cético como laudativo³³⁴. E um dos novos meios é também o “ordenador” (computador) e a sua possível relação com as artes³³⁵.

No âmbito da reflexão e da pesquisa em torno da fotografia tinham lugar duas exposições coletivas relevantes: *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (Porto, Centro de Arte Contemporânea; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes)³³⁶, em 1977, organizada por Fernando Pernes, na qual se traçou um panorama que partia dos surrealistas até à

³³¹ SOUSA, Ernesto de – A “nova” fotografia. *Opção*. Lisboa. N.º 104 (abr. 1978), p. 50.

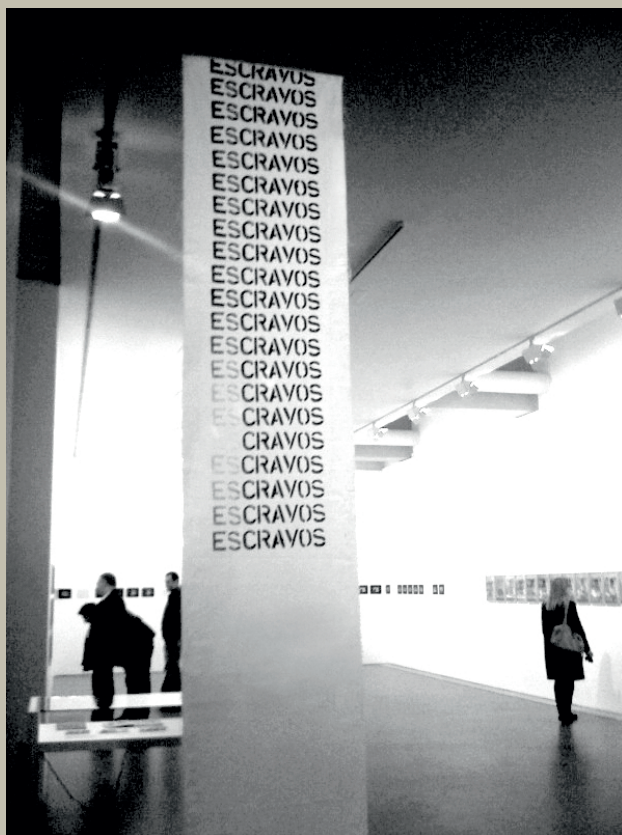
³³² Cf. *idem, ibidem*, p. 51. Ver também FREIRE, João – A “nova” fotografia – ou a inveja dos pintores. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (maio 1978), p. 46-47.

³³³ Ver GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (ed.) – *Videoarte e filme de arte & ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008.

³³⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de – Carta de Lisboa (2). Body-art, vídeo, etc. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 37 (jun.1978), p. 61-62; *idem* – O objecto estético e o objecto quotidiano. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (dez. 1978), p. 2-3.

³³⁵ Cf. O ORDENADOR: que futuro para arte? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial verão 1980), p. 45-46; CASTRO, Luís Filipe de Oliveira e – A ordem internacional dos “novos media”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 4 (out. 1984), p. 280-290.

³³⁶ Participaram no evento: Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, Artur Varela, Costa Pinheiro, Cruz Filipe, Eduardo Nery, Emília Nadal, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Dixo, José de Guimarães, Julião Sarmento, Manuel Casimiro, Maria Velez, Mário Botas, Mário Cesariny, Noronha da Costa, Pedro Rocha e Vítor Pomar. Ver *A FOTOGRAFIA na Arte Moderna Portuguesa*. Porto: Centro de Arte Contemporânea, 1977. [Catálogo da exposição].



Escravos, António Barros, 1977. Tinta acrílica s/tecido (200 x 40 cm).
Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Fotografia do artista captada em *Anos 70 Atravessar Fronteiras*,
Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

atualidade (1977), e, em 1979, *A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia* (Porto, Centro de Arte Contemporânea; Coimbra, Edifício Chiado; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)³³⁷. Esta mostra, organizada por Fernando Pernes e por Floris Neusüss, foi composta por um núcleo de artistas portugueses – Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida e Julião Sarmento –, e por um conjunto de artistas estrangeiros, de entre os quais podemos nomear Bernd & Hilla Becher, Didier Bay ou Jürgen Klauke. No catálogo escrevia-se: «O mundo contemporâneo tornou-se *civilização da imagem*, permitindo uma comunicação mais rápida e universal do que a que sucedia na *civilização do livro*»³³⁸. Interessante e premonitório.

Em 1978, seria publicado outro relevante ensaio de Ernesto de Sousa, intitulado “Ser moderno... em Portugal”. A modernidade e a consequente necessidade de originalidade/criatividade eram noções recentes, por oposição à estabilidade da imitação, provocando a instabilidade, o escândalo e até a incompreensão:

Portugal foi um fascismo sem fascistas... pelo menos confessos. (Por exemplo, o fascismo adulou e tentou domesticar sem o conseguir a própria arte moderna... Ser independente continuou a ser a norma das decências). Em breve, isto correspondeu a uma politização extrema do país, primeiro por resistência (activa/passiva); segundo, por catastrófico desconhecimento de si próprio. Hoje essa politização extrema mudou de sinal, passou da sombra à luz, mas continua a ser dominante e eventualmente a dar lugar a uma série de opacidades teóricas³³⁹.

Os artistas mais velhos teriam em comum com os mais novos o “deserto”, uma “ilusão diacrónica”, o “lugar da modernidade e da vanguarda”³⁴⁰.

³³⁷ Ver *A FOTOGRAFIA como Arte a Arte como Fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. [Catálogo da exposição].

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

³³⁹ SOUSA, Ernesto de – Ser moderno... em Portugal. *Opção*. Lisboa. N.º 117 (jul. 1978), p. 45.

³⁴⁰ Cf. *idem, ibidem*.



Instalação *A tradição como aventura*, Ernesto de Sousa,
inaugurada em 1978, na Galeria Quadrum, Lisboa.
Imagens da mesma instalação na Galeria Almada Negreiros, Lisboa, 1987.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

Estas mesmas ideias continuam a merecer reflexão num texto do autor de *Dom Roberto*, denominado “Há tanta gente, Mariana!” (1978). Portugal vivia um “novo” e mais liberto período a nível artístico e cultural – apesar da persistência do “antigo” –, caracterizado por novas pessoas, novos cinemas, novas companhias teatrais, novos autores, novas traduções, enfim, novos interesses e atitudes³⁴¹. E não existiria vanguarda sem retaguarda, sendo ambas necessárias. Tratar-se-ia de uma retaguarda mais profunda – o passado. É que para ser moderno não bastava “fazer umas coisas bizarras e chamar-lhe rituais”, podendo e devendo estar envolvido tanto trabalho como o “de conceber e pintar o teto da Capela Sistina”. Tal seriam, por exemplo, os trabalhos de Filliou e de Vostell³⁴². Na publicação onde este ensaio aparece impresso, e evidenciando uma perspetiva bastante díspar, um texto de Rocha de Sousa (1978) advertia metaforicamente para o facto de “uma nova cadeira poder não ser uma boa cadeira”, tanto do ponto de vista estilístico como do ponto de vista funcional³⁴³. Ambos os críticos acabaram por definir e balizar duas visões: uma mais conservadora; outra definitivamente progressista.

Na opinião de Rui Mário Gonçalves (1978), tinham sido os pintores ligados ao dadaísmo, ao surrealismo e à abstracção lírica quem mantivera viva uma atitude realmente vanguardista. Já a *pop art* seria:

(...) um epifenómeno no devir da modernidade. É fruto da época mas não comporta sementes. Enquanto o Surrealismo se importa com os mitos profundos a Pop ocupa-se dos superficiais. Não quero dizer que os artistas de 1978 não saibam passar para além da superfície das coisas. Mas poucos são os que o fazem com intransigência³⁴⁴.

³⁴¹ Cf. *idem* – Há tanta gente, Mariana! *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 42.

³⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 43.

³⁴³ SOUSA, Rocha de – As marcas. A arte enquanto revolução permanente. *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 41-42.

³⁴⁴ GONÇALVES, Rui Mário – A situação actual da pintura portuguesa. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (dez. 1978), p. 18.



Faces (pormenor), Julião Sarmento, 1976.
Vídeo (DVD transferido de Filme *super8*, cor, s/som /40' 07", 12 Fr. Ed. 3 + 1 AP).
Dimensões variáveis. Coleção do artista.

Segundo o mesmo crítico, desde há cerca de vinte anos que não surgiam em Portugal agrupamentos artísticos “com a coerência moral e estética” dos neorrealistas, dos surrealistas e dos abstracionistas dos anos quarenta e cinquenta³⁴⁵. Perspetivas e posicionamentos evidentemente conectados com os filões artísticos, conceptuais e estéticos de cada crítico/teórico, como já se afirmou anteriormente e por diversas vezes.

Na publicação *Fenda*, Leonel Moura (n. 1948) chamava a atenção para o facto de a arte atual (1979) “citar a história”, ao mesmo tempo que se “pretendia inscrever nela”, isto é, procurava-se uma continuidade para o que se instalou no domínio das ruturas, advertindo-se ainda para a falsa oposição entre retaguarda e vanguarda, fator impeditivo de uma real inovação – fora desta mesma dicotomia³⁴⁶. Segundo o mesmo autor, o conceito de vanguarda diluía-se na prática corrente, no âmbito da qual perderia todo o seu conteúdo inovador: «O fulcro de grande número de pesquisas estéticas actuais passa pela inovação a todo o custo. Mas uma inovação dentro do próprio sistema de realização da arte impede toda a real inovação»³⁴⁷. O que se afirmava como arte acabava por obstruir o que realmente se desejava como arte³⁴⁸.

O discurso que se debruçava sobre o conceito de pós-modernismo começava a ganhar contornos bastante mais definidos. Já em 1976, José Guilherme Merquior publicara um texto no qual chamava a atenção para a necessidade de se começar a pensar a pós-modernidade, isto é, a “cultura dos últimos trinta anos”. A crítica de arte, segundo o autor, vinha a focalizar a temática de uma “plástica pós-modernista”, antagónica às vanguardas de há cinquenta anos³⁴⁹. O neomoderno seria um primeiro estádio do pós-moderno, isto é, ainda ligado às vanguardas modernis-

³⁴⁵ Cf. *idem* - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 38 (set. 1978), p. 65.

³⁴⁶ Cf. MOURA, Leonel - A prática artística contemporânea busca o seu referente na história recente da arte... *Fenda*. Coimbra. N.º 2 [1979], p. 15.

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

³⁴⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 17.

³⁴⁹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme - Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Critério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 7 (out. 1976), p. 13.

tas³⁵⁰. A interrogação sobre o significado do pós-modernismo nas artes e nas letras prender-se-ia, em larga medida, com uma procura sem sentido. Na perspetiva de Merquior (1979):

Enquanto a essência do moderno foi a descoberta da *forma nova*, o significado do pós-moderno é localizado na prática da *antiforma*. Essa corrente é naturalmente mais ostensiva nas artes visuais, no teatro (“Living Theatre”) ou em música (John Cage); mas o seu sabor de contracultura também tem sido bastante activo no campo da literatura, desde a poesia *beat* até aos bizarros livros de William Burroughs³⁵¹.

Tratar-se-ia de duas interpretações rivais do pós-modernismo: a estruturalista e a neodadá, mas ambas prologariam a estética modernista – não esquecendo que esta chegou a “declarar guerra” à própria modernidade³⁵².

Na *Arte/Opinião*, em 1981, escrevia-se que o que tinha sido nas últimas décadas considerado vanguarda – *happenings*, *performances*, neomodernismo e pós-abstracionismo –, entrava agora em crise. Conformava-se, e os artistas começavam a repetir-se³⁵³. Manuel Antunes, na revista *Brotéria* (1982), advertia para um fenómeno dos “últimos vinte e cinco anos”. Tratava-se de uma certa heterogeneidade, complexidade e até desorientação sentida na cultura e na ciência das sociedades mais avançadas. Vivia-se uma inequívoca aceleração da história e uma terceira variante da cultura – além da cultura literário-humanística e da cultura científico-tecnológica –, a anticultura, nova cultura ou contracultura, caracterizadas por um sentimento de revolta contra uma cultura dominada pelo centralismo, pela burocracia e pelo “princípio da realidade”.

³⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

³⁵¹ *Idem* - O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (nov.1979), p. 6.

³⁵² Cf. *idem, ibidem*, p. 6-7.

³⁵³ Cf. SILVA, Filipe Rocha da – O muralismo impossível. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 14 (mar./abr. 1981), p. 5-8.

O diálogo entre estas três culturas seria possível e desejável para o futuro prometedor da humanidade³⁵⁴.

No quarto e último número da revista *Sema* (1982) encontra-se um relevante conjunto de depoimentos, subordinados à temática *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. Entende-se que, sem se pretender minimizar os “estandartes” da cultura portuguesa, ter-se-á favorecido, do ponto de vista diacrónico, uma conceção parcial, equívoca e “tecnicizante” da cultura em Portugal, em larga medida, sempre antecedida ao longo da história pela cultura europeia:

(...) Camões, o vate nacional, é apelidado de italianizante por Pessoa. Mário Chicó, entre outros, diz que o Manuelino, mais do que a petrificada alma lusa navegante, é apenas uma variante local do Gótico internacional, por mais que isso custe aos românticos. E mesmo o romantismo português, no dizer de Jacinto Prado Coelho, a existir, mais que em oitocentos, aconteceria no séc. xx e até aos nossos dias. (...) E por dentro disto tudo continua a chegar a Lisboa o comboio que já Eça e os amigos esperavam em Coimbra no séc. xix. (...) Outros emigram como Sena ou Vieira da Silva, ou Costa Pinheiro, ou Pomar, ou morrem “estranhamente” como Areal ou Escada. Apenas Almada parece sobreviver até tarde graças ao seu forte narcisismo, e Cesariny através do humor e marginalização³⁵⁵.

As causas desta situação estariam ligadas às políticas e aos responsáveis culturais do país – dirigentes, meios de comunicação social e editoras. Os intelectuais, engajados com o poder, não conseguiriam criar um discurso crítico autónomo. Quanto à Universidade, aqui decorava-se tudo sobre cultura e ignorava-se o mundo, ao mesmo tempo que a cultura da

³⁵⁴ Cf. ANTUNES, Manuel – Que é a anticultura? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 114, n.º 4 (abr. 1982), p. 370-375.

³⁵⁵ MONTEIRO, Manuel Hermínio - *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 8-9.

“obra aberta” não tinha eco (Eco). Aos mais jovens competia a recusa da corrupção, dos jogos, e o desenvolvimento da crítica³⁵⁶.

Considerava-se que ao nosso país faltava uma unidade cultural sistemática, capaz de conferir sentido aos diversos fenômenos culturais, às ideias e aos projetos³⁵⁷. Em 1982, Portugal seria

(...) um país sem dinheiro e sem metafísica. (...) Esta crise que temos é a nossa melhor muleta. É a razão de ser dos nossos serões, a menina dos olhos dos nossos governantes, o álibi para todas as incapacidades e para todas as incompetências³⁵⁸.

Tornava-se fundamental a existência de estudos universitários que levassem “a sério o estrato textual” sobre o qual assenta a nossa cultura e identidade³⁵⁹. Apesar de tudo, tinha-se aprofundado o poder de receção do crítico especializado, do professor e do público em geral³⁶⁰. Não obstante alguma originalidade, principalmente no domínio da poesia e do “rock português” – “Salada de Frutas”, “UHF” e “Táxi” –, nunca se terá vivido tanto como agora (1982) sob o estigma da influência estrangeira³⁶¹. O país tinha de se reconstruir, ou pelo menos de conseguir funcionar³⁶². Efetivamente, «A sensação difusa, informulada, de que o país não funciona é talvez um dos fantasmas consistentes que mais pesam sobre a nossa cultura»³⁶³. No domínio cultural, na opinião de Nuno Júdice (1982), o futuro seria o que se pretendesse que ele fosse, portanto não muito diferente do que tinha sido até então³⁶⁴. Segundo Rocha de Sousa:

³⁵⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 9-10.

³⁵⁷ Cf. JÚDICE, José Miguel Alarcão - *Ibidem*, p. 11.

³⁵⁸ ALVIM, João Carlos - *Ibidem*, p. 13.

³⁵⁹ Cf. PINTO-CORREIA, J. David - *Ibidem*, p. 19.

³⁶⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

³⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

³⁶² Cf. BELARD, Francisco - *Ibidem*, p. 28.

³⁶³ *Idem, ibidem*.

³⁶⁴ Cf. JÚDICE, Nuno - *Ibidem*, p. 43.

Mas ser ministro da cultura em Portugal (agora, 1981) é menos do que ser intermediário de produtos correntes – é cultivar princípios universalmente aceites e universalmente secundarizados, (...) é ornamentar o país com o discurso inconsumível de qualquer coisa cujo lucro não se descortina no curtíssimo prazo da lotaria ou do comércio do bacalhau³⁶⁵.

Na perspectiva de José Luís Porfírio (1982), o fim dos anos setenta marcava a “idade do risco”³⁶⁶. Verificou-se uma “fuga para a frente”, tendo-se abandonado os suportes e os objetos tradicionais, em prol de atitudes artísticas, ou antiartísticas, que tinham escolhido um novo suporte: o tempo, ou seja, o plano da consciência de si como artista³⁶⁷. Mas, mais uma vez, se faz referência ao novo, à originalidade, ou eventualmente à falta dela, no que respeita à criação artística:

Em Portugal há demasiadas formas que não são atitudes e as atitudes desvendam, tantas vezes... o vazio! Isto não é novo, nem original, nem exclusivo nosso, português, muitas das exposições colectivas que nos visitam (...) são bem equivalentes a certos salões da SNBA, lugar da anulação dos objectos e dos seus significados (...) Que se passa connosco? (...) sentindo o desafio portas adentro, numa prática de importadores de atitudes e objectos que com isso se bastam e a mais não chegam, numa produção local que tanto repete as modas internacionais como se fecha sobre si própria com igual boa consciência embora de sinal contrário³⁶⁸.

Segundo Porfírio, a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977) – de que nos ocuparemos monograficamente mais à frente – foi uma revisão e um relançar da utopia de abril e, em 1982, tornava-se claro que a uma estética de rutura se sucedia uma estética revivalista, recuperadora, com possibilidades de

³⁶⁵ SOUSA, Rocha de - *Ibidem*, p. 93.

³⁶⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís - *Ibidem*, p. 95.

³⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 96.

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 97.

futuro³⁶⁹, por outras palavras, pós-moderna. Num balanço retrospectivo de Rui Mário Gonçalves (1994):

Em 1977, fez-se uma grande exposição, a “Alternativa Zero”, onde tudo quanto era conceptualismo apareceu; e até apareceu o que não era conceptual, dando a muitos artistas uma aura de vanguardismo pseudo-conceptual. Pois bem, cometeu-se um erro, por excesso de generosidade do organizador³⁷⁰.

Em 1979 tinha lugar a mostra *LIS'79 – Exposição Internacional de Desenho* (Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna; Porto, Centro de Arte Contemporânea). A segunda edição da bienal, que deveria acontecer em 1981, e que teria uma forte componente de regresso à pintura, foi vitimada antes da abertura pelo incêndio que destruiu o pavilhão, ficando, contudo, o registo das obras em catálogo³⁷¹. A exposição *LIS'79*, cujo catálogo teve prefácio de Achille Bonito Oliva³⁷², e na qual participaram vários artistas nacionais e estrangeiros – Ana Jotta (n. 1946), António Manuel (n. 1947), António Sena, Artur Rosa, Carl Andre, Eduardo Nery, Emília Nadal, Joana Rosa (n. 1959), Júlio Pomar, Wolf Vostell, entre outros – procurou uma internacionalização de propostas, numa revisão crítica dos conceitos de vanguarda e de desenho, apesar de, na opinião de Rui Mário Gonçalves (1979), se terem exposto algumas obras medíocres e de terem faltado conferências e comunicação com o público, que não existiram provavelmente por questões relacionadas com a economia de meios³⁷³. De qualquer modo, e apesar das críticas que eram feitas à

³⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*.

³⁷⁰ GONÇALVES, Rui Mário – Anos 80: para além dos neos-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 103 (out./nez. 1994), p. 32.

³⁷¹ Ver *LIS'81 – Lisbon International Show/International Exhibition of Drawings Portugal*. Lisboa: Direção-Geral da Acção Cultural/Secretaria de Estado da Cultura, 1981. [Catálogo da exposição].

³⁷² Cf. Achille Bonito Oliva. In *LIS'79 – Lisbon International Show/Exposição Internacional de Desenho Portugal*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979, p. 5-7. [Catálogo da exposição].

³⁷³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 43 (dez. 1979), p. 61-63.

Secretaria de Estado da Cultura – críticas também relacionadas com a atribuição de prémios e com os critérios dessa atribuição³⁷⁴ – a presença portuguesa fora meritória, em particular, a de Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, António Sena, Helena Almeida, Joana Rosa, Pedro Chorão (n. 1945), entre outros³⁷⁵.

Eurico Gonçalves, por seu lado, falava (1983) de um regresso à pintura, de uma redescoberta da pintura depois de ter sido declarada a sua morte. A pintura recuperara a marca do artista, a sua autenticidade e o seu estilo. Era o caso da “nova pintura americana nos anos oitenta”, a qual continuara, em larga medida, as propostas abstracionistas de Pollock, no sentido de existir a exploração do acaso, a *frottage*, a colagem e a livre associação de imagens. Muitos destes pressupostos estéticos e artísticos tinham sido vistos na *Documenta 7* (1982)³⁷⁶. Segundo Carlos Fontes (1984): «A desconstrução ressurgue agora na sua evidência: a descoberta da nossa relação mais primitiva (não significando mais antiga), também mais originária com a realidade. DADA permanece o eixo»³⁷⁷. A linguagem diversificara-se e a norma absoluta e totalizante seria inviável³⁷⁸. Horácio Costa escrevia em 1988:

Mimese e invenção, tónicas dominantes dos momentos culturais referidos [realismo e modernismo], mais do que opções estético-ideológicas preferenciais, aparecem como recursos perfeitamente lícitos e dialogantes (...) é o que a perspectiva da pós-modernidade, neutralizadora, permite³⁷⁹.

³⁷⁴ Cf. LIS’79. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 8 (jan./fev. 1980), p. 23.

³⁷⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (dez. 1980), p. 64-66.

³⁷⁶ Cf. GONÇALVES, Eurico – Reflexões sobre a pintura-hoje. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (mar. 1983), p. 16-23; *idem* – Kassel Documenta 7. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (dez. 1982), p. 60-61.

³⁷⁷ FONTES, Carlos – O fascínio dos limites. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 2 (dez. 1984), p. 77.

³⁷⁸ Cf. SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 5 (jun. 1986), p. 25-34.

³⁷⁹ COSTA, Horácio - Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 109 (maio/jun.1989), p. 44.

Neste contexto cultural e artístico de afirmação do movimento pós-moderno, como as obras e o pensamento têm vindo a antever, surge o “Movimento Homeostética” – denominação de Pedro Portugal (n. 1963), inspirada em Edgar Morin – ou “Grupo dos Homeostéticos” (1982-1988), constituído por Fernando Brito (n. 1957), Ivo (n. 1959), Manuel João Vieira (n. 1962), Pedro Portugal, Pedro Proença (n. 1962) e Xana (n. 1959), embora João Pinharanda chame a atenção (1995) para que, do ponto de vista do sentido, poderiam a eles agregar-se António Olaio (n. 1963) e Pedro Tudela (n. 1962)³⁸⁰. Entre exposições, manifestos e canções, abraçaram uma estética irónica e corrosiva, de certo modo característica de uma pós-modernidade³⁸¹. Na verdade, o grupo terá espelhado um contexto eufórico e mundano, desvinculando a obra de arte de todas as “decepcionantes ideologias sociais e artísticas”, ultrapassando o individualismo através do diálogo, da ação e da interação. O discurso revestiu-se de metáforas e de analogias perante o presente contemporâneo, no contexto de uma nova sociedade de consumo hedonista³⁸². No “Pequeno léxico homeostético” pode ler-se:

Moderno/Post-Moderno, Síndrome da época a que todos tentaram fugir. O típico post-moderno é aquele que não se revê nesta designação [à semelhança dos dadaístas] (...) Os popós-pops-modernistas, que são uns rapazes que gostam de passar a ferro e para quem afinal a pintura até é uma coisa séria (o que constitui um enormíssimo crime)³⁸³.

José Pacheco Pereira comentava, em 1985, que se tornava “insuportável viver numa sociedade impregnada de cultura”, sem a inocência da sensibilidade, nem a discrição do gosto, por oposição ao espetacular e às modas. Tinha-se chegado ao momento em que se pretendia que tudo fosse cultura

³⁸⁰ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 624.

³⁸¹ Cf. Marta Moreira de Almeida. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. Porto: Fundação de Serralves, 2004, p. 21. [Catálogo da exposição].

³⁸² Cf. BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas artes plásticas em Portugal* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2000. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa. Vol. 1, p. 127-130.

³⁸³ Grupo Homeostético. In *6=0 HOMEOSTÉTICA. Op. cit.*, p. 255.

e que tudo possuísse significado³⁸⁴. «Mas está quase tudo esgotado e ninguém dá por ela»³⁸⁵. A criação artística estava saturada de “fragmentos de intenção metafísica”, e o público vivia igualmente de gestos e de fragmentos. A “sensibilidade pós-moderna seria pós-neurótica”, sem dimensão histórica, sem curiosidade e sem grandeza³⁸⁶. Numa outra publicação anotava-se que com a abertura de lugares de diversão noturna, nomeadamente do “Bar/Disoteca Frágil”, no Bairro Alto, tinha-se iniciado uma “infiltração” do novo *homo economicus* – novo “embuste” social –, quando busca “pequenos arrepios de *underground made in Portugal*”³⁸⁷. Contudo, independentemente da natural legitimidade de opiniões e de perspetivas, viveu-se um fervilhar inédito no uso do espaço cultural e social português. E este aspeto é incontornável, além de vir, uma vez mais, ao encontro do próprio conceito de modernidade *baudelaireana* fora da esfera da arte, num primeiro momento.

António Reis considerava (1989) que existia uma tentação para tornar o fenómeno artístico em “preocupação axiológico-cultural genérica”. Os anos oitenta tinham instituído um novo conflito: entre modernidade e pós-modernidade, entre razão e desrazão, entre otimismo e ceticismo, entre universalidade e particularidade, entre progresso e catastrofismo³⁸⁸. O pós-modernismo – no seu sentido irracional, narcísico, estético, repetitivo, interpretativo, plural, espetacular, eventualmente gratuito – seria uma das formas possíveis de organização de valores, mas não a única. Afigurava-se importante o incremento de uma alternativa que se baseasse na perspetiva humanista herdada do racionalismo universal das “Luzes”. Deste modo seria possível a construção de uma sociedade de “cultura criativa, crítica, fruitiva e convivial”³⁸⁹.

³⁸⁴ Cf. PEREIRA, José Pacheco – Fragmentos de uma carta sobre cultura. *Risco*. Lisboa. N.º 2 (verão 1985), p. 33.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 34.

³⁸⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 36-37.

³⁸⁷ Cf. CLAUSTRE, Roger – Da modernidade em Portugal: aspetos. *Pravda*. [Coimbra]. N.º 4 (verão 1986), p. 25-27.

³⁸⁸ Cf. REIS, António – Por uma sociedade de cultura. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 39-42.

³⁸⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 43-44.

Nos anos oitenta tinha-se estabelecido o debate público em torno da pós-modernidade e do pós-modernismo, especialmente após a exposição *Depois do Modernismo* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes), em 1983, que oportunamente analisaremos. Principalmente a partir de 1982, começavam a tornar-se constantes as referências ao “regresso à pintura” ou novo expressionismo, materializados no neo-expressionismo alemão, na *bad painting* americana, na *transavanguardia* italiana, apesar de, nas palavras de Ernesto de Sousa, a propósito dos eventos *Pre Texto I* (instalação no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1982) e *Pre Texto II* (instalação em Lisboa, na Cooperativa Diferença, e no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1982): «Claro que isto de “voltar” é conversa fiada»³⁹⁰. Segundo João Pinharanda (1995):

Instaura-se uma euforia criativa, generalizada à arquitectura, ao *design*, à fotografia, à moda ou à música, uma “fúria de viver” capaz de relembrar a situação de libertação de costumes só timidamente sentida em Portugal nos anos 60. A exploração de valores culturais e individualistas [narcísicos?], uma certa arrogância politicamente descomprometida, é a imagem pública de um grupo que se auto-retrata num álbum de título significativo, *A Idade da Prata* (fotos de Mário Cabrita Gil)³⁹¹ [expostas na Galeria Luís Serpa, em 1985].

Segundo Rui Mário Gonçalves (1994), em Portugal adota-se com satisfação o “mito de Narciso”, instaurando-se um ruído impeditivo da

³⁹⁰ SOUSA, Ernesto de – *Pre Texto: pretexto e pré-texto. Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 153.

³⁹¹ PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 615. Foram fotografados: Al Berto, Alberto Caetano, Alexandre Melo, Ana Isabel Rodrigues, Ana Salazar, Ana Silva e Sousa, Ana Vidigal, André Gomes, António Cerveira Pinto, António Palolo, Carlos Zíngaro, Ernesto de Sousa, Helena Redondo, Helena Vasconcelos, João Botelho, João Pinharanda, João Vieira, Joaquim Leitão, Jorge Lima Barreto, Jorge Molder, José Amaro Dionísio, José Manuel Rosado, José Pedro Croft, José Ribeiro da Fonte, Julião Sarmento, Luís Lucas, Luís Serpa, Luiz Cunha, Manuel Graça Dias, Manuel Reis, Manuela Gonçalves, Michel Pereira, Nuno Carinhas, Olga Roriz, Pedro Aires Magalhães, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Casqueiro, Pedro Proença, Rosa Maria, Rui Duarte, Rui Reininho, Sérgio Pombo, Teresa Madruga, Tereza Coelho, Tomás Taveira, Troufa Real, Xana, Zé da Guiné e Zica Gaivão.

emergência de um discurso aprofundado. Na sua opinião, o pós-modernismo português ter-se-á alheado do conhecimento dos nossos valores, agarrando-se preferencialmente aos pressupostos alemães e italianos, entre outros. O vocábulo lançou-se de modo “atabalhado”, ocupando “espaço e tempo”³⁹², tornando-se “baralhante”³⁹³. Na perspetiva do mesmo autor (2004):

Actualmente, verifica-se que não houve a rotura que alguns propagandearam logo no início da década [oitenta]. E, no seu final, verificou-se que a década era mais parecida com a década de sessenta do que com a de setenta. (...) As tiranias do novo riquismo conjugaram-se com o aparecimento dos *neo-neos*. Pela maneira como estou a tratar o tema em reflexão, o leitor provavelmente suspeita de um certo pessimismo da minha parte. Não me alongarei muito mais na apresentação dos aspectos negativos da década, porque é convicção minha de que se não encontramos na arte os sinais positivos das transformações que desejamos, talvez não os encontremos em parte nenhuma³⁹⁴.

Uma vez mais, percebe-se que o posicionamento crítico se exprime, muitas vezes, de acordo com a própria identidade cultural, social e artística dos críticos. Num propósito de ação semelhante, não obstante a diferença de filão identitário, e num texto intitulado *Os anos 80 nunca existiram* (1999), Alexandre Melo afirma que nunca existiram no sentido de “artistas dos anos oitenta”, enquanto autores cujo trabalho corresponde a tendências estéticas dos anos oitenta, merecendo destaque determinadas personalidades e percursos individuais, cuja afirmação, em muitos casos, coincidiu com as tendências da década em questão³⁹⁵. Continuaríamos,

³⁹² Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 164.

³⁹³ Cf. *idem* - Anos 80: para além dos neos-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana. *Op. cit.*, p. 28.

³⁹⁴ *Idem* - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 181-182.

³⁹⁵ Cf. MELO, Alexandre - Os anos 80 nunca existiram. In PERNES, Fernando (coord.) - *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das

portanto, com o individualismo criativo, com a pulverização de que atrás se falava. Segundo Ruth Rosengarten (1990), desde meados dos anos oitenta que se vinha a manifestar um esbatimento da separação entre escultura e objeto, além de uma sensação de *déjà vu* mais ou menos constante. Mas era factual a eliminação das fronteiras entre as artes e entre os estilos³⁹⁶. Na opinião de José-Augusto França (1988), o modernismo tinha caído na sua própria armadilha, originando um anti-modernismo³⁹⁷. Na perspetiva de António Sousa Ribeiro (1988), o pós-modernismo podia, inclusivamente, assumir-se como a solução positiva da crise do modernismo³⁹⁸. Voltaremos oportunamente à questão do pós-modernismo.

No domínio dos suportes artísticos, os anos oitenta marcaram também a afirmação da fotografia, apesar de, na opinião de Pedro Miguel Frade (1990), persistir alguma desatenção ao nível do ensino e da gestão dos acervos nacionais e municipais, nomeadamente da fotografia nacional, não obstante a ação de iniciativas como os *Encontros de Fotografia*, em Coimbra, inclusivamente do ponto de vista da descentralização³⁹⁹, como a este propósito já se referenciam. Na ótica de Sérgio Mah (2002), os *Encontros de Fotografia* – a partir de 2003, institucionalizados como Centro de Artes Visuais/Encontros de Fotografia – seriam

(...) o evento mais marcante e implicative na divulgação da fotografia nacional e internacional nos seus variados géneros e momentos históricos,

Letras, 1999, p. 285.

³⁹⁶ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 9.

³⁹⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Situação do pós-moderno, moda do pós-modernismo. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 133.

³⁹⁸ Cf. RIBEIRO, António Sousa – Para uma arqueologia do pós-modernismo: a “Viena 1900”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 144-145.

³⁹⁹ Cf. FRADE, Pedro Miguel – Uma década intensa e incómoda. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 44-46.

tornando-se num modelo de referência para muitas das subsequentes mostras de fotografia organizadas em Portugal⁴⁰⁰.

Os Encontros de Fotografia educaram o olhar e a sensibilidade para a fotografia de um número considerável de visitantes, amadores, apaixonados, curiosos e, inclusivamente, futuros artistas. E, neste contexto de afirmação da fotografia, teriam também lugar mostras relevantes ao longo da década de oitenta, tais como, *Fotografia Portuguesa* (Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1982), organizada por José Reis, ao mesmo tempo que se vão consolidando percursos de artistas como Jorge Molder e Paulo Nozolino (n. 1955) e, um pouco mais tarde, Álvaro Rosendo (n. 1960), Daniel Blaufuks (n. 1963), João Tabarra (n. 1966), entre outros.

Roberto Pontual, a propósito de duas exposições (*A Magia da Medusa*, em Viena, e *Documenta 8*, em Kassel), compara os tempos que foram os do berço do maneirismo com os que agora (1987) são do túmulo da modernidade no pós-moderno: «A Renascença foi a utopia que os pavores seguintes enterraram pelas mãos tumefactas do maneirismo. O pós-moderno é a antiutopia em cuja cova se sepulta a ambição visionária da modernidade. A história repete-se, mas de cabeça para baixo»⁴⁰¹. O autor conclui observando que o pós-moderno nos pode entusiasmar ou emocionar, mas que anuncia uma reta final de um “maneirismo sem saída”⁴⁰². O pós-moderno/pós-modernismo representaria um esgotamento da arte europeia, por oposição à auspiciosa ideia de promessa⁴⁰³.

Num texto publicado em 1987, Ruth Rosengarten reflete sobre o conceito de pós-modernismo, estabelecendo pontos de comparação entre modernismo e pós-modernismo, por exemplo: a pureza *versus* a pluralidade; a univalência por oposição à ironia; o revolucionário contra

⁴⁰⁰ Sérgio Mah. In PERNES, Fernando (coord.) – *Século xx: panorama da cultura portuguesa*. Op. cit. Vol. 3, p. 184.

⁴⁰¹ PONTUAL, Roberto - Do maneirismo ao pós-moderno: o triunfo da estranheza. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 75 (dez. 1987), p. 29.

⁴⁰² Cf. *idem, ibidem*, p. 31.

⁴⁰³ Cf. *idem* - O olhar do velho sobre o novo mundo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (set. 1989), p. 12-21. Ver também VIDAL, Carlos – Artes – o desafio pós-moderno. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 6 (dez. 1986), p. 55-62.

o evolucionário; a inocência impossível de retornar por oposição à acessibilidade, ao relativismo e ao fim das hegemonias culturais, nomeadamente, com a transferência do “legado da autoria” para o negociante de arte⁴⁰⁴. A comparação entre os conceitos em questão ocorre também no domínio da teoria da arquitetura, por exemplo, com um texto de Tomás Taveira (1988), no qual o arquiteto adverte para a necessidade de se entender o pós-moderno não como um código rígido, mas como uma moral, como atitude subjacente à criação de objetos que se opõem ao esquematismo, à estrita funcionalidade, valorizando o espírito do lugar, o ecletismo, uma nova relação com a história, o retorno à cor e ao ornamento, enfim, à imaginação e à poesia⁴⁰⁵.

Na ótica de António Rodrigues (1990), grande parte da arte contemporânea confiava em “estruturas conflituais” e estava relutante face à definição e à exclusão, não projetando os esquemas de pensamento determinantes da forma. A década de oitenta ter-se-á orientado pelo revivalismo e por um “classicismo higiénico”, e o problema estaria não no reconhecimento do vazio, mas no modo como este era preenchido, por exemplo, através de meios decorativos de superfície, por vezes conseguindo-se ambiências luxuriantes⁴⁰⁶. Segundo Alexandre Melo e João Pinharanda (1986), estabeleceu-se a assinatura do autor como a única autoridade absoluta, regressando-se a um individualismo com o horizonte no plano internacional⁴⁰⁷. Esta abordagem individualista, de universos poderosos e, por vezes, com referências ao passado, torna-se visível nos trabalhos escultóricos de artistas como Rui Sanches e Rui Chafes (n. 1966). Mas importa evocar a consistência de outros percursos, ligados não especificamente ou só à escultura, que se afirmam já nos anos noventa, como o de João Louro (n. 1963).

⁴⁰⁴ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O pós-modernismo e as artes visuais. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (verão 1987), p. 77-87.

⁴⁰⁵ Cf. TAVEIRA, Tomás – Uma visão do pós-modernismo. *ICALP/Revista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. N.º 12/13 (jun. – set. 1988), p. 61-74.

⁴⁰⁶ Cf. RODRIGUES, António - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (jun. 1990), p. 68-69.

⁴⁰⁷ Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/ Portuguese contemporary art*. Lisboa: Ed. dos Autores, 1986, p. 27-29.

De um modo geral, na perspetiva de Bernardo Pinto de Almeida (1990), a arte portuguesa, diferentemente do que sucedera com o modelo de importação do modernismo português das três décadas anteriores, teria tentado alcançar os “centros de decisão cultural internacional”, ao mesmo tempo que aparecia entre nós um novo tipo sociológico, a *art people*⁴⁰⁸. Verificou-se a deslocação do “plano do projeto para o plano da forma”, assim como a “creditação do autor independentemente do contexto” e mesmo da obra ou, por outras palavras, a deslocação do centro – género moderno – para diversos centros – autores⁴⁰⁹. De facto, mostrou-se visível um discurso teórico que deu conta de um território artístico bastante híbrido e potencialmente confuso, de transição entre a vanguarda, em sentido lato, e o pós-modernismo. Na opinião de José Bragança de Miranda (2001), o vanguardismo foi perdendo força, e o pós-modernismo seria um extremar da *pop art*, integrando em si todos os objetos da vida quotidiana. A instalação tinha passado da margem para o centro. Neste contexto, a obra de arte, agora imbuída de elementos outrora antitéticos – “todos os fragmentos do mundo” –, tornara-se num “espaço mobilizador do *marketing*, do dinheiro, dos museus e da crítica”⁴¹⁰.

Em suma, os anos setenta e oitenta orientam-se artisticamente por uma nova orgânica nas relações disciplinares, nomeadamente no que diz respeito à diluição das suas fronteiras e territórios, como resultado de um processo de reapropriação conceptual e redefinição formal, vindo desde meados do século xx e acelerado nos anos sessenta, que colocou em possibilidade visível novos suportes e abordagens. Avancemos para a consolidação destas questões.

⁴⁰⁸ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O centro fora do centro. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 37-38.

⁴⁰⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 38-39.

⁴¹⁰ Cf. MIRANDA, José Bragança de – Uma arte bem instalada. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos. N.º 30 (out. 2001), p. 35-44.



Madame Récamier, segundo David, Rui Sanches, 1989.
Madeira, tecido e bronze (164 x 180 x 167 cm). Inventário 334330.
Cortesia da Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.
Fotografia: Laura Castro Caldas & Paulo Cintra.

2.2. O pensamento o estado da crítica

António Areal escrevia em 1963, num texto já citado, que seria difícil existir uma crítica de vanguarda, uma vez que a crítica teria a função de “comentário circunstancial”, carecendo de exigência criadora⁴¹¹. Vive-se, neste período, um certo incremento da reflexão sobre estas questões. Entre 1962 e 1965, a Fundação Calouste Gulbenkian atribuiu o *Prémio Gulbenkian de Crítica de Arte*. Este prémio foi entregue a Mário de Oliveira (1962), a Rui Mário Gonçalves (1963), a Nuno Portas (1964) e a Fernando Pernes (1965)⁴¹², evidenciando o interesse da instituição pela atividade em causa. Contudo, por outro lado, os prémios oficiais atribuídos aos pintores e escultores que integravam os *Salões Nacionais de Arte*, criados em 1966, como já foi referido, terão contemplado artistas de segundo plano e até artistas medíocres⁴¹³, colocando simbolicamente em evidência a diversidade de visão estética da Fundação Calouste Gulbenkian e do Estado.

Em 1966, José-Augusto França escrevia que na crítica o problema era sempre o mesmo: “ver e dar a ver”⁴¹⁴. Ao crítico competiria ter formação que lhe permitisse ver e interrogar o objeto, estabelecendo a ponte entre o artista e o público, completando-se o círculo quando a crítica intervinha na criação. A crítica de arte, enquanto “disciplina recente”, sofria com as necessidades e os interesses jornalísticos, além de participar de modo híbrido em disciplinas como a história, a sociologia ou a estética⁴¹⁵. Criticar seria um caminho complexo entre o significado e o significante, sem contudo se perder a capacidade de estabelecer um juízo pessoal em função da necessidade dinâmica da obra julgada – “único critério histórico viável”⁴¹⁶.

⁴¹¹ Cf. AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. *Op. cit.*, p. 124.

⁴¹² Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 90.

⁴¹³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁴ Cf. *idem* - Da crítica de arte. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 38/39 especial (maio/jun. 1966), p. 637.

⁴¹⁵ Cf. *idem*, *ibidem*.

⁴¹⁶ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 639.

Em Portugal, salvo raras exceções, os críticos ainda se encontravam longe “da missão que lhes era pedida”, tornando-se útil a realização de um “encontro” ou “colóquio” de críticos de arte, no sentido de viabilizar a discussão de questões teóricas, metodológicas, práticas e profissionais⁴¹⁷.

Entre 28 e 31 de março de 1967, tinha lugar em Portugal, na sede do Centro Nacional de Cultura, o *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, sob os auspícios da Association Internationale des Critiques d'Art (Paris)⁴¹⁸. O evento foi organizado por Adriano de Gusmão, José-Augusto França e Nuno Portas, e secretariado por Rui Mário Gonçalves, tendo sido acompanhado por algumas exposições coletivas de artistas portugueses na Galeria Buchholz, na Galeria Quadrante, na Galeria Gravura e na Galeria 111⁴¹⁹. Depois de diversas dificuldades, também relacionadas com a clausura ideológica, social e política do regime, foi exequível este encontro, que teve como principal intenção a discussão de certos problemas estéticos e técnicos, no que diz respeito à arte contemporânea, assim como a reflexão sobre as possibilidades profissionais dos críticos de arte no nosso país, chamando ainda a atenção do público para “um serviço cultural que lhe era prestado”⁴²⁰. Ao Centro Nacional de Cultura, ao Chiado, ter-se-á deslocado um considerável número de pessoas – cerca de cem –, evidenciando o interesse que o encontro despertou⁴²¹. Nas palavras de José-Augusto França (1969): «Falou então a Imprensa, tanto quanto pôde, deste acontecimento – que foi acontecimento mesmo, na assaz pasmaceira da nossa vida artística»⁴²².

⁴¹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 643-644.

⁴¹⁸ Cf. O PRIMEIRO Encontro de Críticos de Arte Portuguesa. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 96 (mar./abr. 1967), p. 86-87. Ver também FRANÇA, José-Augusto – I Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. N.º 81 (jun. 1989), p. 4.

⁴¹⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 44 (jun. 1967), p. 12.

⁴²⁰ Cf. *idem, ibidem*.

⁴²¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 13.

⁴²² FRANÇA, José-Augusto - Há dois anos o 1.º Encontro dos Críticos de Arte. In *Quinzentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 308. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 abr. 1969).

No encontro entrevistaram com comunicações Bruno da Ponte, Ernesto de Sousa – em substituição de Adriano de Gusmão –, Henry Galy-Charles, José Moreno Galvan – não podendo estar presente, enviou a sua comunicação –, Mário de Oliveira, Nelson di Maggio, Nuno Portas, Noronha da Costa, Pedro Vieira de Almeida, Salette Tavares, entre outros, além da forte intervenção de outras personalidades ligadas às artes e à crítica, tais como José Luís Porfírio, José Sasportes, Mário Dionísio e Selles Pais⁴²³. No último dia teve lugar uma mesa-redonda presidida por José-Augusto França, contando com a participação de Ernesto de Sousa, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves. Foram convidados para este debate representantes da Sociedade Nacional de Belas-Artes e do Secretariado Nacional de Informação, que não se fizeram representar. Fernando de Azevedo apresentou-se como representante da Fundação Calouste Gulbenkian, sem direito a pronunciar-se⁴²⁴. A primeira grande questão que foi colocada prendeu-se com a existência ou não de artistas portugueses participantes numa história da arte contemporânea.

Nesta senda, trouxe-se à colação o isolamento artístico e cultural do nosso país e a pouca influência dos artistas portugueses nos grandes centros culturais, excetuando os casos de Amadeo de Souza-Cardoso e de Maria Helena Vieira da Silva. Rui Mário Gonçalves chegou a afirmar que nenhum artista português realmente criativo “devia alguma coisa de fundamental ao complexo cultural português”⁴²⁵. Contrariamente a Ernesto de Sousa, Fernando Pernes considerou que não seria possível ser artista moderno sem uma vivência urbana, cosmopolita e em articulação internacional⁴²⁶. Uma segunda questão prendeu-se com a crítica de arte como atividade profissional, advertindo-se, desde logo, para a dificuldade da

⁴²³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Op. cit.*, p. 14-15.

⁴²⁴ Cf. A SITUAÇÃO da arte em Portugal. Mesa redonda com José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 276 (maio 1970), p. 8.

⁴²⁵ Cf. *ibidem*, p. 8-9.

⁴²⁶ Cf. *ibidem*.

profissão de crítico ou de “promotor cultural” no nosso país, apesar da sua real importância e necessidade⁴²⁷.

No final dos trabalhos foram aprovadas pelos presentes, de modo unânime, algumas moções, nomeadamente, a organização de grandes exposições internacionais por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, desafiando-se ainda esta instituição à promoção de cursos, inquéritos e planos de estudos nas áreas de arquitetura e urbanismo. Aprovou-se igualmente a reestruturação da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, chamando-se ainda a atenção para a necessidade de uma revisão cultural da Sociedade Nacional de Belas-Artes e, por último, para a imprescindível entrega da crítica de arte dos periódicos a profissionais especializados e competentes⁴²⁸. A carência de museus e a exiguidade de informação disponível e de contacto com a arte internacional dificultavam a ação empenhada e pedagógica do crítico⁴²⁹.

A arte moderna, na sua novidade e complexidade, implicaria adestramento, percepção especializada, congruência e renovação por parte do crítico, do esteta e do historiador. Como salientou Salette Tavares no âmbito deste primeiro encontro (1967):

O crítico de arte encontra-se hoje extremamente dinamizado por parte da exigência que a própria essência da criação do nosso tempo é. (...) A verdadeira forma artística é consciência, resistência, persistência, insistência e a sua vida como continuidade histórica é realmente efectiva. (...) A arte não poderia nunca ser sempre a mesma ou do mesmo género ou estilo⁴³⁰.

⁴²⁷ Cf. *ibidem*, p. 15-17.

⁴²⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Op. cit.*, p. 16.

⁴²⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – A AICA em Portugal. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 304-307. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (20 fev. 1969); *idem* – Há dois anos o 1.º Encontro dos Críticos de Arte. *Op. cit.*, p. 308-310.

⁴³⁰ TAVARES, Salette - Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (set.1989), p. 44-45. Texto originalmente apresentado no primeiro encontro de críticos de arte em Lisboa, em março de 1967.

Mais uma vez se atenta para a função didática da crítica, de tentáculo mediador entre o artista e o público – a quem aquele se dirige⁴³¹. Numa época de novas condições da produção artística resultaria uma nova condição da crítica de arte e da estética, implicando uma abertura para o futuro, interdisciplinaridade, assim como leis e métodos abertos à vitalidade e à originalidade da obra de arte⁴³². É bastante interessante verificar um notório paralelismo com algumas das ideias defendidas pela reflexão italiana, nomeadamente por Gillo Dorfles no texto *Le oscillazioni del gusto*, que conheceu uma primeira edição em 1958 e uma edição revista em 1970⁴³³.

Na sequência do *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, os críticos Fernando Pernes, José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves terão iniciado as diligências necessárias para a reestruturação da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Neste contexto, como já foi referido, e a par de outros prémios – como o *Prémio General Motors* à “arte de vanguarda” –, seria atribuído o importante subsídio da Sociedade Química Industrial (SOQUIL) – o *Prémio SOQUIL* (1968-1972) ou *Prémio da Crítica* –, diretamente reportado à crítica de arte⁴³⁴, já que o júri era constituído por três membros da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, que se reunia anualmente no intuito de premiar e de atribuir menções honrosas sem concurso⁴³⁵.

Este prémio, no valor de quarenta mil escudos, e como já se observou, contemplou sucessivamente Carlos Calvet, Noronha da Costa, Manuel Baptista, Paula Rego e Joaquim Rodrigo⁴³⁶, tendo-se atribuído menções honrosas, no valor de trinta mil escudos, a Alberto Carneiro, Ângelo de

⁴³¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 46.

⁴³² Cf. *idem, ibidem*, p. 47-49.

⁴³³ Ver DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. 2.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

⁴³⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

⁴³⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Prémio SOQUIL/1971. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (out. 1971), p. 66-68.

⁴³⁶ Cf. *idem* - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 113.

Sousa, António Palolo, António Sena, Artur Rosa, Costa Pinheiro, Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Cutileiro, João Vieira, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Lourdes Castro, Nadir Afonso (n. 1920), Nikias Skapinakis, René Bertholo, Rolando Sá Nogueira e Vasco Costa (1917-1986). Os artistas apareceriam numa exposição coletiva, entre 6 e 22 de abril de 1973⁴³⁷, organizada pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte na Sociedade Nacional de Belas-Artes, denominada *26 Artistas de Hoje*⁴³⁸.

No âmbito desta mostra, Ernesto de Sousa escreveria na publicação *Colóquio/Artes* (1973) que as exposições eram locais de encontro e de convívio, isto é, de sociedade e de “Festa”, o que em Portugal dificilmente acontecia, apesar de iniciativas como *26 Artistas de Hoje*. Tornava-se necessário que a contemplação deixasse de ser passiva e privada. Na Sociedade Nacional de Belas-Artes tentava-se, de alguma forma, ir ao encontro da alegria, do convívio estético e do conceito de *work in progress*. Todos os artistas presentes na exposição seriam de inegável valor, confirmando a “política de qualidade” do *Prémio SOQUIL*, apesar de este prémio apenas ter contribuído para a revelação de um artista novo – Fernando Calhau – e de se reportar somente à pintura e à escultura. Por outras palavras, a crítica não teria corrido riscos, mas abria-se agora uma nova fase da própria crítica, acompanhada por uma necessidade de meditação, procura e modificação, patente também nas obras de Ângelo de Sousa e de Helena Almeida – representantes da “morte da pintura”⁴³⁹.

Um pouco antes, em 1968, a propósito da exposição promovida pela General Motors (1967), Lima de Freitas comentava a desmedida influência da denominada “crítica séria” ou “crítica profissional”, conduzida por José-Augusto França e “seguidores” – referindo-se aparentemente à atuação do júri da *General Motors 67*: Adriano Gusmão, Fernando Pernes,

⁴³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 113-114.

⁴³⁸ Ver *26 ARTISTAS de Hoje*. Lisboa: [Sociedade Nacional e Belas-Artes], 1973. [Catálogo da exposição].

⁴³⁹ Cf. SOUSA, Ernesto de – A exposição “Vinte e Seis Artistas de Hoje” (Prémios SOQUIL 1968-1972). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 12 (abr. 1973), p. 63-64.

Rui Mário Gonçalves, e os artistas Fernando Conduto (n. 1937), João Abel Manta, Luís Dourdil (1914-1989) e Sena da Silva. Tratava-se de um “paternalismo conjugado com a sedução de bolsas e prémios”, que alegadamente se tinha evidenciado na referida exposição, e que elevava a “mito da vanguarda” o “silêncio do pintor” – neste caso referindo-se a Noronha da Costa⁴⁴⁰. No mesmo texto de Lima de Freitas pode ler-se:

O conveniente arranjo por escalões distribui-se assim: primeiro o “crítico”, entendido como o fabricante de mitos, como o único verdadeiramente apto a investir as formas “vazias” de uma significação capaz de satisfazer a clientela; em seguida o artista, operário especializado, que produz o objecto e corporifica o modelo (e o interessante é que o *novo modelo*, tal como no comércio, não é um protótipo que anteceda a produção, mas o próprio objecto produzido; o esboço da obra é a própria obra); finalmente o público, que é entendido na sua acepção de consumidor⁴⁴¹.

Segundo o mesmo crítico, a obsessão pela modernidade muitas vezes conduziria a discursos críticos e artísticos vazios⁴⁴².

Francisco Bronze, igualmente em 1968, chamava a atenção para a necessidade de a crítica de arte estar imbuída de ideologia, de uma “visão global do mundo” e, não podendo aspirar a ser regida pelo “estatuto das ciências”, deveria, contudo, não esquecer o rigor. Por outro lado, seria natural que ao crítico interessassem mais umas exposições – objetos que colocam problemáticas – do que outras⁴⁴³. Ao crítico competia fazer juízos de valor, muitas vezes pré-concebidos, o que realmente sucede, por exemplo, no momento em que se escolhe uma obra para criticar, excluindo-se as restantes. Para que os juízos tivessem a necessária validade, seria fundamental o rigoroso conhecimento da obra em causa, no sentido de

⁴⁴⁰ Cf. FREITAS, Lima de – O mito da vanguarda artística (a propósito da exposição “General Motors 1967”). *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1468 (mar. 1968), p. 104.

⁴⁴¹ *Idem, ibidem*.

⁴⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 105.

⁴⁴³ Cf. BRONZE, Francisco – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 50 (out. 1968), p. 37.

se escapar à arbitrariedade e de se garantir à crítica “o seu próprio dinamismo”. Todavia, nem sempre haveria espaço nem tempo para verificar a fundamentação dos juízos⁴⁴⁴. Francisco Bronze remata o seu raciocínio com esta ideia: «Existe entre nós uma tendência para pensar que a Crítica é feita pelos críticos – mas ela terá de ser feita na verdade por toda a gente, sem o que todos estaremos condenados ao estiolamento»⁴⁴⁵. O juízo de valor mais não seria do que a procura da “significatividade” de uma obra de arte dentro de um sistema ou discurso – cultura, estilo, escola ou totalidade de uma obra individual. No entanto, nunca o sentido da obra de arte seria unicamente evidente pela sua leitura crítica⁴⁴⁶.

Em 1970, em véspera da inauguração de uma grande retrospectiva de Maria Helena Vieira da Silva na Fundação Calouste Gulbenkian, a revista *Colóquio* convidou alguns dos críticos mais ativos – Fernando Pernes, Francisco Bronze e Rui Mário Gonçalves –, para uma mesa-redonda no sentido de averiguar o que pensava a “nova crítica portuguesa” a respeito de problemáticas que se podiam discutir ao nível da própria obra da artista em questão, assim como da sua relação com a vida artística nacional⁴⁴⁷. Mais uma vez se refletia sobre a projeção internacional de Vieira da Silva e sobre a presença da memória da paisagem lisboeta na sua obra, que seguiria um caminho naturalista – “paisagem interior que se objetiva” –, distinto da vanguarda de então, mediante um ponto de vista em constante mobilidade, global e até equívoco, mas diferente da representação pós-cubista de objetos do quotidiano. A questão da função da crítica foi trazida ao diálogo, assumindo duas perspetivas distintas: Rui Mário Gonçalves considerou que a crítica poderia contribuir para a própria revisão da história da arte, enquanto Francisco Bronze entendeu

⁴⁴⁴ Cf. *idem* – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (fev. 1969), p. 47-48.

⁴⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 48.

⁴⁴⁶ Cf. *idem* – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 54 (jun. 1969), p. 34.

⁴⁴⁷ Cf. A “NOVA crítica portuguesa” e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (abr. 1970), p. 41.

que a crítica situava num tempo “já cumprido” a obra dos artistas, e que seria importante a compreensão dos valores sociológicos da arte⁴⁴⁸.

A Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte só começaria verdadeiramente a funcionar em 1969, em grande medida devido aos esforços de Fernando Pernes e de Rui Mário Gonçalves⁴⁴⁹. Inaugurava-se, deste modo, um período mais organizado e efetivamente mais ativo da crítica de arte em Portugal, acabando por ser instituído (1981) o importante *Prémio AICA/SEC* – depois *AICA/MC* (Ministério da Cultura) – de artes plásticas e arquitetura, além das exposições *AICA/SNBA*, logo desde o ano de 1972. Entre 1981 e 1989 foram premiados, nas artes plásticas, Costa Pinheiro (1981), Joaquim Rodrigo (1982), António Dacosta (1983), Júlio Resende (1984), Alberto Carneiro (1985), António Sena (1986), Álvaro Lapa (1987), Jorge Martins (1988) e, em 1989, Malangatana Valente (1936-2011). Em arquitetura, obtiveram prémios os arquitetos Álvaro Siza Vieira (1981), Raul Hestnes Ferreira (1982), Alcino Soutinho (1984), Nuno Teotónio Pereira (1985), Vítor Figueiredo (1986), Manuel Vicente (1987), Gonçalo Byrne (1988) e Pedro Ramalho (1989)⁴⁵⁰.

Em 1971 a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte foi convidada a intervir na nova decoração pictórica do clássico café lisboeta “A Brasileira”. As obras encomendadas em 1925, entretanto deterioradas e adquiridas por um *marchand*⁴⁵¹, seriam substituídas por onze pinturas executadas por artistas lisboetas escolhidos pela própria Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, colocando-se em evidência a confiança depositada nos críticos desta instituição. Foram escolhidas para tal empreendimento obras de António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan

⁴⁴⁸ Cf. *ibidem*, p. 42-46.

⁴⁴⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte em Portugal: o modernismo (século xx)*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Vol. 6, p. 155.

⁴⁵⁰ Cf. PRÉMIOS nacionais AICA-SEC 1989: artes plásticas e arquitectura. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 84 (mar. 1990), p. 67.

⁴⁵¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 114; FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 61. Tratou-se de obras de Almada Negreiros, António Soares, Bernardo Marques, Eduardo Viana, Jorge Barradas, José Pacheco e Stuart de Carvalhais.

(1914-1988), João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Marcelino Vespeira, Nikias Skapinakis e Noronha da Costa⁴⁵² – representantes maduros da “terceira geração” de artistas portugueses⁴⁵³.

No que diz respeito às exposições *AICA/SNBA*, devemos destacar as mostras de 1972 e 1974, tornando-se oportuno chamar a atenção para o evidente entrosamento e comprometimento entre as artes plásticas e a crítica, numa época em que geralmente não se verifica a separação das diversas áreas, tornando-se efetivamente comum os curadores/comissários de exposições escreverem para a imprensa sobre as exposições de sua responsabilidade ou, inclusivamente, também aí exporem obras de sua autoria. As mostras *AICA/SNBA* foram organizadas pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte a convite da Sociedade Nacional de Belas-Artes, tendo decorrido nas instalações desta instituição, na Rua Barata Salgueiro. Estes eventos estabeleceram-se como veículos de “problematização da própria crítica no contexto cultural em que esta se movimentava”⁴⁵⁴. A *EXPO AICA SNBA 1972* foi constituída por dez secções, cada uma inteiramente programada por um crítico, concretamente, por Carlos Duarte, Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, José-Augusto França, Mário de Oliveira, Pedro Vieira de Almeida, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Salette Tavares⁴⁵⁵.

José-Augusto França entendeu (1972) que esta seria uma fórmula para a superação do estagnamento do *salon* oitocentista, ao mesmo tempo que colocava em evidência o perfil de cada crítico escolhedor, bem como os conceitos/temáticas sobre que este se debruçava. José-Augusto França, ele próprio organizador de um núcleo, escolheu a vertente neorromântica de Noronha da Costa; Mário de Oliveira interessou-se por jovens desenhadores; Egídio Álvaro por jovens pintores parisienses; Salette Tavares

⁴⁵² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Pinturas modernas num café de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa. N.º 3 (jun. 1971), p. 22-33.

⁴⁵³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte em Portugal: o modernismo (século xx)*. *Op. cit.*, p. 202; *idem* – *Os quadros de "A Brasileira"*. [Lisboa]: Artis, imp., 1973.

⁴⁵⁴ Cf. SOUSA, Rocha de – Exposição AICA 74/SNBA. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 30.

⁴⁵⁵ Cf. *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972, p. 3. [Catálogo da exposição].

introduziu um debate a respeito do *kitsch*; Ernesto de Sousa debruçou-se sobre os vazios dos deuses, dos ícones e dos quadros⁴⁵⁶.

Um texto de Fernando de Azevedo (1972) começa lucidamente do seguinte modo: «Dez críticos de arte portugueses ou a crítica de arte portuguesa expõem-se. Poderia ser esta uma das leituras possíveis da EXPO/AICA/SNBA/1972»⁴⁵⁷. O pintor chama a atenção para a não necessidade de o artista e o crítico estarem em trajetórias opostas, assim como para a possibilidade de existir uma ação concertada entre a proposta crítica e o facto artístico⁴⁵⁸. Nesta mostra participou um número considerável de artistas, contudo, tomando como fio condutor os conceitos que neste estudo particularmente importam – vanguarda e pós-modernismo –, desperta especial interesse o núcleo organizado por Ernesto de Sousa, *Do Vazio à Pró-Vocação*, no qual intervieram os seguintes artistas: Alberto Carneiro, Ana Vieira, António Sena, Carlos Gentil-Homem, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno Siqueira (1924-2007)⁴⁵⁹.

No catálogo da exposição, um texto de Ernesto de Sousa inicia assim:

Os ídolos caem do altar. Um a um. O homem torna-se aproximativo, irremediavelmente finito. Mortal. (...) Só nos resta o vazio. O “horror ao vácuo” da Idade Média. Só nos resta esse horror. O horror. O Calhau “senta-se ao cavalete” e pinta o horror. É um pintor naturalista, verista, realista. Só que já não pinta aquele poético cantinho na ribeira, o açude, o pôr do sol (...) Pinta o que vê e – como também advertia Tristan Tzara – tudo o que vê é falso. (...) Assim juntei esta unanimidade preciosa enquanto dos meus olhos como das fontes barrocas corriam copiosos choros: pintores do vazio. (...) Mas o vazio aqui é coragem. Ou pode ser⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – EXPO-AICA-SNBA1972. In *Quinhentos folbetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 344-346. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (27 jul. 1972).

⁴⁵⁷ AZEVEDO, Fernando de – EXPO AICA SNBA 1972. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 49.

⁴⁵⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 49-50.

⁴⁵⁹ Cf. *EXPO AICA SNBA 1972. Op. cit.*

⁴⁶⁰ Ernesto de Sousa. In *idem*, p. 30

Ernesto de Sousa afirma que a sua vocação é para o “Paraíso perdido”, propondo recomeçar – à maneira de Almada Negreiros – com o que se dispõe: a “Pró-Vocação”, que não seria sinónimo de provocação. Para tal empreendimento, escolheu os artistas que, de algum modo, se incluíam nesta “proposta de entendimento e de ação”, que perspectivas futuras tornariam eventualmente mais lúcidas⁴⁶¹ – antevisão da *Alternativa Zero*?

A propósito da *EXPO AICA SNBA 1972*, José Luís Porfírio incorre numa interessante reflexão (1972) sobre o estado da crítica de arte em Portugal, que começa por uma citação de Manuel de Lima em *O Século* (17 set. 1972):

Há muito que a crítica de artes plásticas abandonou a incómoda polémica. O seu universo é o da contemplação da própria obra. O mais que se digna fazer é perturbar ligeiramente a sua serenidade para escolher os seus motivos de inspiração, pois que, na maioria dos textos, prevalece a crítica inspirada⁴⁶².

José Luís Porfírio confirma que se trata, em primeiro lugar, de uma exposição da crítica de arte portuguesa e, só depois, de uma exposição de artes plásticas, que não pretende constituir uma panorâmica. Estaríamos numa época do comentário e que eventualmente se passava da criação artística à criação crítica. Esta exposição, apesar de algumas limitações conceptuais, seria, contudo, representativa da nossa crítica⁴⁶³. Quanto à proposta de antipintura de Ernesto de Sousa, José Luís Porfírio escreve: «Começar como? O quê? Ninguém o sabe. A nossa antipintura é já epigonal e mais amável do que o que se fez na Europa e nos Estados Unidos, nos começos dos anos 60»⁴⁶⁴. É interessante pensar a ação curatorial como crítica, porque também o é, na sua vertente seletiva e reflexiva.

⁴⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 31-35.

⁴⁶² *Apud* PORFÍRIO, José Luís – A “EXPO – AICA – SNBA – 1972”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 95, n.º 10 (out. 1972), p. 353.

⁴⁶³ Cf. *idem, ibidem*, p. 354-358.

⁴⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p. 356.

À semelhança do que sucedera dois anos antes, na *EXPO AICA SNBA 1974* organizaram-se espaços, cada um programado por um crítico. Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Eurico Gonçalves, Manuel Rio Carvalho, Mário de Oliveira, Pedro Vieira de Almeida, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Salette Tavares foram os responsáveis por um total de nove espaços expositivos⁴⁶⁵. Num texto datilografado, da autoria de Ernesto de Sousa, patente no catálogo/dossiê da exposição, pode ler-se a propósito do projeto – *Projectos-Ideias* – que estaria a conceber para o evento:

Não se trata portanto de copiar algumas das manifestações internacionais que se têm realizado com rótulo semelhante... trata-se, principal e simplesmente de chamar a atenção em geral e dos operadores estéticos em particular, para o processo criativo; trata-se de valorizar objectivamente o projeto artístico face ao objecto de arte; trata-se, enfim, de construir uma zona de esclarecimento, discussão e convívio⁴⁶⁶.

Neste núcleo participaram os seguintes intervenientes, além de si próprio: Alberto Carneiro, Alberto Tavares (Al Berto, 1948-1997), Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Campos (1922-1999), Armando Alves, Artur Rosa, Artur Varela, Carlos Gentil-Homem, Costa Pinheiro, Da Rocha, Eduardo Nery, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Calhau, Gonçalo Ribeiro Telles, Helena Almeida, João Dixo, João Vieira, o compositor Jorge Peixinho, José Rodrigues, Júlio Bragança (n. 1939), Philippe Rase, René Bertholo e Túlia Saldanha.

Francisco Bronze admite (1974) que seria necessário que estas exposições dessem conta da atualização dos problemas vividos pelos críticos portugueses, isto é, do seu confronto com a realidade social e com o domínio de outras atividades críticas, procurando averiguar em que medida a nossa crítica é uma crítica de vanguarda, tal como a própria se reclama – “profundamente vinculada às problemáticas mais avançadas

⁴⁶⁵ Cf. *EXPO AICA SNBA 1974*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. [Catálogo/dossiê da exposição].

⁴⁶⁶ Ernesto de Sousa. In *ibidem*.



Imagem de *EXPO AICA SNBA 1972*.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

postas noutros campos da atividade social⁴⁶⁷. Segundo o mesmo crítico, a crítica de arte portuguesa era exercida principalmente sobre as problemáticas da poética e da criação em abstrato, e raramente sobre os processos de criação da comunicação entre a arte e a sociedade. De entre os críticos presentes na *EXPO AICA SNBA 1974* seria Egídio Álvaro quem mais se aproximava da problemática da comunicação⁴⁶⁸. As novas formas de comunicação propostas pela maioria dos operadores estéticos seriam apenas compreensíveis por parte de alguns críticos e por uma reduzida elite⁴⁶⁹. Francisco Bronze conclui:

De um modo geral, bem podemos afirmar que, tanto os nossos críticos como os nossos artistas, estão a quilómetros e quilómetros de distância dos verdadeiros e graves problemas que preocupam o homem da rua. Significará isto a falência das artes? A falência de uma cultura? De qualquer modo, a vida passa lá fora, muito longe⁴⁷⁰.

Num texto publicado em 1972, da autoria de Lucínio Faro, comentava-se que a crítica, de um modo geral, era uma “palavra prestigiosa”. Contudo, por vezes afastava-se do juízo e do discernimento, para se concentrar na simples afirmação e no ataque⁴⁷¹. É interessante a analogia que o autor estabelece com o século XVIII, com os enciclopedistas, como Diderot, e com Immanuel Kant. Já Jean-Jacques Rousseau, na obra *Émile, ou de l'éducation* (1762), também advertira para a necessidade de a educação ensinar o indivíduo a ser capaz de ver “com os seus próprios olhos”, isto é, ser capaz de discernir⁴⁷². Na opinião de Rocha de Sousa (1973), a crítica estaria a desenvolver-se à margem da realidade socio-cultural portuguesa, procurando preferencialmente o levantamento dos

⁴⁶⁷ Cf. BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 16 (fev. 1974), p. 66.

⁴⁶⁸ Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 67.

⁴⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁴⁷¹ Cf. FARO, Lucínio – Crítica: teoria e prática. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 94, n.º 3 (mar. 1972), p. 367.

⁴⁷² Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile, ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964.

dados da construção formal do objeto – descrição – ao entendimento do contexto de produção da própria obra de arte, apesar da ação de instituições como a Sociedade Nacional de Belas-Artes e a Fundação Calouste Gulbenkian. As razões do desenvolvimento da atividade artística seriam, sobretudo, de natureza económica, ajudada pelas galerias e pela crítica⁴⁷³.

A associação da atividade crítica à atividade económica surge, por diversas vezes, nos artigos de opinião de vários autores. Na opinião de Egídio Álvaro, a crítica acabava por se encontrar em estado de convivência com o vetor económico, ou deste com a crítica. A qualidade da obra de um artista corria o risco de se confundir com o seu valor comercial, afastando-se da autoanálise e do carácter revolucionário – do ponto de vista da cultura e não da política – da arte. Em não raras situações a política teria servido de álibi à “pobreza da imagem escolhida”, assim como as diversas referências estéticas terão camuflado “a falta de coragem” da pintura em Portugal⁴⁷⁴.

Em 1975, José-Augusto França chamava a atenção para o facto de a crítica de arte existir apenas “há quinze ou vinte anos”, uma vez que a pesada chancela do naturalismo dificultara a aceitação de novas gramáticas estéticas, nomeadamente as do primeiro e segundo modernismo portugueses⁴⁷⁵. Mas este pressuposto implica a consideração de que o pensamento crítico apenas se cinge à obra de arte tomada *a posteriori*, e não, também, como possibilidade de uma certa antevisão do mundo, ou seja, como possibilidade de linguagem primeira e não somente de linguagem segunda. José-Augusto França faz menção à necessidade de o crítico se estabelecer como mediador entre a obra de arte e o público, ou entre a obra e o artista, considerando-se também a utilidade – e à semelhança de Denis Diderot ou de Charles Baudelaire – da

⁴⁷³ Cf. SOUSA, Rocha de – Distribuição da arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (out. 1973), p. 4-5.

⁴⁷⁴ Cf. ÁLVARO, Egídio – Salão da crítica. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 8-11.

⁴⁷⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Críticos & criticados. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 387-389. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (17 jul. 1975).

proximidade e convivência com os artistas, com resultados recíprocos⁴⁷⁶. Ao crítico competiria igualmente a atualização bibliográfica, assim como o entendimento documental do objeto artístico, capaz de permitir a reconstrução do pensamento filosófico de uma época, estabelecendo-se, por conseguinte, como mediador entre o artista/obra de arte e a coletividade, para além do caráter efémero das "modas" e das "manipulações mercantis"⁴⁷⁷.

Com a revolução de abril e a democratização do país, tornara-se finalmente viável realizar em Portugal o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, outrora negado pela situação colonialista do país⁴⁷⁸. O congresso teve lugar em setembro de 1976, tendo sido organizado pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, presidida por Salette Tavares, e apoiada institucionalmente pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes e pela Fundação Calouste Gulbenkian. O evento subordinou-se à temática *Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas* e terá sido profícuo, apesar da nossa parca experiência coletiva no que respeita à arte moderna, não obstante existissem efetivamente artistas modernos em Portugal.

Por outro lado, verificar-se-ia a falta de tempo/distanciamento para refletir sobre as nossas relações estéticas com o continente africano. Neste domínio, ter-se-á destacado a comunicação proferida pelo etnólogo Joaquim Pais de Brito, *Mudança na etnologia: o problema do olhar*⁴⁷⁹. Na já previsível opinião de Ernesto de Sousa (1976), apesar da "Festa" que se viveu, careceu uma reflexão sobre a arte atual, a arte realmente de vanguarda, antiarte, arte-processo, arte conceptual, *body art*, para além da reflexão que se operou sobre os "clássicos" Gauguin, Picasso ou expressionistas alemães. Viveríamos em Portugal o que Mário

⁴⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁷⁷ Cf. *idem* – A crítica e o seu futuro. In *ibidem*, p. 55-57. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (17 ago. 1976).

⁴⁷⁸ Cf. SOUSA, Ernesto de – O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (out. 1976), p. 56.

⁴⁷⁹ Cf. *idem, ibidem*.

Pedrosa dizia ser “uma situação pós-moderna cuja vanguarda seria a vivência da sua própria castração”? Tese que Ernesto de Sousa contestava vivamente⁴⁸⁰.

No âmbito deste importante encontro, tiveram lugar relevantes exposições, subordinadas aos temas *Modernismo e Arte Negro-Africana* – inaugurada a 7 de setembro, e que deu início à atividade do Museu de Etnologia, em Lisboa⁴⁸¹ –, *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes)⁴⁸² – patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Calouste Gulbenkian –, *Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa* (Lisboa, Galeria Quadrum)⁴⁸³, além das exposições de Alberto Carneiro e de Ângelo de Sousa (Porto, Centro de Arte Contemporânea/Museu Nacional de Soares dos Reis).

Em termos de conteúdos de discussão, foram lançados no congresso os seguintes temas: *A arte moderna e a descoberta da arte negro-africana, Natureza e função da arte na Europa e na África – transformação do conceito de arte, A arte europeia do ponto de vista africano, Mutações na etnologia, A caminho de uma abertura antropológica*⁴⁸⁴. De um modo geral, fica-nos a ideia de um encontro que, apesar de eventuais limitações, terá sido importante para o relançar de um debate sobre o estado da crítica de arte em Portugal, advertindo também para a necessidade

⁴⁸⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 57.

⁴⁸¹ Cf. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de – *Modernismo e Arte Negro-Africana no Museu de Etnologia. Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 15-16. Nesta exposição foram exibidas as obras de Picasso, *Camponesa e Nu*, além de obras de Emil Nolde e de Modigliani, assim como de cerca de duzentas peças de arte africana, permitido o contacto com artistas «(...) totalmente desconhecidos – de nós – e nunca saídos do seu canto do mato». Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁸² Ver *OS PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [Catálogo/dossiê da exposição]. Nesta exposição mostraram-se obras de Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Guilherme de Santa-Rita. Ver também PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 17-18.

⁴⁸³ Ver *ALGUNS Aspectos da Vanguarda Portuguesa*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1976. [Catálogo da exposição]. Participaram nesta mostra: Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Lagarto, António Sena, Artur Varela, Eurico Gonçalves, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, João Moniz, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Julião Sarmento, Nigel Coates e Pires Vieira.

⁴⁸⁴ Cf. LIMA, Mesquitela – *Apontamentos sobre a escultura negro-africana (a propósito de uma reunião na AICA e de uma exposição). Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez.1976), p. 41-49.

de interdisciplinaridade no ato crítico. Aliás, ideia que acaba por ser recorrente nos diversos textos/reflexões sobre a crítica de arte de um modo geral. Isidro Ribeiro da Silva escrevia, em 1977:

A interpretação crítica ideal será a que melhor consiga combinar a singularidade objectiva do texto e a singularidade subjectiva do leitor. (...) Sem essa adesão, e a humildade que ela supõe, a leitura crítica falha na sua interpretação e tendência projectiva. Daí o provisório do seu devassar-o-mundo-alheio, tarefa jamais concluída⁴⁸⁵.

Ao longo das décadas em análise destacou-se a atividade crítica de Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Eurico Gonçalves, Fernando Pernes, Joaquim Matos Chaves, José-Augusto França, José Luís Porfírio, Lima de Freitas, Nelson di Maggio, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Salette Tavares, e, já nos anos oitenta, de Alexandre Melo, António Cerveira Pinto (n. 1952), António Rodrigues, Bernardo Pinto de Almeida, Cristina Azevedo Tavares, Delfim Sardo, Eduardo Paz Barroso, Fátima Lambert, João Pinharanda, Leonor Nazaré, Maria João Fernandes, Raquel Henriques da Silva, Sílvia Chicó, entre outros. Contudo, na opinião de João Pinharanda (1995), no decénio de oitenta, a consagração dos artistas era principalmente assegurada pela frágil ação dos circuitos jornalísticos e comerciais⁴⁸⁶.

Contudo, o circuito jornalístico não tem que ser necessariamente incompatível com a qualidade da crítica. A principal questão que se deverá colocar é a de averiguar a qualidade da escrita, naturalmente precedida pela qualidade da observação, da análise e do juízo. Não esquecendo, claro, a necessária adaptação ao espaço disponível na publicação. Segundo Rui Mário Gonçalves (2004), à parte da crítica coerente e bem fundamentada, proliferava a atividade jornalística sem grande esclarecimento ou reflexão, dando «(...) ao cidadão comum a sensação de que a

⁴⁸⁵ SILVA, Isidro Ribeiro da – Crítica da crítica ao contrário de Penélope. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 104, n.º 4 (abr. 1977), p. 439-440.

⁴⁸⁶ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 617.

modernidade triunfou e definitivamente se instalou. Alguns historiadores suspeitam desta retumbância»⁴⁸⁷. Importa advertir para a necessidade de existência da crítica efetivamente especializada, mas também para a importância da capacidade comunicativa dos discursos historicistas/académicos, por vezes demasiado fechados para chegarem ao seu destino: o leitor. E esta questão afigura-se relevante e sempre atual.

Em 1978, o crítico e musicólogo João de Freitas Branco questionava-se a respeito do que era considerado bom ou mau em arte e segundo que critérios. Os juízos de valor artístico variavam com o tempo e a arte considerada de qualidade não podia ser imposta de cima para baixo, tornando-se necessária a discussão e a revisão de critérios, fomentando a interseção dos domínios da produção, da fruição e da análise técnica, sem se isolar do contexto político e socioeconómico⁴⁸⁸. Alguns anos mais tarde (1983), Eduardo Prado Coelho falava do interessante conceito de crítica criativa, ou seja, de uma certa função poética da crítica, e ainda do crítico melancólico, uma espécie de atitude de perda de um objeto “desde sempre perdido”. Ambas as ideias teriam em comum a noção da existência de um objeto que seria nosso dever apropriar⁴⁸⁹.

Foi precisamente uma certa ideia poética, talvez nostálgica, que esteve na base da realização, em 1983, de mais uma mostra organizada pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Tratou-se da exposição *A História Trágico-Marítima*. Como escreveu José-Augusto França no catálogo/desdobrável da exposição: «Anti-exposição de monstros e naufrágios esta, se dirá, e certo é, por razões reais da arte com sua necessidade de gozo outro, na grande e mitológica obscenidade da História»⁴⁹⁰. Esta exposição terá sido uma espécie

⁴⁸⁷ GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁸⁸ Cf. BRANCO, João de Freitas – O bom e o mau em arte como resultante dum processo democrático. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1590 (abr. 1978), p. 42-43.

⁴⁸⁹ Cf. COELHO, Eduardo Prado – Fragmentos de um diálogo sobre crítica. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (maio 1984), p. 57-60.

⁴⁹⁰ José-Augusto França. In *A HISTÓRIA Trágico-Marítima*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes]. [Catálogo/desdobrável da exposição]. Participaram na exposição: Álvaro Lapa, Artur Varela, Bartolomeu Cid, Carlos Carreiro, Carlos Calvet, Carlos Nogueira, Clara Menéres, David de Almeida, Eduardo Batarda, Emília Nadal, Fernando de Azevedo,

de reação à grande exposição intitulada *xvii do Conselho da Europa* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983), tal como a exposição dos surrealistas o fora para a *Exposição do Mundo Português* (1940)⁴⁹¹. Na ótica de Rui Mário Gonçalves (1983): «É um conjunto expressivo que ajuda a compreender a atitude da arte moderna da nossa época que a distingue das outras épocas»⁴⁹². Talvez possamos estabelecer um paralelismo entre a história dos Descobrimentos portugueses, as suas conquistas e revezes, com a própria história da arte portuguesa.

Em 1986, um dos acontecimentos mais relevantes no domínio do pensamento crítico terá sido o congresso anual da Associação Internacional de Críticos de Arte, realizado novamente em Lisboa, sob presidência de José-Augusto França. Neste âmbito, organizaram-se algumas exposições, entre as quais a *EXPO AICA 86*, com a participação dos artistas e arquitetos distinguidos com o prémio desde 1981: Costa Pinheiro (1981), Joaquim Rodrigo (1982), António Dacosta (1983), Júlio Resende (1984), Alberto Carneiro (1985), Siza Vieira (1981), Raul Hestnes Ferreira (1982), Alcino Soutinho (1984) e Nuno Teotónio Pereira (1985)⁴⁹³. José-Augusto França alertava (1985) para a questão de o exercício da crítica de arte estar condicionado pelos instrumentos colocados à sua disposição, nomeadamente, publicações, editores, rádios, televisões, tornando-se necessário averiguar o “quem” e o “como” de uma prática cultural pedagógica e reflexiva, cada vez mais necessária ao nível da criação e do consumo da arte⁴⁹⁴.

Num balanço do panorama das artes plásticas no ano de 1988, Cristina Azevedo Tavares salienta a dinâmica crescente neste domínio, concretamente

Gerardo Burmester, Gonçalo Duarte, Graça Morais, Henrique Manuel, João Cutileiro, José Nuno da Câmara Pereira, José de Guimarães, Maria Gabriel, Mário Américo, Mário Botas, Noronha da Costa e Rosa Fazenda.

⁴⁹¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 185; FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁹² Rui Mário Gonçalves. In *PERSPECTIVAS Actuais da Arte Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1983. [Catálogo/desdobrável da exposição].

⁴⁹³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *AICA 86. Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 71 (dez. 1986), p. 26-35.

⁴⁹⁴ Cf. *idem* – Crítica de arte – quem e como? In *Quinzentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 86-88. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (23 mar. 1985).

com o aparecimento de novos espaços, associações culturais e artistas, sugerindo também a necessidade de artistas, *marchands* e críticos se debruçarem sobre a história da arte portuguesa e de aprender com ela, o que não seria “nenhuma afronta”⁴⁹⁵. António Rodrigues, num balanço de 1989, enaltecia a dinamização museológica verificada no Museu de Etnologia, no Museu do Traje, no Museu do Teatro e no Museu do Azulejo, contrapondo-se a alguma falta de definição programática da Fundação Calouste Gulbenkian⁴⁹⁶.

O questionar da arte que se pratica e a sua relação com a crítica, com a teoria e com a estética constitui um aspeto do estado da crítica ao longo destes anos. Bernardo Pinto de Almeida chama a atenção (1990) para um fenómeno de deslocação da credibilidade da crítica – discurso sobre a obra – para a credibilidade da imprensa – reprodução mediática da obra ou do artista – e, conseqüentemente, para a deslocação da credibilidade de tipo institucional para a credibilidade do mercado⁴⁹⁷. Lima de Freitas refilete (1990) também sobre a possibilidade de negação do modernismo, da “via única”, conducente a um beco sem saída das vanguardas revolucionárias, niilista e pós-moderno⁴⁹⁸. Neste contexto de ideias, um texto de José Gil intitulado “Os anos 80: a confusão como conceito” (1998) inicia justamente deste modo:

É verdade que ninguém sabe para onde vai. É verdade que as certezas que acompanhavam os movimentos vanguardistas, os discursos legitimadores e proféticos das práticas artísticas não foram substituídos por outros que fornecessem à arte contemporânea mais consistência, pertinência e sentido⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ Cf. TAVARES, Cristina Azevedo – Algumas considerações e um possível balanço acerca do panorama das artes plásticas neste ano de 88. *Vértice*. Lisboa. N.º 6 (set. 1988), p. 108-110.

⁴⁹⁶ Cf. RODRIGUES, António - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (jun. 1989), p. 63-65

⁴⁹⁷ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O centro fora do centro. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*

⁴⁹⁸ Cf. FREITAS, Lima de – Deus, o discurso crítico e o artista. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 3 (set. 1990), p. 21-24.

⁴⁹⁹ GIL, José – Os anos 80: a confusão como conceito. In *«Sem título». Escritos sobre arte e artistas*. 2.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 93. Texto originalmente publicado em *ANOS 80/The Eighties*. Lisboa: Culturgest, 1998. [Catálogo da exposição].

De facto, devemos concordar com José Gil quando afirma que, nos anos oitenta, se estabeleceu a convicção de que o caminho da arte era a própria crítica da arte, admitindo-se uma certa universalidade do juízo de gosto no processo da “tradição do novo”, e eventualmente de oposição a essa tradição⁵⁰⁰.

Pensemos na localidade, no ecletismo, na dificuldade em classificar, no hibridismo, no fenómeno do *kitsch*, na fragmentação estética que envolveram o modo de fazer e de ver a arte nos anos oitenta, e eventualmente no decénio seguinte. Contudo, esta confusão é aparente, já que o pós-modernismo recolocou a produção artística em relação assumida com o passado, com a tradição e com a memória, pressupondo um reconhecimento conceptual e imagético da tradição teleológica do novo, portanto, do próprio conceito de vanguarda. Mas, sobretudo, o pensamento crítico dos anos setenta e oitenta orienta-se por uma vontade de questionar o modo de produzir a crítica, revelando vontade e preocupação de acertar nesse ato. E que se apresenta fundamental para qualquer reflexão sobre arte.

2.3. Um balanço e uma proposta de compreensão

Depois da exposição do panorama histórico, cultural, teórico, crítico e artístico português nos decénios de setenta e oitenta, assim como das visões teóricas dos seus mais imediatos intervenientes, e em jeito de balanço, algumas questões importa colocar. Na perspetiva de Bernardo Pinto de Almeida (1996):

Emergia agora [anos sessenta] um campo aberto, provocando uma diversidade de propostas e de ações que era um sinal mais de estilhaçamento progressivo dos processos tradicionais da modernidade. Porque aquilo de que precisamente se tratava era do eclodir de uma *arte da atitude* e de uma *estética da fragmentação* dominada pela ideia de força e já não tanto pela ideia de forma. Ou, num sentido de proposição estética mais alargada, da passagem de uma época de certezas e de consolidação moderna, a

⁵⁰⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 93-94.

uma época de incerteza epistemológica e estética, dominada por um princípio generalizado de experimentação⁵⁰¹.

Segundo Alexandre Melo e João Pinharanda (1986), os anos sessenta pautaram-se pelo instaurar de um entendimento que caracterizaria as experiências plásticas das décadas seguintes, redefinindo a direção do olhar, que evolui da contenção para a “intensificação plástica de elementos”⁵⁰². Na opinião dos mesmos autores, pelo decénio de setenta não se terá verificado propriamente uma renovação da linguagem ou da gramática plásticas, não obstante o acentuar da utilização de novos suportes, como a fotografia, a instalação, o vídeo, o filme *super8*, ou a *performance*, designadamente pelo “Grupo ARTA” – António Cerveira Pinto, Eduardo Batarda, Fernando Calhau, José Barrias, José Carvalho (1949-1991), Leonel Moura⁵⁰³. Como também escrevem aqueles autores (1986):

(...) excluindo os que não esgotaram a força das experiências estéticas que já desenvolviam, aconteceu que, mesmo alguns dos maiores nomes de sessenta, se ressentiram desse desgaste de formas, prosseguindo uma obra sem o fulgor anterior. (...) A ruptura política desencadeada em 1974/1975 instaura processos de transformação social e ideológica que só se traduzem enquanto efeitos estéticos inovadores, a partir dos inícios da década de oitenta⁵⁰⁴.

Ernesto de Sousa, em 1974, afirmava que os pintores modernos portugueses eram “modernos” e não pós-modernos, e, à parte de raras exceções, voltavam as costas à verdadeira investigação atual, ainda

⁵⁰¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura portuguesa no século xx*. 3.^a ed. Porto: Lello Editores, 2002, p. 156.

⁵⁰² Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João - *Arte contemporânea portuguesa/ Portuguese contemporary art*. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁰³ Cf. *idem, ibidem*, p. 7-17.

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 17-27.

agarrados a conceitos oitocentistas de perfeição artesanal⁵⁰⁵. José-Augusto França chama a atenção (2000) para o “desacerto de 1974-1980”, que colocou em evidência a falta de desculpas e a “lei do eterno recomeço” português, ou seja, uma dessincronização da geração precedente com o seu próprio tempo e a procura da geração que lhe sucede em recuperar o tempo que faltou à primeira⁵⁰⁶. Em 1974, José-Augusto França tinha escrito a este respeito: «Uma teoria das “três gerações” assim se esboçaria, se fosse caso disso, mostrando como a última [terceira] se liga à primeira, num movimento complementar»⁵⁰⁷. Esta teoria já tinha sido ensaiada, em 1960, pelo mesmo historiador⁵⁰⁸. Segundo França (2000):

O encadeamento normal, *histórico*, das gerações não é fenómeno verificável no quadro social português, no plano da vida artística: nenhuma *durée* nele se observa, antes pelo contrário. E o problema da dosagem de gostos, ou de relações quantitativas no uso das formas, não pode pôr-se. (...) O romantismo da “quarta geração”, exacerbado nas contestações dos seis anos finais de 70, não é passadista como ainda necessariamente o era o da “terceira”. E, nos anos 80, de romantismo não se deverá falar, mau grado o neo-expressionismo que os reveste, em modas de menos raízes que poderá parecer. (...) A ruptura de 1974 fez mudar a perspectiva: a Europa e o tempo histórico aproximavam-se subitamente, ficavam ao alcance dos Portugueses – mas, na brutalidade dos eventos, adquiriram um aspecto caricatural⁵⁰⁹.

José-Augusto França conclui ainda que os anos setenta denotaram hesitações vindas da década anterior, enquanto os anos oitenta se arriscaram a “um andamento inédito” de uma “quinta geração”, atraída

⁵⁰⁵ Cf. SOUSA, Ernesto de – O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁰⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 78.

⁵⁰⁷ *Idem* – *A arte em Portugal no século xx (1911-1961)*. 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 530.

⁵⁰⁸ Cf. *idem* – *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960, p. 8.

⁵⁰⁹ *Idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 78-84.

pela informação e apoiada por uma crítica atualizada e militante⁵¹⁰. Segundo Melo e Pinharanda (1986), nos anos oitenta instaurava-se um movimento de “absoluta afirmação” e os artistas integravam plenamente já não um “nacionalismo provinciano”, mas uma contemporaneidade integral e além fronteiras⁵¹¹. José Luís Porfírio remete (1997) para uma nova sensibilidade, surgida entre os anos setenta e oitenta, que designou de “estética do laço”, caracterizada por um certo regresso aos suportes tradicionais e à “tradição do novo”⁵¹².

No que respeita à questão do “eterno recomeço português”, João Pinharanda considera (1995) que os anos sessenta apontam justamente uma possibilidade de superação do entendimento da realidade artística portuguesa em termos de rutura e de eterno recomeço⁵¹³. De um modo geral, a relação da vanguarda portuguesa com a vanguarda ocidental é vista com um caráter algo mimético e por vezes contraditório⁵¹⁴. Num texto publicado na *Revista de Artes Plásticas* (1977) com o título “Vanguardas/alternativas”, escrito no âmbito dos *III Encontros Internacionais de Arte* (Póvoa de Varzim, 1976), Egídio Álvaro refletia justamente sobre a questão da vanguarda e da sua relação com a situação artística portuguesa:

Não basta dizer, e repetir, que o nosso espaço cultural específico contém valores artísticos originais, que a colonização que nos é imposta, do exterior e do interior (...) é um logro e um erro, que já é tempo de abandonar complexos e desmascarar as pseudo-análises para, nacional e internacionalmente nos assumirmos naquilo que somos, em vez de recorrer a modelos estrangeiros mal assimilados, impraticáveis – senão epigonalmente – e tratados com desdém ou indiferença quando ultrapassam as fronteiras. É, pois, urgente e necessário apoiarmos o que somos, na altura em que

⁵¹⁰ Cf. *idem* - *História da arte em Portugal: o modernismo (século xx)*. *Op. cit.*, p. 174-175.

⁵¹¹ Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. *Op. cit.*, p. 29.

⁵¹² Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 48-49.

⁵¹³ Cf. PINHARANDA, João – Anos 60: a multiplicação das possibilidades. *Op. cit.*, p. 603.

⁵¹⁴ Ver, por exemplo, PELAYO, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal – *Artes plásticas e vanguarda. Portugal, 1968 – Abril 1974* [texto policopiado]. *Op. cit.* Vol. 1, p. 147.

o somos (...) As vanguardas que nos foram propostas nos últimos trinta anos e as vanguardas que continuam agora a ser-nos propostas têm uma característica comum: a de estarem ligadas, de perto ou de longe, directa ou indirectamente, a outras vanguardas – quase sempre europeias, mas, neste capítulo, a América começa já a fazer escola (...) Não se trata aqui, como é evidente, de negar o valor dessas vanguardas estrangeiras. Trata-se, sim, de perguntar se, contemporaneamente e apesar da opressão latente (...) a que foram submetidas, não há nem houve práticas artísticas directamente ligadas à nossa realidade⁵¹⁵.

Do ponto de vista da sociologia da cultura, Boaventura de Sousa Santos defende (1988) a tese de que a sociedade portuguesa é uma sociedade semiperiférica, portanto, de desenvolvimento intermédio, tornando-se difícil o cumprimento do projeto da modernidade, por um lado, e a necessidade de um novo paradigma – “à revelia da teoria da modernização” – para o tornar possível, por outro. No que se refere à cultura, o autor considera que, excetuando alguns momentos, como as autóctones manifestações no período revolucionário (1974-1975), existiu sempre uma certa tendência para o mimetismo relativamente às culturas centrais⁵¹⁶. José Gil chama-nos (2004) precisamente de “arcaicos pós-modernos”⁵¹⁷. Na opinião de Alexandre Melo (1998), de um modo geral, a cultura portuguesa acaba por ser a história da participação de alguns portugueses na história da arte do século xx. Na verdade, Portugal viu-se e foi visto no âmbito internacional como país periférico ou fronteiro no mundo desenvolvido. Provavelmente esta situação, mais ou menos crónica, dever-se-á ao desnível no ritmo, na energia, na natureza

⁵¹⁵ ÁLVARO, Egídio – Portugal 76. Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 25.

⁵¹⁶ Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa – O social e o político na transição pós-moderna. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 36-41.

⁵¹⁷ Cf. GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. *Op. cit.*, p. 30.

e na intensidade das interações culturais características do meio português⁵¹⁸.

Por seu lado, Isabel Carlos afirma (1995) que a década de setenta, observada retrospectivamente, se prolonga em muitos aspetos até meados da década de oitenta⁵¹⁹, e, Bernardo Pinto de Almeida acredita (1996) que as exposições *Depois do Modernismo* (1983) e *Os Novos Primitivos* (1984) introduziram em Portugal o “espírito” da década de oitenta, recuperando, de certo modo, a energia inovadora da década de sessenta⁵²⁰. Por outro lado, o pós-modernismo acabaria por se afirmar sobretudo nos circuitos paralelos e nas atividades para-artísticas – moda, música ou cenografia –, e não tanto nas instituições artísticas tradicionais, tal como aconteceu com o primeiro modernismo português⁵²¹.

Rui Mário Gonçalves entende (2004) que não terá existido a rutura que foi propagandeada no início dos anos oitenta e que, afinal, estes foram mais parecidos com os anos sessenta do que com os anos setenta, com o excesso de predominância da categoria estética do cómico, em revivalismos de revivalismos⁵²². Todavia, como o mesmo autor afirma:

Apercebo-me, porém, de que a modernidade permaneceu, durante os anos oitenta, sob a égide daquele momento mais determinante dos anos dez. Nesse momento foram cumpridos dois actos radicais: a proposta do *ready-made*, por Duchamp, e a apresentação do “quadrado preto sobre fundo branco”, por Malevitch: o objeto [quase] inalterado e a forma elementar, presentes como absolutos inanalizáveis⁵²³.

⁵¹⁸ Cf. MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998, p. 17-26.

⁵¹⁹ Cf. CARLOS, Isabel - Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 638.

⁵²⁰ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura portuguesa no século xx*. *Op. cit.*, p. 222.

⁵²¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 260-261.

⁵²² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 181.

⁵²³ *Idem, ibidem*, p. 186.

Fazendo um ponto de situação das perspetivas dos vários autores, podemos considerar que, do ponto de vista cultural e artístico, Portugal foi um país com uma larga escala de periferia. Como sabemos, esta questão não é propriamente nova. Ao longo do período tratado, no que respeita às artes plásticas e ao pensamento crítico, podemos aferir uma certa problemática que os reveste, passíveis de, segundo os diversos autores, se resumir a uma alegada falta de verdadeira renovação de linguagem nos anos setenta, não obstante a utilização de novos suportes; a um certo desgaste das formas deste período; à questão do “eterno recomeço português” e a conseqüente procura de recuperação do tempo da geração precedente por parte da geração seguinte; e a um reconhecido andamento inédito, apesar de eventualmente polémico, da chamada por José-Augusto França “quinta geração”, a geração de oitenta e a sua crítica participada e militante.

Mas, perguntamos nós, terão sido os anos setenta apenas um “tempo de passagem”, como lhes chama João Pinharanda, e como fica mais ou menos sugerido pela maioria dos autores? Todos, a seu modo, admitem alguma falta de renovação da linguagem, uma continuidade dos anos sessenta ou uma antevisão dos anos oitenta. Por outras palavras, os anos setenta têm sido instituídos como algo semelhante a um não-lugar, uma não-afirmação artística. Já regressaremos a este ponto mais à frente.

Uma outra questão torna-se proeminente nestes escritos: percebemos claramente o comprometimento, a afinidade entre os diversos críticos e o “seu tempo”, chamemos-lhe assim. O que não constitui necessariamente um aspeto negativo. O próprio Baudelaire defendera que a crítica devia ser apaixonada, comprometida, parcial. São perfeitamente perceptíveis os diversos posicionamentos, pautados tantas vezes pela desconfiança em relação ao novo ou, ao invés, pela sua apologia. Vejamos, a título de exemplo, o texto de Rui Mário Gonçalves (1987) que apresenta a exposição *70-80 Arte Portuguesa*, organizada por José Sommer Ribeiro:

Alguns dos artistas aqui representados praticam, praticaram, ou de algum modo acompanharam o conceptualismo, e participaram numa importante exposição intitulada “Alternativa Zero” [Alberto Carneiro, António Sena,

Helena Almeida, João Vieira, Julião Sarmento, entre outros], realizada em 1977, em Lisboa, pela Secretaria de Estado da Cultura, sob orientação do crítico José Ernesto de Sousa. Foi a mais ampla e influente exposição centrada no conceptualismo, de entre as várias que o mesmo crítico organizou desde 1972. Adquiriu especial significado devido a essa amplitude, e também devido ao facto de obter o apoio do Estado, poucos anos depois do 25 de Abril de 1974. Antes, não era possível uma colaboração entre a Vanguarda Artística e o Estado. (...) Agora, em 1987, aquela exposição mantém-se como ponto de referência, mas não se procura manter aquela opção vanguardista, que entretanto perdeu presença na vida artística portuguesa, pois alguns dos seus principais promotores têm actualmente outras intenções. (...) A transvanguarda cita elementos visuais característicos das diversas tendências, actuais ou não, como se fossem “ready-made”⁵²⁴.

O mesmo autor, na apresentação da mostra por si organizada no Instituto Alemão (Lisboa, 1984), *Onze Jovens Pintores Portugueses*⁵²⁵, chamava a atenção para o facto de os artistas modernos portugueses se entregarem a atitudes “demasiado experimentalistas”, de redescoberta de uma linguagem plástica autêntica, uma vez que não encontravam uma tradição local convenientemente estudada⁵²⁶.

A propósito da exposição *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa* (Porto, Fundação de Serralves, 1988), Bernardo Pinto de Almeida reflete que a fórmula “anos oitenta” tem definido impropriamente uma suposta geração, já que a arte portuguesa contemporânea assume um “fazer arte” em dialética entre local e global, não admitindo fronteiras geracionais como fator de determinação, medindo-se como acontecimento

⁵²⁴ Rui Mário Gonçalves. In *70-80 ARTE Portuguesa. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p. 11-12. [Catálogo da exposição].

⁵²⁵ A exposição decorreu em simultâneo com outra organizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, intitulada *Vinte e Cinco Jovens Pintores Alemães* (República Federal da Alemanha). Ver PORFÍRIO, José Luís – Pintar? Porque sim. *Expresso/Revista*. N.º 587 (28 jan. 1984), p. 24.

⁵²⁶ Cf. Rui Mário Gonçalves. In *ONZE JOVENS Pintores Portugueses*. Lisboa: Instituto Alemão de Lisboa, 1984. p. [1]. [Catálogo da exposição]. Participaram na exposição: António Palolo, Carlos Carreiro, Fernando Calhau, Graça Morais, Graça Pereira Coutinho, Jaime Silva, Pedro Chorão, Pires Vieira, Sérgio Pombo, Teresa Magalhães e Vítor Pomar.

e não como projeto⁵²⁷. O final do decénio de oitenta é igualmente marcado pelo regresso em força dos suportes tradicionais da pintura e da escultura, assim como um retorno descomplexado, digamos, a um comércio e mercado da arte⁵²⁸.

Um outro evento encerra simbolicamente a década de oitenta, abrindo possivelmente, também, o decénio de noventa. Trata-se de *Imagens para os Anos 90* (Porto, Fundação de Serralves, 1993; Chaves, Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega, 1993; Lisboa, Culturgest, 1993-1994), organizada por Fernando Pernes. O título funcionaria como “indicador do espírito de um tempo determinado”, isto é “suficientemente abrangente”, num momento de transição entre duas épocas⁵²⁹. António Cerveira Pinto escreve no catálogo da mostra que o epigonismo é a “chaga da arte portuguesa”, provocado pelo atraso crónico no acesso à informação, pela falta de educação e pela preguiça – fatores impeditivos de uma “instância intelectualmente forte”, num contexto de inadequação do ensino e da rede nacional de museus. Cerveira Pinto adverte ainda para a dificuldade de criatividade sem um meio artístico rico e diversificado, que reúna um conjunto de circunstâncias estimulantes para o processo criativo⁵³⁰.

Em suma, de um modo geral, os tempos e a intensidade da arte portuguesa não foram os tempos nem a intensidade das principais referências da arte ocidental – França, Itália, Alemanha, Reino Unido, Estados Unidos da América. Contudo, o pensamento crítico, de algum modo, já antevia esta situação, designadamente pelo facto de, com insistência, se reportar precisamente aos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo – fios condutores deste estudo, que nos permitem partir de alguma estabilidade,

⁵²⁷ Cf. Bernardo Pinto de Almeida. In *UM OLHAR sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*. Porto: Casa de Serralves/Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p. 4-5. [Catálogo da exposição]. Participaram na exposição: Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Ângelo de Sousa, António de Campos Rosado, António Dacosta, Eduardo Batarida, João Penalva, Julião Sarmento, Manuel Casimiro, Paula Rego e Pedro Cabrita Reis.

⁵²⁸ Cf. PORFÍRIO, José Luís – O nome. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (out./nov. 1989), p. 9.

⁵²⁹ Cf. João Pinharanda. In *IMAGENS para os Anos 90/Images for the 90s*. Porto: Fundação de Serralves, 1993, p. 11. [Catálogo da exposição].

⁵³⁰ Cf. António Cerveira Pinto. In *ibidem*, p. 15-16.

mesmo que esta não seja absolutamente definitiva –, no sentido de uma procura de compreensão e de acompanhamento das tendências artísticas internacionais. O entendimento das artes plásticas e do pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta encontra-se conectado com a aparente dificuldade estrutural e conjuntural de concretização operatória, diretamente reportada, por um lado, aos próprios condicionamentos do *medium* artístico português; por outro, à ideia de fragmentação e de um certo individualismo criativo marginal a projetos artísticos e estéticos de fundo, isto é, unidireccionados. Ora, ao afastar-se desta inclusão, colocar-se-ia, na mesma medida, das oposições e da estética da rutura, isto é, colocar-se-ia numa aparente impossibilidade de autossuperação.

Na verdade, a anterior descrição da situação artística portuguesa define a hipótese – que devemos aceitar – de que os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo são os conceitos-chave para a compreensão deste período. Mas, serão estes conceitos territórios absolutamente estáveis, acabados e mesmo controláveis, capazes de impedir, no âmbito da arte e do pensamento crítico português, a sua real operacionalidade? Por outro lado, e nesta senda, como verdadeiramente avaliar a produção artística deste período? No sentido de respondermos a esta questão, vamos, num primeiro momento, fazer um exercício epistemológico, relativamente sucinto, de definição dos conceitos em questão, debruçando-nos sobre o seu enquadramento histórico, teórico, crítico e artístico. Num segundo momento, voltaremos à situação portuguesa, concretamente aos eventos/exposições coletivas que se propuseram lançar ou evidenciar tendências artísticas, justamente reportadas à vanguarda e ao pós-modernismo, e que a historiografia e a crítica de arte têm comumente aceites como tal. Trata-se agora de partir para o campo conceptual e de regressar ao da prática artística, procurando demonstrar que, não obstante os tempos e a intensidade da arte portuguesa não serem efetivamente os mesmos da arte ocidental, aqueles eventos coletivos enriquecem, transformam e redefinem os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo e, na mesma senda, a situação artística portuguesa.

(Página deixada propositadamente em branco)

3.

A CONCEPTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA E CRÍTICA:
VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO⁵³²

(Página deixada propositadamente em branco)

O conceito de *avant-garde* reporta-se ao vindouro, num desejo de futuro⁵³². A vanguarda pretendeu modificar a arte, a sociedade, a política. E, pela sua natureza, o espírito da modernidade é vanguardista na sua condição de autossuperação⁵³³. Ao refletirmos sobre as ideias de moderno e de modernidade reportamo-nos a um processo precisamente de autossuperação, de projeção do presente no futuro. De antevisão. E distingamos “moderno” – adjetivo, qualificativo – de Época Moderna – período histórico, normalmente balizado entre a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) e a Revolução Francesa (1789) –, e de modernidade – estado político, social, económico e tecnológico. Como afirma Gianni Vattimo (1989): «(...) a modernidade é a época em que se torna valor determinante o facto de ser moderno»⁵³⁴. Este pressuposto é efetivamente basilar, e terá conhecido a sua origem no Renascimento, continuando a desenvolver-se no “Século das Luzes”.

Em finais do século xvii, o debate que ficaria conhecido como *Querelle des anciens et des modernes*⁵³⁵ refletiu sobre o próprio conceito de modernidade, bem como sobre as questões do gosto, do belo e do sublime,

⁵³¹ Para um aprofundamento deste capítulo ver NOGUEIRA, Isabel – *Teoria da arte no século xx: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012.

⁵³² Cf., por exemplo, ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003, p. 118-119; CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1999, p. 93-95.

⁵³³ Cf. GIL, Fernando – Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (dez. 1986), p. 28-35.

⁵³⁴ VATTIMO, Gianni – *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 7.

⁵³⁵ Cf. FRANZINI, Elio – *A estética do século xviii*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 13-18; 22-28.

trazendo pela primeira vez a estética aos dilemas da historicidade⁵³⁶, ou seja, antevendo a criação de uma ciência básica do conhecimento sensível, concretizada por Alexander Baumgarten, em *Aesthetica* (1750)⁵³⁷.

Por seu lado, a emergência da crítica de arte moderna ligava-se com as exposições oficiais dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, iniciadas em 1667 – os *Salons* –, ultrapassando a tratadística classicista e as vidas dos artistas⁵³⁸. A pintura instituía-se como a preferencial inspiradora dos comentários críticos. Só no século XVIII a escrita sobre arte toma os desígnios de disciplina crítica⁵³⁹. E claramente desenvolvida por Denis Diderot nos seus *Salons*, escritos entre 1759 e 1781⁵⁴⁰, assim como no texto *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao *Salon* de 1765⁵⁴¹, ou ainda em *Pensées philosophiques* (1746), enaltecendo-se o sentimento, isto é as *passions*⁵⁴². Mas, naturalmente, esta crítica também seria desenvolvida por Baudelaire, o inventor – chamemos-lhe – do conceito de modernidade, que fez coincidir com o romantismo. No *Salon* de 1846 afirmava: «Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo»⁵⁴³.

⁵³⁶ Cf. JAMESON, Fredric – Aesthetics and politics. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 64.

⁵³⁷ Ver CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. 2.ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950; VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 139.

⁵³⁸ Ver VASARI, Giorgio – *Le vite de piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols. Obra inicialmente ampliada e revista em 1568.

⁵³⁹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 127.

⁵⁴⁰ Ver DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.

⁵⁴¹ Ver *idem* – *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.

⁵⁴² Cf. *idem* – *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2001, p. 532.

⁵⁴³ BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 26.

A pintura de Édouard Manet, plana e brilhante⁵⁴⁴, anti-ilusionista, isto é, bidimensional, autónoma no seu *medium*⁵⁴⁵, colocada no *I Salon des Refusés* (1863), acabaria por ser enaltecida por Émile Zola⁵⁴⁶. Não esquecendo, porém, que o desconforto em relação à novidade da arte moderna vinha-se sentindo, pelo menos, desde Gustave Courbet⁵⁴⁷. Édouard Manet inauguraria o caminho da arte moderna ao afastar-se da representação mimética do objeto, na procura da abstração, isto é, na separação da representação/pintura do objeto representado.

Abria-se uma nova época, também caracterizada pelo desenvolvimento da fotografia – nos anos quarenta de Oitocentos –, seguida do advento do cinematógrafo (1895), contribuindo para o questionar do conceito de representação, o confronto com a possibilidade de reprodutibilidade técnica e a sua eventual “perda da aura”⁵⁴⁸, confluindo na busca de novos códigos visuais. O ponto de partida do modernismo e da vanguarda seria a crítica ao absolutismo da razão⁵⁴⁹, à ordem social burguesa do século XIX, num mundo em evidente mudança tecnológica⁵⁵⁰ e espiritual, no qual se acentua a cisão entre modernidade e cristianismo⁵⁵¹. De facto «A modernidade e a vanguarda encontraram na metrópole capitalista o lugar

⁵⁴⁴ Ver ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 177-187.

⁵⁴⁵ Cf. GREENBERG, Clement – Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Op. cit., p. 309.

⁵⁴⁶ Ver BATAILLE, Georges – *Manet*. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003; ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2003.

⁵⁴⁷ Ver BATTCKOCK, Gregory – *A nova arte*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 246.

⁵⁴⁸ Cf. BENJAMIN, Walter – The work of art in the age of mechanical reproduction. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 297-307; ADORNO, Theodor W. – Art, autonomy and mass culture. In *ibidem*, p. 74-75.

⁵⁴⁹ Ver BERGSON, Henri – *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988; *idem* – *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1964.

⁵⁵⁰ Ver RÉMOND, René – *Introdução à história do nosso tempo: do Antigo Regime aos nossos dias*. Lisboa: Gradiva, 1994; WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, John – *Cronologia do século xx*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

⁵⁵¹ Ver o capítulo “Modernidade, morte de Deus e utopia”. In CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 64-70; NIETZSCHE, Friedrich – *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998; *idem* – *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Lisboa: Edições 70, 1988.

ideal de produção e de confronto das suas propostas: a grande cidade converteu-se em depositária de todas as paixões»⁵⁵². E esta sensibilidade inovadora estende-se, naturalmente, aos domínios da música – Arnold Shöenberg, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev – e da literatura, com a notória influência de Friedrich Nietzsche em escritores, como Robert Musil, Thomas Mann, André Gide, Paul Valéry, ou T. S. Eliot⁵⁵³.

O respeito pela autoridade pré-estabelecida entrava em declínio, levando-nos a concordar com Peter Faulkner quando afirma (1977): «O modernismo constitui parte de um processo histórico a partir do qual as artes se dissociaram das convenções de Oitocentos que, progressivamente, se assemelharam a convenções moribundas»⁵⁵⁴. Também o crítico americano Clement Greenberg, um dos principais teóricos do modernismo, observou neste domínio (1961): «A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o passado e a questionar as suas fundações, mas é a primeira a ir tão longe a fazê-lo. Eu identifico o Modernismo a uma intensificação, quase a uma exacerbação, desta tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant»⁵⁵⁵. Como observa Arthur Danto (1997): «De facto, o modernismo colocou-se a si próprio distante da anterior história da arte, suponho que do modo como os adultos, nas palavras de São Paulo, “colocam de lado as infantilidades”»⁵⁵⁶.

A identificação do modernismo com um movimento artístico deveu-se ao poeta nicaraguano Rubén Darío, em 1890⁵⁵⁷. Posteriormente, “modernismo” vai conseguindo a sua legitimidade do ponto de vista

⁵⁵² A RACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo xx. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. 3.ª ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1998, p. 21.

⁵⁵³ Cf. FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [1983], p. 32-34.

⁵⁵⁴ FAULKNER, Peter - *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985. p. 1.

⁵⁵⁵ GREENBERG, Clement - *Modernist painting*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) - *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 308.

⁵⁵⁶ DANTO, Arthur C. - *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 8; ver também SMITH, Terry - *Pour une histoire de l'art contemporain (prolégomènes tardifs et conjecturaux)*. In FRONTISI, Claude (coord.) - *Histoire et historiographie. L'art du second xxe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 191-215.

⁵⁵⁷ Cf. ANDERSON, Perry - *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 9.

estético⁵⁵⁸, num compromisso *de* e *com* a modernidade, que se inicia sensivelmente em 1890 e que se prolongaria até à II Grande Guerra⁵⁵⁹, ou até um pouco depois. O modernismo é um movimento ou sensibilidade que reúne em si determinados objetos artísticos; a vanguarda apresenta-se, sobretudo, como um conceito do criticismo ou uma categoria da crítica, tal como também a entendeu Peter Bürger. O modernismo é o corpo estético que permite o despontar da vanguarda, a qual, quando associada aos movimentos das duas primeiras décadas do século xx, aparece denominada como “vanguarda inicial”, “vanguarda histórica” ou ainda “movimentos históricos de vanguarda”.

A explosão vanguardista implicou a consciência de rutura, a recusa do conservador e do académico. Na opinião de Carlos Vidal (2002), existe na vanguarda uma vontade de verdade que se concretiza como necessidade de contradição, ou seja, a materialização da vanguarda ou a vanguarda tornada objeto real⁵⁶⁰. A vanguarda culminaria sempre num tempo exponencial das contradições nos domínios da produção e da receção artísticas⁵⁶¹. Efetivamente: «As vanguardas e os *vanguardismos* — entendidos como vontade não só de *ser* mas de *aparecer como* vanguardas, convertendo em finalidade o que naquelas não são mais do que meios ou consequências: manifestos, extravagância, pasmo do público...»⁵⁶².

Referimo-nos, por conseguinte, ao que une os movimentos de postura radical na busca de novos códigos operativos, afastados da representatividade e que procuram interrogar o conceito e o objeto, que se seguiram historicamente ao impressionismo e ao pós-impressionismo: fauvismo,

⁵⁵⁸ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 71-75.

⁵⁵⁹ Cf. DÉCAUDIN, Michel – Being modern in 1885, or variations on “modern”, “modernism”, “*modernité*”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 26.

⁵⁶⁰ Cf. VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 3-4.

⁵⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 65.

⁵⁶² ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo xx. Entre la muerte del arte y el arte moderno* *Op. cit.*, p. 75

agrupamentos Die Brücke” (“A Ponte”) e “Der Blaue Reiter” (“O Cavaleiro Azul”) e expressionismo, cubismo – *cezanniano*, analítico, sintético e órfico –, futurismo, o suprematismo de Kasimir Malevitch e a consequente rejeição de qualquer tipo de representação, e o dadaísmo. Temos, pois, de concordar com Rosalind Krauss – cujo percurso esteve inicialmente ligado a Clement Greenberg – quando afirma (1981):

Estamos neste momento no limiar de uma arte pós-modernista, uma arte plena de uma visão problematizante da representação, na qual representar um objeto pode não ser necessariamente dar-lhe forma, pois pode nem existir objeto (original). (...) toda a estrutura do pós-modernismo tem a sua proto-história nestas investigações do sistema representativo da abstração [ausência], que só agora podemos reconhecer como sendo a alternativa contemporânea ao modernismo⁵⁶³.

Marcel Duchamp, apesar de não se considerar propriamente dadaísta, identificou-se consideravelmente com os pressupostos daqueles artistas no que respeita à antiarte e, por volta de 1913, iniciara as suas pesquisas em torno dos *ready-made*, ou seja, objetos encontrados já prontos, aos quais era acrescentado um detalhe ou um título insólitos, ou mesmo um contexto diferenciado⁵⁶⁴. Foram exemplos *Roue de bicyclette* (1913), *Egouttoir (Porte-bouteilles)* (1914) ou *Fontaine* (1917)⁵⁶⁵. Os *ready-made* justificavam-se pela vontade de reduzir o ato criativo às intenções do artista, isto é, a arte primava sobretudo pela ideia que lhe estava subjacente, e não pelas considerações de gosto ou pela forma plástica em que

⁵⁶³ KRAUSS, Rosalind – In the name of Picasso. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 219-220.

⁵⁶⁴ Ver DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

⁵⁶⁵ O conhecido urinol assinado “R. Mutt” – *Fontaine* – foi enviado ao *Society of Independent’s Show* (Nova Iorque, 1917) e, apesar de as obras não poderem ser recusadas, o júri de seleção, no qual se incluía o próprio Duchamp, resignou a obra a um local inacessível à vista dos visitantes e não a colocou no catálogo.

se concretizava, instituindo-se como obra protoconceptual⁵⁶⁶. Os dois números da revista *The Blind Man* (1917), editada por Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood e pelo próprio Duchamp, propunham-se justificar os *ready-made*⁵⁶⁷.

Thierry de Duve propõe uma releitura da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, por intermédio de Duchamp, substituindo o termo “belo” por “arte”. Duve entende que fazer e julgar seriam equivalentes⁵⁶⁸. O *ready-made* apaga a distinção entre o fazer a arte e o julgar a arte. O artista incorpora ambos e o fazer é escamoteado. O objeto entra no domínio da estética pelo observador. A atitude que esteve subjacente aos *ready-made* confrontou criticamente a sociedade burguesa e materialista, o academismo, assim como, e principalmente, a própria noção de obra de arte. Como escreve Dominique Chateau (1999): «Certamente, é possível ver no gesto de exposição de *Fontaine* uma prefiguração da decisão pós-moderna (...) uma fulgurante antecipação da dolorosa rutura com a “tradição do novo”»⁵⁶⁹.

O conceito sobrepôs-se à componente material e orgânica de obra de arte⁵⁷⁰. O seu estatuto foi seriamente questionado pelo caráter inorgânico – não redondo ou ilimitado – das vanguardas, antecipando um novo e ainda mais radical limiar da experimentação vanguardista: a superação do objeto artístico ou a “arte como ideia”⁵⁷¹. Peter Bürger chama a atenção (1974) para o facto de as intenções dos movimentos históricos de vanguarda se cumprirem na sociedade do capitalismo tardio como uma “advertência funesta”⁵⁷². Por seu lado, Hal Foster entende (1996) que

⁵⁶⁶ Cf. SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270. Ver também DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997.

⁵⁶⁷ Na publicação *The Blind Man* aparecem várias páginas dedicadas a “The Richard Mutt case”.

⁵⁶⁸ Ver DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. *Op. cit.*

⁵⁶⁹ CHATEAU, Dominique – *Duchamp et Duchamp*. Paris: L’Harmattan, 1999, p. 8.

⁵⁷⁰ Cf. ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 253-257.

⁵⁷¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p. 88-91.

⁵⁷² Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 96.

Bürger tomou a retórica romântica da vanguarda, passando ao largo da sua dimensão prática, isto é, da sua dimensão mimética e utópica⁵⁷³.

Nos anos que se seguiram à II Grande Guerra, a vanguarda tornava-se numa espécie de mito cultural do Ocidente. Ora, isto opunha-se aos pressupostos dos movimentos integrantes da vanguarda histórica, dirigidos a um fim progressista e radical, contra a cultura oficial, e ligados à vida do ser humano. A vanguarda tornara-se aceitável. De facto, nas palavras de Matei Calinescu (1987): «Quando, simbolicamente, nada mais existe para destruir, a vanguarda é compelida pelo seu próprio sentido de consistência a cometer suicídio»⁵⁷⁴. Harold Rosenberg reportara-se (1972) à “arte desestetizada” como o mais recente dos movimentos de vanguarda, nomeadamente nas obras de Barry Flanagan, Bruce Nauman, Carl André, Denis Oppenheim, Walter de Maria, entre outros⁵⁷⁵. Mas esta arte – especialmente a arte *povera* – estaria profundamente comprometida com o *pastiche*⁵⁷⁶.

A partir de meados dos anos cinquenta, vemos emergir a arte como ideia, no seu primado conceptualista, a par da sua tendência objetual, ou seja, da substituição de uma qualquer representação do objeto pelo próprio objeto. Por outro lado, torna-se ainda notória a arte como ação. E a neo-vanguarda ou vanguarda tardia acabaria por se instituir como uma nova vanguarda⁵⁷⁷. A questão da superação da obra de arte enquanto objeto estético tradicional pode entender-se, segundo Marchán-Fiz (1990) como uma “desestetização do estético”⁵⁷⁸. A reflexão centra-se agora no conceito, extensão e função do objeto artístico, culminado, por exemplo, na *pop art*

⁵⁷³ Cf. FOSTER, Hal – *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1996, p. 14-16.

⁵⁷⁴ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 114.

⁵⁷⁵ Cf. ROSENBERG, Harold – *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 29-30.

⁵⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 35.

⁵⁷⁷ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006, p. 57; VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. *Op. cit.*, p. 4-5.

⁵⁷⁸ Cf. MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 5.ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 155.

britânica e norte-americana, e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético tido como convencional, mantendo viva a revolução das gramáticas artísticas, talvez agora personificando o anti-heroísmo iniciado com Duchamp. A *pop art* pode ser passível de se contemplar como uma espécie de “*Livro de horas do consumo*”⁵⁷⁹. Mas devemos concordar com Arthur Danto (1997): «Na minha narrativa, a *pop art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte»⁵⁸⁰.

Testam-se os limites formais da obra, pelo *assemblage*, o *environment*, pelos movimentos da *body art*, *land art*, arte minimal, ações “Fluxus”, ou inclusivamente pelo desaparecimento da obra de arte/objeto e pelo primado da ideia, do conceito, na origem da arte conceptual, isto é, “art as idea as idea”⁵⁸¹. Superam-se as fronteiras disciplinares da arte – o também denominado “campo expandido”, em alguns momentos, assumindo forte inspiração dadaísta –, buscando-se novos limites e abordagens, muitas destas de caráter performativo, fílmico, videográfico e fotográfico⁵⁸². Em comum, a necessidade de sentir o pulsar da Vida. Vive-se o desejo, a presença do ritual⁵⁸³ e o retorno à origem. Era o final desta grande narrativa formalista, caracterizada principalmente pela eliminação da tridimensionalidade da representação.

A arte conceptual articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, proclamando-se a morte do objeto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objeto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustêm. Neste contexto de experimentação, destaca-se a importante exposição de 1969, *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in your head* (Kunsthalle, Berna;

⁵⁷⁹ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 126.

⁵⁸⁰ DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁸¹ Cf. WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 8.

⁵⁸² Ver BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

⁵⁸³ Ver CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (abr. 1975), p. 36-43.

Museum Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Arts, Londres), com curadoria de Harald Szeemann, na qual se fomentou a experiência em torno da obra antiobjetual e das intenções do artista, num movimento internacional em definição⁵⁸⁴. José-Augusto França dedicaria um dos seus “folhetins” (1969) justamente a esta mostra, afirmando que estes artistas estariam mais empenhados na procura da antiarte, necessariamente condicionada pela arte, e que o “conceito aberto” já se impunha há muito tempo, no âmbito de uma “criação poética pós-romântica”⁵⁸⁵.

Umberto Eco escreveria, em 1962, a *Opera aperta*, que o próprio caracterizou como portadora de uma mensagem ambígua, plural de significados, que se incorpora num só significante. Seria, pois, importante definir os limites dentro dos quais a obra de arte pode ter o máximo de ambiguidade sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser objeto com propriedades estruturais definidas, que marca o ponto de chegada de uma produção e o ponto de partida, que volta a dar vida a uma forma inicial, através de várias perspetivas. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus recetores⁵⁸⁶. Esta perspetiva do autor italiano assim como o movimento internacional da neovanguarda marcariam grande parte das propostas de Ernesto de Sousa, nomeadamente a exposição *Alternativa Zero*, como se verá.

O final dos anos sessenta implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, unidirecionada, da “época dos manifestos”⁵⁸⁷. O objeto da atividade artística relacionava-se com a antiarte, ou seja, com a morte da arte ou até de uma arte sem obra de arte⁵⁸⁸. A vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderão estar na base da sua própria implosão. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*,

⁵⁸⁴ Cf. GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 173-177.

⁵⁸⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – “Quando as atitudes se tornam forma”. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 13-15. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (25 set. 1969).

⁵⁸⁶ Cf. ECO, Umberto – *Opera aperta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 22-29.

⁵⁸⁷ Cf. DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁸⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 119-120.

1985), Gianni Vattimo entende que a arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição: «Esta explosão torna-se, por exemplo, negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro (...) Por consequência, o estatuto da obra de arte torna-se constitutivamente ambíguo»⁵⁸⁹. Hans Belting questiona justamente a hipótese do fim da história da arte, no sentido da sua narrativa tradicional e ocidental, na obra *Das Ende der Kunstgeschichte? (O final da história da arte?, 1983)*, avançando com a possibilidade de novos enquadramentos⁵⁹⁰.

Na opinião de Luc Ferry (1990) a este respeito: «Com as exposições sem quadros e os seus concertos de silêncio, as vanguardas moribundas ridicularizaram a arte e prepararam, sem o saber, o eclectismo pós-moderno: a pretexto de chocarem ou subverterem, as obras de arte tornaram-se *modestas*. As colunas de Buren já não subvertem: divertem suscitando sentimentos de irritação ou de aquiescência»⁵⁹¹; ou, como afirma Suzi Gablik (1984): «Modernismo — o termo tem sido usado para descrever a arte e a cultura dos últimos cem anos — aparentemente chega ao fim. (...) tem-se tornado cada vez mais difícil acreditar na possibilidade da ocorrência de mais uma revolução estilística, de mais um salto para a uma forma radical»⁵⁹².

A liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo radical diluíram-se. A arte tornou-se plural, eclética e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa qualquer tirania da liberdade. Ou seja, de um outro potencial radicalismo, difuso e não unísono. A crítica determinaria a morte da arte no sentido

⁵⁸⁹ VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 47

⁵⁹⁰ Ver BELTING, Hans - *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.

⁵⁹¹ FERRY, Luc - *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. *Op. cit.*, p. 215.

⁵⁹² GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004, p. 21.

*begeiano*⁵⁹³. Podemos colocar a questão: será que a inovação consiste — na arte dita pós-moderna — em retornar a um certo classicismo, a um antivanguardismo? Num ensaio de 1967, Ernst Fischer chamava justamente a atenção para o facto de há décadas se falar da “crise da arte”, eventualmente materializada no vanguardismo – “última mobilização” do que foi a vanguarda. Contudo, o autor acreditava que um novo período histórico na arte estaria a despontar⁵⁹⁴. Bernardo Pinto de Almeida chama a atenção (2007) para a ideia de a pós-modernidade poder ser vista como um luto pelo desaparecimento do paradigma moderno, isto é, quando se passa de uma simples verificação de perda de um modelo para o processo de luto⁵⁹⁵.

Em suma, devemos entender o movimento modernista/vanguardista como um ciclo determinante, pautado pela experimentação, que se encerrou em meados da década de setenta, ou até antes, sendo historicamente seguido por uma série de práticas artísticas que se afastaram da esfera hegemónica modernista, para se situarem numa dimensão potencialmente pós-modernista. O termo “pós-modernista”/“pós-moderno” especificamente aplicado às artes visuais foi utilizado primeiramente pelo crítico e historiador americano, Leo Steinberg, em 1972, quando se referia à arte combinada, *mixed-media* de alguns artistas, por exemplo, de Robert Rauschenberg⁵⁹⁶. Neste mesmo ano surgia, em Binghamton, a revista *Boundary 2: Journal of Post-modern Literature and Culture* e ainda o manifesto arquitetural de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas* – era a altura de voltar aos ensinamentos de Ruskin, contra a neutralidade racionalista, procurando suplantar-se o estilo moderno ao partir da concretude da vida quotidiana para o estudo das regras do seu equilíbrio⁵⁹⁷. Seria

⁵⁹³ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte. Op. cit.*, p. 160-161.

⁵⁹⁴ Cf. FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (mar. 1967), p. 80-82; Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993, p. 245.

⁵⁹⁵ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Santander. N.º 70 (ago./set. 2007), p. 31-39.

⁵⁹⁶ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties. Op. cit.*, p. 237.

⁵⁹⁷ Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

justamente no domínio da arquitetura que Charles Jencks difundiria o conceito de pós-modernismo, com a obra *The language of post-modern architecture* (1977)⁵⁹⁸, e, em 1980, colaboraria com Paolo Portoghesi⁵⁹⁹ na organização da *Bienal de Veneza*, sob o tema *A presença do passado*. Charles Jencks identificaria o pós-modernismo com uma espécie de “duplo código”⁶⁰⁰. Ao longo dos anos oitenta, o termo aparece frequentemente nos estudos teóricos e críticos sobre arte. No intuito de compreender este conceito, debruçemo-nos, primeiro e muito brevemente, sobre o debate a respeito da modernidade/pós-modernidade – base histórica e filosófica sobre a qual assenta o conceito de pós-modernismo.

Podemos resumir a aceção do termo “pós-modernidade” fundamentalmente a três formas: a que apela à rutura face à modernidade, a que defende uma ideia de continuidade e a que reflete sobre as questões inerentes à modernidade. Como observa Barry Smart (1993), trata-se de um “termo muito pesado”⁶⁰¹. O debate filosófico que se debruça sobre a pós-modernidade e as suas questões mais relevantes foi inicialmente trabalhado por dois autores: Jean-François Lyotard – ligado à filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein – e Jürgen Habermas – considerado um continuador da Escola de Frankfurt. Os escritos tanto do filósofo francês como do alemão não se debruçam exclusivamente sobre o domínio artístico mas, ao procurarem encontrar uma periodização cultural, assumem considerável importância para o esclarecimento do pós-modernismo na arte. Ambos discutem a unidimensionalidade da razão⁶⁰².

Segundo Manuel Maria Carrilho (1989): «A modernidade consagra, sobretudo através da construção da ciência e da economia políticas, a

⁵⁹⁸ Ver JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987; *idem* - *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987.

⁵⁹⁹ Ver PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁶⁰⁰ Cf. JENCKS, Charles - *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989, p. 14-20.

⁶⁰¹ Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993, p. 13.

⁶⁰² Cf. PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. N.º 24 (mar. 1988), p. 88.

vitória da razão filosófica, agora inspirada em Descartes»⁶⁰³. A modernidade é um processo histórico, artístico e filosófico que, não obstante os retornos ou os eventuais retrocessos, tem por fim último o progresso material e espiritual da humanidade, ao mesmo tempo que se orienta por esta mesma crença. Este processo ou consciência, como já se afirmou, tem por suporte a ideia linear e irreversível do tempo, e conheceu um sustentáculo determinante no Renascimento — particularmente no sentido artístico e cultural — e no “Século das Luzes”. O sociólogo Anthony Giddens responde (1990) à questão “o que é a modernidade?”, simplesmente como os modos de organização social que emergiram na Europa, cerca do século XVII, e que adquiriram uma influência mais ou menos universal⁶⁰⁴. Na verdade, a modernidade foi compreendida como intrinsecamente superior a tudo o que a precedia, apelidando conseqüentemente de retrógrado tudo o que não encaixava no conceito de moderno⁶⁰⁵.

A problemática assume clara complexidade quando se procura definir a noção de pós-modernidade. Quando falamos em pós-modernidade, aludimos às teorias sociais, históricas e filosóficas; quando nos referimos ao pós-modernismo, remetemo-nos especificamente ao domínio cultural e artístico. Arnold Toynbee, na obra *A study of history* (1934-1954), empregara o termo “pós-modernidade” para se referir a uma certa mutação perigosa, conducente ao abandono da tradição da Época Moderna⁶⁰⁶. Também a expressão “pós-modernismo” parece ter aparecido pela primeira vez em *Letters* do artista britânico John Watkins Chapman, ainda na década de setenta do século XIX, quando este se reportava a uma pintura pós-impressionista⁶⁰⁷ ou, posteriormente, com Federico de Onís

⁶⁰³ CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.20.

⁶⁰⁴ Cf. GIDDENS, Anthony - *As conseqüências da modernidade*. 4.ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 1.

⁶⁰⁵ Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da - *Compreensão crítica da modernidade* (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (dez. 1984), p. 498.

⁶⁰⁶ Cf. TOYNBEE, Arnold - *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9, p. 182 e ss.; p. 235.

⁶⁰⁷ Cf. APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis - *Pós-modernismo para principiantes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 5; BERMEJO, Diego - *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005, p. 129-130.

na obra *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1934), quando o autor aludia a um certo modernismo conservador e talvez exausto⁶⁰⁸.

É evidente que o prefixo “pós” significa o que vem depois, implicando uma não definição positiva do que é exatamente esse depois; ou segundo Eduardo Prado Coelho (2004), «(...) a pós-modernidade espera um rosto que a desminta. O resultado é por enquanto a experiência de uma certa monotonia da história acompanhada por um toque de leveza»⁶⁰⁹. Todavia, é paulatinamente reconhecido ao pós-moderno o estatuto de conceito⁶¹⁰. Na opinião de Jacques Leenhardt (1988), o pós-moderno articula-se com o moderno de modo invertido face à maneira como este se articula com o antigo⁶¹¹, isto é, o moderno ultrapassa o antigo; o pós-moderno escapa à já referida visão unilinear do tempo e do progresso.

A perspetiva de Jean-François Lyotard foi exposta em *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), que reflete sobretudo sobre o próprio programa da modernidade, ao mesmo tempo que define a pós-modernidade: «Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas»⁶¹². Lyotard afirma que a ciência está em conflito com as narrativas — conhecimento não científico —, ao mesmo tempo que procura o verdadeiro, necessitando de recorrer a alguma grande narrativa, a um fio condutor que ligue o passado ao futuro — ou metanarrativa. Partindo do princípio de que o pós-moderno se caracteriza pela desconfiança face às metanarrativas ou grandes narrativas – o autor entende as metanarrativas como «(...) aquelas que marcaram

⁶⁰⁸ Cf. ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 10-11.

⁶⁰⁹ COELHO, Eduardo Prado – *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004, p. 49.

⁶¹⁰ Cf. CASAL, Adolfo Yanez – Modernidade, post-modernidade e antropologia. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (1992/1993), p. 121.

⁶¹¹ Cf. LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 120.

⁶¹² LYOTARD, Jean-François – *A condição pós-moderna*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 11.

a modernidade»⁶¹³ –, fruto do progresso das próprias ciências, procuram legitimar-se numa ideia ainda a realizar e que orienta todas as realidades humanas: os ideais do Iluminismo de liberdade, igualdade e progresso. O modo característico da modernidade é, por conseguinte, o projeto da realização da universalidade, projeto esse destruído e esgotado⁶¹⁴.

O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do filósofo francês, o caráter de ecletismo, de justaposição, de “refugio do pós-modernismo”, por exemplo, na arquitetura ou na pintura. A ideia dominante é a de que se terminou com o grande movimento das vanguardas, característica de uma modernidade ultrapassada, e Lyotard chama a atenção para o facto de o verdadeiro processo de vanguardismo ter sido um longo e responsável trabalho na procura dos pressupostos implicados na modernidade (Cézanne, Picasso, Delaunay, Klee...). Mas este pressuposto revelar-se-ia contraditório em Lyotard, porque é antagónico ao caráter não necessariamente perene da arte pós-moderna.

Numa perspetiva oposta à de Jean-François Lyotard, situa-se a de Jürgen Habermas, que procurou fundamentar a sua visão filosófica da pós-modernidade no estabelecimento de uma fronteira legítima entre o Estado e o mundo complexo da comunicação⁶¹⁵. Habermas acredita que é possível um conhecimento universal e necessário, aplicado à vida em sociedade e às formas de desenvolvimento⁶¹⁶. Na sua opinião, Lyotard incorreu num equívoco, já que a modernidade continua a ser um projeto não esgotado, mas inacabado, que é necessário desenvolver, procurando decifrar os erros em que se incorreu e repensá-lo. A modernidade é uma época que tem um programa, o das “Luzes” da razão, programa que ainda não foi cumprido.

⁶¹³ *Idem - O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 31

⁶¹⁴ Lyotard refere, por exemplo, Auschwitz, o Estalinismo na URSS, o Maio de 68 em França, ou «(...) a vitória da tecnociência capitalista sobre os restantes candidatos à finalidade universal da história humana». In *idem, ibidem*, p. 32.

⁶¹⁵ Estas questões encontram-se desenvolvidas em HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus Ediciones, 1993.

⁶¹⁶ Ver MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (verão 1987), p. 5-19.

As causas poderão estar, possivelmente, no capitalismo desenfreado. A solução passará por acreditar nas pequenas narrativas, na fragmentação temporal como critério para a compreensão da contemporaneidade. A sociedade tida como um todo orgânico é rejeitada, porque não é possível uma conceção marxista — enquanto grande narrativa ou metanarrativa — da história dos nossos dias⁶¹⁷. Um dos escritos que claramente evidencia a oposição de Habermas a Lyotard é o ensaio, proferido oralmente em 1980, e publicado no ano seguinte na revista *New German Critique*, com o título *Modernity versus postmodernity*⁶¹⁸.

O filósofo italiano Gianni Vattimo defende uma posição (1985) em que as oposições — fundamentalmente balizadas por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas — face à modernidade e à pós-modernidade, sem se diluírem, deverão ser menos imperativas, introduzindo a noção de “pensamento frágil” ou de “secularização”, enquanto modo simultâneo de dissolução das estruturas racionais da modernidade e de consequente emancipação⁶¹⁹. O “pensamento frágil” é aquele que encara a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica cartesiana, propondo que o pensamento enverede por um outro sentido, capaz de desenvolver posicionamentos enfraquecidos da filosofia. Vattimo entende que a razão não deverá ter medo de ceder terreno, recuar para uma “suposta zona de sombra”, não ficar paralisada pela perda de uma referência estável e iluminada⁶²⁰. Efetivamente, a dissolução das estruturas racionais da modernidade ainda não se realizou, como acredita Lyotard, e deve ser realizado, contrariamente ao que pretende Habermas⁶²¹.

⁶¹⁷ Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London: Harvester W., 1988, p. 131-138.

⁶¹⁸ Ver HABERMAS, Jürgen – *Modernity — an incomplete project*. In FOSTER, Hal (ed.) – *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002; GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

⁶¹⁹ Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 757 (30 maio 1987), p. 58-60.

⁶²⁰ Cf. VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 9.

⁶²¹ Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Op. cit.*

Na opinião de Richard Rorty (1991), a ligação entre Habermas e Lyotard reside no facto de ambos acreditarem que a história da filosofia moderna constitui uma parte determinante das várias tentativas de autoafirmação das sociedades democráticas⁶²². Podemos aferir que a metanarrativa marxista terminou, como também entendeu Lyotard, já que a meta das sociedades é o triunfo do liberalismo económico e político nas sociedades ocidentais, como Francis Fukuyama de um modo auspicioso observou num artigo de 1989⁶²³. A historicidade apresenta-se como um modo de aprender com o passado e prever o futuro. Uma outra postura, distinta da de Fukuyama, tinha assumido o sociólogo Daniel Bell na obra *The cultural contradictions of capitalism* (1976), ao conferir particular ênfase às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas, mas temendo o critério de eficácia da pós-modernidade⁶²⁴.

Na verdade, temos de reconhecer a importância das inúmeras transformações que melhoraram a qualidade de vida do homem, que fomentaram o progresso civilizacional e a democracia, na procura do cumprimento dos ideais de raiz iluminista. Mas, por outro lado, a crise do humanismo é manifesta. Nas palavras de Gianni Vattimo (1985): «Deus morreu, mas o homem não está lá muito bem»⁶²⁵. Gianni Vattimo propõe a interessante solução da “ontologia fraca”, como modo de abandonar a metafísica e de superar a crítica típica da modernidade. É a terceira via de que anteriormente se falou, o fim da era da metafísica. A pós-modernidade não representa necessariamente o fim da história, da modernidade ou da política, mas uma nova forma de nos relacionarmos *com* e *no* mundo. Anthony Giddens defende (1990) que só faz sentido falar de pós-modernidade depois de nos debruçarmos sobre a natureza da modernidade e

⁶²² Cf. RORTY, Richard - *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 257-275.

⁶²³ Ver FUKUYAMA, Francis - *O fim da história e o último homem*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999; *idem* - *O fim da história? Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 23-41.

⁶²⁴ Ver BELL, Daniel - *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

⁶²⁵ VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 30.

sobre as suas consequências⁶²⁶. O que se vive não é uma nova idade histórica, mas sim uma radicalização da modernidade, associada a uma certa nostalgia de “fim de século”⁶²⁷. Nos dias de hoje é comum falar-se do “declínio do Ocidente”, ou pelo menos num certo esgotamento da criação contemporânea, isto é, a recusa do “novo” torna-se numa condição de princípio⁶²⁸.

Em conclusão, não obstante admitamos que os ideais iluministas foram traídos pelas grandes catástrofes provocadas pelo homem e que, portanto, contrariam a unilinearidade do progresso civilizacional, devemos considerar que o processo histórico é pontilhado por avanços e retrocessos. Apesar de tudo, a crença no progresso e no futuro vai permanecendo. Também talvez não exista outra alternativa, na verdade. A modernidade não estará esgotada como entendeu Jean-François Lyotard, talvez não seja propriamente um projeto inacabado, tal como considerou Jürgen Habermas; mas provavelmente se aproxime de um certo “pensamento frágil”, proposto por Gianni Vattimo, ou de um “realismo utópico”, ensaiado por Anthony Giddens. A pós-modernidade apresenta-se sobretudo como uma perspetiva através da qual podemos e devemos questionar a modernidade, na esfera da qual ainda estamos.

No que respeita ao domínio das artes, concretamente ao pós-modernismo, este representará uma nova forma artística — visto que desde o neoclassicismo que não podemos falar de um estilo histórico propriamente dito — e, neste caso, quais as suas características; ou será apenas uma continuidade relativamente às formas artísticas precedentes? Na perspetiva de Luc Ferry (1990), podemos falar em três significados do pós-moderno/pós-modernismo: o pós-moderno como culminar do modernismo, isto é, o seu caráter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da

⁶²⁶ GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. *Op. cit.*, p. 32.

⁶²⁷ Cf. ROBERTSON, Roland – After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 45-61.

⁶²⁸ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. *Op. cit.*, p. 28.

inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como autossuperação da razão⁶²⁹. Thomas Docherty (1990) adverte para o facto de o pós-modernismo na arte contemporânea estar envolto em algumas diretrizes que o caracterizam: a sedução, a transgressão, a auralidade por oposição à espetacularidade, e a fuga à comodidade elitista da arte⁶³⁰. Yves Michaud salienta (1999) o facto de, no pós-modernismo, o conceito de uma arte sem definição se ter tornado no ponto fulcral da sua definição, produzindo-se as condições de análise e de julgamentos que nos colocam perante a diversidade das qualidades artísticas, das experiências estéticas e das suas condições de produção⁶³¹.

Outros autores, como Charles Harrison e Paul Wood, chamam a atenção (1993) para o campo específico das artes visuais, no qual o pós-modernismo poderá ser olhado em torno de três questões fundamentais: a crítica da diferença relacionada com o sentimento de opressão, a crítica do mito da originalidade e a crítica às narrativas históricas⁶³². Por seu lado, Matei Calinescu remete (1987) para a necessidade de uma teoria consistente do pós-modernismo estar revestida de hipotética autoconsciência e de especificidade de aplicação, tornando-se possível produzir novas visões, eventualmente alguns aspetos de semelhança com o modernismo e com a própria vanguarda, ao questionar os princípios de autoridade e de unidade, e ao construir versões não minimalistas⁶³³. Como escreve Eleanor Heartney (2001): «(...) independentemente de a vinculação [entre modernismo e pós-modernismo] ser definida como parasítica, canibalística, simbiótica ou revolucionária, uma coisa é evidente: torna-se impossível

⁶²⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 262-268.

⁶³⁰ Cf. DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism*. London; New York: Routledge, 1990, p. 18-33.

⁶³¹ Cf. MICHAUD, Yves – *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007, p. 28-47.

⁶³² Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. *Op. cit.*, p. 238-256.

⁶³³ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 270.

conceber o Pós-Modernismo sem o Modernismo. O Pós-Modernismo constitui o *enfant terrible* do Modernismo»⁶³⁴.

O movimento pós-moderno, no que respeita às artes visuais⁶³⁵, ter-se-á iniciado nos Estados Unidos da América e em Itália, estendendo-se posteriormente à Alemanha, ao Reino Unido, a Espanha, ao Japão e a Portugal⁶³⁶. Todavia, é inegável a existência de um certo preconceito face ao termo e ao tipo de arte a que se refere. Na opinião de Carlos Ceia (1999), trata-se de um conceito ainda em gestação, que não pertence a um domínio específico da história da cultura⁶³⁷. De um modo geral, quando se fala em pós-modernismo parte-se do negativo, isto é, por colocar em evidência uma moda, portanto efémera; um tipo de arte que já não conhece um fio condutor; a perda de centralidade; algo que se pauta pela fragmentação, pela desconstrução, pela coexistência de vários pontos de vista, pelo *pastiche*⁶³⁸, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia⁶³⁹; que rompe com a ideia modernista — particularmente no âmbito da arquitetura — dos planos de grande escala; que é um marasmo⁶⁴⁰; que não tem critérios estéticos definidos, enfim, que é quase uma fraude, um *déjà vu*⁶⁴¹.

Além da já referida questão do prefixo “pós” implicar uma carência de critérios de definição positivos – na verdade, ninguém parece estar

⁶³⁴ HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 6.

⁶³⁵ Ver TRODD, Colin - Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92.

⁶³⁶ Cf. COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas - *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989, p. 65-80.

⁶³⁷ Cf. CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1999, p. 9 e ss.

⁶³⁸ Imitação criativa, máscara estilística.

⁶³⁹ Deformação, ridicularização, impulso satírico. Na opinião de Jameson, o *pastiche* acaba por melhor caracterizar o pós-modernismo uma vez que se trata de uma prática neutra, amputada do impulso satírico. Cf. JAMESON, Fredric – O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 28-32.

⁶⁴⁰ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. *Op. cit.*, p. 78.

⁶⁴¹ Ver, por exemplo, OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de – *Los grandes “ismos” pictóricos del siglo XX*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.

satisfeito com a designação “pós-modernismo/pós-moderno”⁶⁴² –, este negativismo estará também possivelmente relacionado com uma certa confusão entre o ecletismo pós-modernista e a errada, mas recorrente, crença na potencialidade de qualquer objeto ser arte. Como afirma Andreas Huyssen (1987): «O que não se pode continuar a fazer é elogiar ou ridicularizar o pós-modernismo *em bloco*. O pós-moderno tem de ser salvo dos seus defensores e dos seus detratores»⁶⁴³. O pós-modernismo opõe-se à reflexão estética modernista, rejeita a sua estrutura narrativa, é ambíguo, serve-se da montagem, é antiformal e desconstrutor⁶⁴⁴. À semelhança do que se verifica relativamente à modernidade e à pós-modernidade, devemos reconhecer a existência de duas posições marcantes no seio da crítica e da teoria da arte relativamente ao pós-modernismo: uma de continuidade entre modernismo e pós-modernismo; outra que reivindica uma rutura entre ambos os conceitos e consequentes postulados. Na verdade, para autores como Barry Smart, o pós-modernismo representa uma certa continuidade face ao modernismo⁶⁴⁵, assim como também entende Suzi Gablik – uma vaga de “expectativas nascentes”⁶⁴⁶. No mesmo sentido de um certa continuidade situamos o pensamento de Lloyd Spencer⁶⁴⁷, de Edward Lucie-Smith⁶⁴⁸ ou de Hal Foster⁶⁴⁹. Bernardo Pinto de Almeida entende (2007) que é muito mais o que une os anos sessenta e oitenta do que o que os separa, através do sentido de abolição

⁶⁴² Cf. WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. In Perry, Gil; Wood, Paul (ed.) - Themes in Contemporary art. London: The Open University, 2004, p. 16-17.

⁶⁴³ HUYSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1986, p. 182.

⁶⁴⁴ Cf. HASSAN, Ihab – The culture of postmodernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Illinois: University of Illinois Press, 1986, p. 312.

⁶⁴⁵ SMART, Barry – *A pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 17-18.

⁶⁴⁶ Cf. GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁴⁷ Cf. SPENCER, Lloyd – Postmodernism, modernity and the tradition of dissent. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 143-154.

⁶⁴⁸ Cf. LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987, p. 7-24.

⁶⁴⁹ Cf. FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii.

do original – mito da originalidade – agora por meio de intermediações, da teatralidade e da presença da imagem⁶⁵⁰. Rosalind Krauss (1985), por seu lado, nega a continuidade entre modernismo e pós-modernismo⁶⁵¹. E, na ótica de Dick Hebdige (1987) o pós-modernismo não é uma entidade homogênea nem um movimento, mas um espaço, uma condição, que nos ajuda a encontrar o poder que reside em pequenos detalhes, em fragmentos, aforismos e alusões⁶⁵². Pequenas narrativas, portanto. Terry Eagleton (1996), entende o pós-modernismo no âmbito da falta de sistematização e do paradoxo das grandes ilusões da atualidade, na crença no prazer e na comodidade proporcionada pela tecnologia. A arte tornou-se autónoma das esferas cognitiva, ética e política, continuando paradoxalmente integrada no modo de produção capitalista⁶⁵³. Na opinião do autor, o debate sobre o pós-modernismo não é apenas do foro intelectual, já que se trata de uma categoria lata e complexa, portanto, a sua crítica deverá ser dialética e nunca absoluta⁶⁵⁴.

De facto, o pós-modernismo pode, simultaneamente, ser radical e conservador. Segundo Eagleton: «Se o pós-modernismo cobre tudo desde o *punk rock* até à morte da metanarrativa, de *fanzines* a Foucault, torna-se difícil ver como um qualquer esquema expositivo poderá fazer justiça a tão bizarra e heterogênea entidade»⁶⁵⁵. Efetivamente, o pós-modernismo não pode ser descontextualizado da sociedade complexa, tecnológica, hedonista, *retro*⁶⁵⁶. Como escreve Carlos Ceia (1999): «Na nossa sociedade

⁶⁵⁰ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte. Op. cit.*, p. 58-59.

⁶⁵¹ KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Op. cit.*, p. 148.

⁶⁵² Cf. HEBDIGE, Dick – Postmodernism and the “politics” of style. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 331-341.

⁶⁵³ Cf. EAGLETON, Terry – *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 29; *idem* - *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 366-415.

⁶⁵⁴ Cf. MACEDO, Ana G.; DUARTE, João F.; LOURO, Maria F. – Entrevista com Terry Eagleton. *Vértice*. Lisboa. N.º 43 (out. 1991), p. 97-101.

⁶⁵⁵ EAGLETON, Terry – *The illusions of postmodernism. Op. cit.*, p. 21.

⁶⁵⁶ Ver WATSON, Nigel – Postmodernism and lifestyles. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 35-44.

contemporânea, falta compreender que o que quer que seja o pós-modernismo não é apenas mais outro movimento circunscrito às artes»⁶⁵⁷. Na mesma senda, o crítico norte-americano Fredric Jameson, figura central da reflexão em torno do pós-modernismo, escreve no conhecido ensaio *Postmodernism and consumer society* (1984), que o conceito de pós-modernismo não é amplamente aceite ou mesmo entendido, possivelmente devido à estranheza das obras que abarca⁶⁵⁸.

O pós-modernismo reflete uma relação inovadora com a sociedade, já que estamos perante um público heterogéneo, ao mesmo tempo que as possibilidades de visão são múltiplas e os limites disciplinares da arte foram definitivamente abolidos. A pós-experimentação instalou-se e as artes estão permeáveis umas às outras⁶⁵⁹. Achille Bonito Oliva publicava, em 1982 na revista *Flash Art International*, que a *transavanguardia* era a única vanguarda, não fraudulenta, possível na presente condição histórica, fora do conceito de progresso unilinear, e representativa de um regresso aos valores individuais, subjetivos, fragmentados, nacionalistas, assim como à iconografia clássica⁶⁶⁰. A *transavanguardia* correspondeu ao neo-expressionismo em Itália. A denominada transvanguarda internacional identifica-se, em larga medida, com o movimento neo-expressionista, o qual inclui uma série de tendências como, por exemplo, além da *transavanguardia* italiana, a *bad painting* norte-americana ou o neo-expressionismo alemão. Estava-se perante o designado “regresso à pintura”, mais precisamente, o regresso à imagem da pintura⁶⁶¹, que volta a confrontar o rigor da fotografia, agora sem a pretensão de competir pela verosimilhança, mas assumindo uma vontade de discutir pictoricamente a imagem.

⁶⁵⁷ CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁵⁸ JAMESON, Fredric – O pós-modernismo e a sociedade de consumo. *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁵⁹ Ver ARNAUDET, Didier – Des pratiques de l’object dans l’art des années 80. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (jun. 1990), p. 54-61.

⁶⁶⁰ Cf. OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 128.

⁶⁶¹ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. *Op. cit.*, p. 55.

Do ponto de vista do tema, emerge uma necessidade de se expressarem determinadas preocupações sociais, humanistas, políticas, sexuais⁶⁶². O abstracionismo e o conceptualismo tinham determinado o fim de uma trajetória, focando-se agora as atenções na arte figurativa entre as duas guerras. E estas novas tendências foram acompanhadas por exposições determinantes, de que são exemplos *New Image in Painting* (Nova Iorque, 1978), *Bienal de Veneza* (1980), *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlim, 1982) ou *Documenta 7* (Kassel, 1982), organizada por Rudi Fuchs. O neo-expressionismo implementa-se de um modo particularmente consistente em Itália e na Alemanha, por exemplo na obra de Carlo Maria Mariani, Francesco Clemente, Sandro Chia, Anselm Kiefer, ou Jorg Immendorff, conhecendo também notável impacto nos Estados Unidos da América da era conservadora de Ronald Reagan, com David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel, Ross Bleckner, entre outros. No Reino Unido, talvez de um modo mais contínuo, o neo-expressionismo destaca-se com a obra de Christopher Le Brun ou Steven Campbell. Um outro grupo de artistas pretendia desenvolver o designado “pós-modernismo de resistência”, acusando os neo-expressionistas de serem colaboracionistas com o sistema e com o mercado da arte, preterindo a pintura em prol da fotografia, do texto e do filme – mediadores da realidade. Estes artistas – “antiestetas” – veicularam nas suas obras uma forte presença do conceptualismo e mesmo de uma certa ironia, com influência nos trabalhos de Joseph Kosuth e de Joseph Beuys. As obras de Gerhard Richter, Sigmar Polke, ou mesmo de John Baldessari poderão disto ser exemplos.

Todavia, a pintura pós-modernista assume muitos contornos, energias e consciências, num conglomerado efetivamente eclético e, por vezes, bastante fragmentado. O regresso à pintura coexiste com a pintura abstrata, com o hiper-realismo, com o grafitismo, com a mistura da pintura com outros suportes, como a fotografia, o filme e o vídeo – inicialmente ligado à *performance* e à *body-art* –, assim como com o *pastiche*,

⁶⁶² Cf. REED, Christopher – Postmodernism and the art of identity. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 271-293.

a paródia ou o retorno ao objeto do cotidiano, e a inevitável referência a Marcel Duchamp e Andy Warhol. A escultura também conhece várias formas de concretude, inclusivamente a sua substituição pela prática da instalação. Ao afastar-se do ideal do “novo” e do revolucionário, o pós-modernismo acaba por se afastar da vanguarda enquanto dogma. Um dos aspetos ainda a reter é a noção do “outro”, que vai além da visão ocidental, branca, masculina, elitista, e que aceita o multiculturalismo, o vernáculo, a criação feminina e a sua legitimação à margem de uma grande narrativa dominante desde o “Século das Luzes”⁶⁶³. Reportemo-nos às “Guerrilla Girls”, Sherrie Levine, Louise Lawler, Barbara Kruger, ou Cindy Sherman. No cinema, pensemos na intertextualidade, na plasticidade, na ironia, na citação – de Quentin Tarantino a David Lynch⁶⁶⁴. O pós-modernismo mantém a sua identidade através de uma nova *mimesis*, ou seja, através da contaminação entre a linguagem – podemos entender em sentido lato – e quem a usa⁶⁶⁵.

Em suma, o pós-modernismo reporta-se ao contexto político, social, filosófico e estético da pós-modernidade e das suas implicações – não obstante habite o espaço histórico da modernidade, com os seus ideais-chave de progresso e superação – o qual terá começado, segundo Arthur Danto (2005), com Andy Warhol, isto é, com o “fim do período histórico da arte”, no qual os artistas dispõem de uma grande liberdade até então desconhecida⁶⁶⁶. O modelo artístico determinista do modernismo não se coaduna com a diversidade de possibilidades e de caminhos que a arte tomou desde os anos sessenta, particularmente desde as experiências

⁶⁶³ Cf. KAPLAN, E. Ann – Feminismo, Édipo, pós-modernismo: o caso da MTV. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 45-63; OWENS, Craig – The discourse of others: feminists and postmodernism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 65-92; THORNHAM, Sue – Postmodernism and feminism. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 24-34.

⁶⁶⁴ Ver HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102.

⁶⁶⁵ Cf. ULMER, Gregory L. – The object of post-criticism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 93-125.

⁶⁶⁶ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Op. cit., p. 40.

da *pop art* e da arte conceptual. Voltar-se para o passado pode assumir uma atitude mais inovadora do que o experimentalismo dianteiro, tornando-se inclusivamente possível a coexistência de várias tendências artísticas – neo-expressionismo alemão, *transavanguardia*, *bad painting*, *revivals*, etc. – no seio do ecletismo pós-moderno, ao mesmo tempo que se tende para a separação dos domínios ético e estético – formalismo. Também no domínio da arquitetura é possível encontrar sobreposições, ambiguidades, descontinuidades, imitações criativas, recuperação de historicismos e de formalismos – dualidade entre fachada e estrutura/função.

Do ponto de vista da crítica de arte, Hal Foster, numa entrevista realizada pela crítica e historiadora de arte catalã, Anna Maria Guasch, afirma (2000) que o que lhe interessou na pintura pós-moderna dos anos oitenta foi a sofisticação das formas, o comprometimento político e a crítica face à representação, às instituições artísticas e à economia política, provando que o pós-modernismo não seria unicamente um conjunto de *clichés* ou um conceito estilístico, mas uma via para refletir sobre o passado e reperiodizá-lo⁶⁶⁷. Arthur Danto, numa entrevista com a mesma autora (2005), diria que a crítica de arte moderna é formalista – exercício de formalismo –, enquanto a crítica pós-moderna é relativista – falta de verdades absolutas em arte e consequente pluralismo radical –, e nenhuma se opõe necessariamente à outra⁶⁶⁸. Numa perspetiva mais extremada, Anna Maria Guasch expõe a perspetiva de Benjamin Buchloh, que entende que o papel social do crítico está acabado devido a este novo sistema que se terá instalado desde os anos oitenta, no qual cada colecionador se converte num espectador competente, que não necessita de um intermediário que lhe assegure que “sabe muito mais de arte do que ele”. Cada fruidor será, pois, autossuficiente⁶⁶⁹.

Depois desta proposta de compreensão dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, debrucemo-nos de seguida, e novamente, sobre

⁶⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 51-54.

⁶⁶⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 100.

⁶⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

o panorama artístico português – concretamente sobre as exposições coletivas que se propuseram assumir a tendência estética do momento ou impor uma nova tendência, os respetivos conteúdos programáticos e receção crítica –, no intuito de o articular com o panorama internacional e de verdadeiramente compreender o modo como se relacionam estes eventos com as tendências ocidentais, guiadas pelos conceitos em questão, na procura do estabelecimento de um projeto de análise histórica e crítica da criação contemporânea portuguesa dos anos em estudo. Concordando com Anna Maria Guasch (1997), a propósito do seu trabalho *El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995)*:

As exposições constituíram um dos instrumentos mais importantes, se não o mais importante, de difusão da arte contemporânea (...) e mais especificamente aquelas que propuseram o que origina e ilumina tendências, maneiras de contemplar e expressar a realidade, e de conceber e manifestar o mundo ou, simplesmente, um mundo⁶⁷⁰.

Na mesma senda escreveu Rui Mário Gonçalves (1974):

As exposições colectivas são as que de maior importância se revestem para o grande público e para os artistas jovens. (...) As exposições colectivas podem, assim, satisfazer a curiosidade em menos tempo, e facilitam comparações que permitem explicar os valores e os tipos de tendências da vida artística do nosso tempo⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ *Idem - El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995). Op. cit.*, p. 15.

⁶⁷¹ GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes. Op. cit.* N.º 19 (out. 1974), p. 37. Cf. também *idem* – Para além do mercado. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 9-10.

4.

A PRÁTICA ARTÍSTICA COLETIVA
EM PORTUGAL NA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS
DE VANGUARDA E DE PÓS-MODERNISMO:
CONCEPTUALIZAÇÃO E RECEÇÃO CRÍTICA

(Página deixada propositadamente em branco)

As exposições coletivas que se escolheram para uma análise monográfica representam, como já se observou anteriormente, propostas de interpretação concreta dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo no contexto artístico português. A mostra *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* foi a mais relevante exposição coletiva dos anos setenta, a qual, com um vasto número de participantes, se propôs equacionar o conceito de vanguarda e as suas implicações. Nos anos oitenta, as exposições *Depois do Modernismo*, *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos*, *Atitudes Litorais*, *Arquipélago* e *Continente: V Exposição Homeostética* a seu modo, interpelaram o conceito de pós-modernismo e as suas diversas particularidades, como o regresso à pintura e ao desenho, a reinterpretção da história, a mescla de suportes e linguagens ou as obras de grande escala, estabelecendo uma proposta de compreensão em tempo real e útil das tendências internacionais do momento.

Importa ainda advertir para o facto de, do ponto de vista dos materiais disponíveis sobre os eventos em questão – catálogos, textos em monografias e na imprensa, imagens –, ser a exposição *Alternativa Zero* a mostra que maior número de objetos desta natureza reúne, inclusivamente devido à sua remontagem na Fundação de Serralves, em 1997, ou seja, vinte anos depois. Neste sentido, e, como já se afirmou, e também pelo facto de ter representado o evento mais notório da sua década, compreender-se-á o superior espaço de estudo que esta exposição ocupa relativamente às restantes, as quais, não obstante a sua individualidade, acabam por funcionar como um bloco de mostras que se debruçam sobre o conceito pós-modernismo e sobre as suas consequências.

4.1. Anos setenta e o conceito de vanguarda: *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977)

Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea (1977)

Lisboa, Belém, Galeria Nacional de Arte Moderna
1977 (28 de fevereiro a 31 de março)

Curadoria: Ernesto de Sousa

Intervenientes: Alberto Carneiro (n. 1937), Albuquerque Mendes (n. 1953), Álvaro Lapa (1939-2006), Ana Hatherly (1929-2015), Ana Vieira (n. 1940), André Gomes (n. 1951), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Lagarto (n. 1948), António Palolo (1946-2000), António Sena (n. 1941), Armando Azevedo (n. 1946), Artur Varela (n. 1937), Clara Menéres (n. 1943), Constança Capdeville (1937-1992), Da Rocha (n. 1945), Ernesto de Melo e Castro (n. 1932), Ernesto de Sousa (1921-1988), Fernando Calhau (1948-2002), Graça Pereira Coutinho (n. 1949), Helena Almeida (n. 1934), Joana Rosa (n. 1959), João Brehm (n. 1951), João Vieira (1934-2009), Jorge Peixinho (1940-1995), Jorge Pinheiro (n. 1931), José Carvalho (1949-1991), José Conduto (1951-1980), José Rodrigues (n. 1936), Julião Sarmento (n. 1948), Júlio Bragança (n. 1939), Leonel Moura (n. 1948), Lisa Santos Silva/Lisa Chaves Ferreira (n. 1949), Manuel Alvess (1939-2009), Manuel Casimiro (n. 1941), Mário Varela (n. 1949), Nigel Coates (n. 1949), Noronha da Costa (n. 1942), Pedro Andrade (n. 1951), Pires Vieira (n. 1950), Robin Fior (1935-2012), Salette Tavares (1922-1994), Sena da Silva (1926-2001), Túlia Saldanha (1930-1988), Victor Belém (n. 1938) e Vítor Pomar (n. 1949).

A realização de uma exposição, que seria a *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, foi uma proposta de Ernesto de Sousa, que inicialmente esteve para acontecer ainda em 1976,

mas seria inviabilizada devido a atrasos na disponibilização das verbas⁶⁷². Só no ano seguinte teria lugar a importante mostra, apoiada institucionalmente pela Secretaria de Estado da Cultura, como já se referiu, testemunhando a colaboração entre os artistas envolvidos e a entidade estatal. Na época, o secretário de Estado da Cultura era David Mourão-Ferreira; Eduardo Prado Coelho ocupava o cargo de diretor-geral da Ação Cultural; Fernando Calhau, Julião Sarmento, Lisa Santos Silva e Victor Belém eram funcionários da Secretaria de Estado da Cultura; e a Galeria Nacional de Arte Moderna era então dirigida por João Vieira. Para a exposição foi disponibilizada a quantia de quatrocentos e dez mil escudos que, na ótica de Ernesto de Sousa, só terá sido suficiente graças ao empenhamento geral, ao trabalho gracioso e à abdicção, por parte dos participantes, de quaisquer direitos de autor⁶⁷³.

Na verdade, a *Alternativa Zero* foi acompanhada por três pequenas mostras, igualmente da responsabilidade de Ernesto de Sousa, a acontecer em simultâneo à que podemos designar como exposição principal. Tratou-se de *A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz* – evocativa de diversas mostras “de vanguarda” que tiveram lugar no exterior, nomeadamente do movimento “Fluxus” –, *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal* – exposição fotográfica e documental que se debruçou sobre o primeiro modernismo português, concretamente, sobre as figuras de Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor –, e *A Floresta* – penetrável de tiras de papel, da autoria do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que funcionava em conjunto com peças de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Túlía Saldanha. E as referências primeiras da exposição estavam dadas: a (neo)vanguarda internacional, o primeiro modernismo português e algumas das ações coletivas de vanguarda em Portugal neste período. O percurso artístico e conceptual do curador da mostra, na sua ligação com a vanguarda, seria, pois, determinante para o propósito do evento.

⁶⁷² Cf. relatório sobre a exposição endereçado à SEC, redigido por Ernesto de Sousa em março de 1978, publicado em *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 82.

⁶⁷³ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 82-83.

No que respeita ao conceito subjacente à *Alternativa Zero*, podemos ler numa folha datilografada que incorpora o dossiê/catálogo da exposição, assinada por Ernesto de Sousa, o seguinte:

“Alternativa Zero” pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. (...) O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO. Trata-se de uma atitude didáctica (no melhor sentido), e não de propor esta ou aquela corrente estética, ou qualquer definição prévia de vanguarda. Esta proposta inicial não prejudica um respeito sem diferenças pelos “objectos expostos”⁶⁷⁴.

Na *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa pretendeu apresentar uma visão perspectiva e prospetiva. Como o próprio afirmou (1977):

Quanto às peças expostas, algumas foram criadas expressamente para *Alternativa Zero*; outras porém cobrem um período largo de anos. As mais antigas são: *Máquina II*, de J. Bragança (1969) e *Uma floresta para os teus sonhos*, de Alberto Carneiro (1970). 17 peças são de 1974 ou anos anteriores, 18 de 1975-76; as restantes, cerca de 20, de 77 ou 76/77. Esta estatística mostra objectivamente a diversidade perspectívica e porventura *prospectívica* deste empreendimento⁶⁷⁵.

No semanário *Tempo* escreveu-se (1977):

O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menos do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao

⁶⁷⁴ *Idem* – In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].

⁶⁷⁵ *Idem* – *Alternativa Zero: uma criação consciente de situações*. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out. 1977), p. 48.

processo estético. (...) O mais importante nesta *Alternativa Zero — Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea* — não será ir-se considerar autor por autor, peça por peça, mas sim concluir *quão fundamental* a iniciativa foi para a panorâmica geral da arte praticada entre nós⁶⁷⁶.

O próprio curador lamentou o facto de praticamente todas as reflexões sobre a *Alternativa Zero* — excetuando o ensaio de José Luís Porfírio — se basearem mais nas palavras que deram nome ao acontecimento e eventualmente à descrição das obras, do que num estudo crítico⁶⁷⁷.

Na ótica de Ernesto de Sousa, a exposição tinha por objetivo combater o isolamento dos artistas e dos críticos portugueses — tanto dos que residiam no estrangeiro, como dos que viviam em Portugal —, fomentando uma perspetiva crítica e uma responsabilidade assumida, que se afastasse dos interesses comerciais e da atitude dogmática de júri *salonard*⁶⁷⁸. O critério de seleção foi a constituição de um grupo representativo “apenas de si próprio”. Os artistas vieram de experiências anteriores, propositadamente já referenciadas neste texto, como *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos-Ideias* (1974), *Agressão com o Nome de J. Beuys* (1972), *Aniversário da Arte* (1974) e *Semana da Arte (da) na Rua* (1976), assim como de algumas atividades individuais⁶⁷⁹. Se atentarmos nos nomes dos participantes, vemos que estão representados elementos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, como já se chamou a atenção, mas também do “Grupo Acre”, do “Grupo Puzzle” ou de “Os Quatro Vintes”, além de artistas ainda muito jovens, como Joana Rosa. Verificamos também, e à semelhança de José-Augusto França (1997), que não estiveram presentes os surrealistas de 1949 e 1950, os participantes regulares dos *Encontros Internacionais de Arte*, ou as figuras ligadas ao neorrealismo⁶⁸⁰. Quanto aos surrealistas, seria expectável a sua não presença,

⁶⁷⁶ A., J. – *Alternativa Zero* (II). *Tempo*. Lisboa. N.º 96 (24 mar. 1977), p. 29.

⁶⁷⁷ Cf. SOUSA, Ernesto de – Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (mar. 1978), p. 24-31.

⁶⁷⁸ Cf. Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

⁶⁷⁹ Cf. *idem*. In *ibidem*.

⁶⁸⁰ Cf. José-Augusto França. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 43.

uma vez que se compreende claramente a vontade do organizador em procurar trabalhos recentes e não propriamente obras conectadas com movimentos passados, digamos. Como escreve, a respeito da seleção dos intervenientes, Isabel Carlos (1995):

A escolha dos artistas presentes na *Alternativa Zero* era significativa dos vários *satélites* que rodavam em torno do *planeta Ernesto* e que empiricamente se podem definir do seguinte modo: um primeiro constituído por Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro; seguido de outro a que pertenciam Helena Almeida e Fernando Calhau; depois, Julião Sarmento, Leonel Moura e António Cerveira Pinto; vindos de Évora-Monte, Palolo, José Conduto e José Carvalho; ligados à poesia visual: Melo e Castro, Ana Hatherly e Salette Tavares⁶⁸¹.

As figuras de António Areal⁶⁸², Joaquim Rodrigo e Almada Negreiros foram igualmente referências “de vanguarda”, inspiradoras, para esta exposição. Como explicitou Ernesto de Sousa no catálogo do evento: «(...) o ZERO tinha que ser um dos nossos limites. E daí COMEÇAR — como diria Almada Negreiros. (...) Nós queremos começar e apenas vamos recortar no passado o que sirva para a definição deste zero, desta aposta»⁶⁸³. O curador afirmaria ainda (1981): «O Zero de todas as alternativas começa por uma luta pela memória e pela tomada de consciência. Mas nenhuma perspectiva é possível sem uma aposta prospectiva»⁶⁸⁴. Quanto a José-Augusto França, este concluiria assim o seu “folhetim” no *Diário de Lisboa* (1977):

Começar a partir do Zero é difícil e perigosíssimo, e logo porque é perigoso e difícil de atingir o Zero de que se supõe partir, e que muitas

⁶⁸¹ CARLOS, Isabel - Sem plinto, nem parede: anos 70-90. *Op. cit.*, p. 641-642.

⁶⁸² Artista que com João Dixo, por exemplo, constava na lista inicial de participações previstas na exposição. Cf. João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁸³ Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

⁶⁸⁴ *Apud* João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 25.

vezes, se não sempre, não é tão zero como isso... Mas a verdade é que o meu amigo Ernesto de Sousa não tem outra alternativa⁶⁸⁵.

O “zero” permitiria escrever o futuro “numa folha em branco”⁶⁸⁶, propunha-se simbolizar um começo – “passagem do vazio ao chamamento”; “do vazio à pró-vocação”⁶⁸⁷ –, diretamente reportado à última obra pública de Almada Negreiros, o mural *Começar* (1969, Fundação Calouste Gulbenkian)⁶⁸⁸. E este começo sê-lo-ia, inclusivamente, do ponto de vista da partida para uma desejada internacionalização, o que não chegaria propriamente a acontecer, provavelmente devido à não coincidência temporal da *Alternativa Zero* com o Congresso da Associação Internacional de Críticos, como inicialmente estaria previsto.

Mas como questiona José Luís Porfírio vinte anos depois (1997): «*Alternativa Zero* foi um começo ou um fim?»⁶⁸⁹. Esta questão é igualmente levantada por José-Augusto França (1997): «(...) foi a exposição conclusão de um período mais ou menos breve (...)? Foi ela marca de uma mudança de sentido? (...) Ou, e também, foi ela início, começo de outro tempo? A história seguinte dirá que não, porque, em sua “fabricação e falsificação de valores”, não foram generosos os anos oitenta — tal como Ernesto de Sousa desejava»⁶⁹⁰. Antes de mais, e na ótica de Delfim Sardo (1997), a *Alternativa Zero* foi um significativo momento de transformação da arte portuguesa recente, que procurou gerar discussão e falar didaticamente da vanguarda⁶⁹¹; ou, segundo Alexandre Melo (1998), a exposição marca um primeiro balanço da arte portuguesa, cuja referência se esta-

⁶⁸⁵ FRANÇA, José-Augusto – A Alternativa e o zero. In *Quinzentos folbetins*. Op. cit. Vol. 1, p. 66 Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (21 mar. 1977).

⁶⁸⁶ Ver MAIO, Fernanda – Alternativas: o deserto ou provocar a palavra. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (ago./set. 1997), p. 20-21.

⁶⁸⁷ Cf. José Miranda Justo. In *Ser moderno... em Portugal*. Op. cit., p. 293-305.

⁶⁸⁸ Ver SOUSA, Rocha de – Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas. *Opção*. Lisboa. N.º 61 (jun. 1977), p. 54-55.

⁶⁸⁹ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Op. cit., p. 47.

⁶⁹⁰ José Augusto França. In *ibidem.*, p. 44.

⁶⁹¹ Cf. SARDO, Delfim – Alternativa Zero. Quando o zero existia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (ago./set. 1997), p. 18-19.

belecera nos conceptualismos, e da qual sairia uma primeira vaga de artistas que se afirmariam nos anos oitenta⁶⁹². Deixemos, para já, estas questões em repouso e regressemos a 1977.

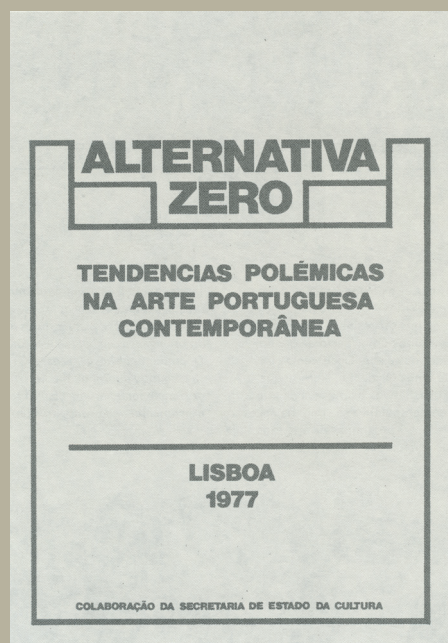
Ernesto de Sousa conseguiu reunir perto de cinquenta participantes — ou “operadores estéticos” —, contando consigo próprio, entre os quais, podemos destacar Alberto Carneiro, Ana Hatherly, André Gomes, António Palolo, António Sena, Clara Menéres, Da Rocha, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joana Rosa, João Vieira, Jorge Peixinho, José Conduto, Julião Sarmento, Júlio Bragança, Mário Varela, Robin Fior ou Vítor Pomar. Este conjunto mostra claramente que não se procurava um consenso, mas a pluralidade, a reflexão e a crítica. Na perspicaz e poética expressão de José Luís Porfírio (1997), e apesar das individualidades, tratou-se da vanguarda que vinha, já não isolada, mas “em grupo”, por mão do “único inventor da *Alternativa Zero*”⁶⁹³.

O catálogo pretendeu funcionar, ele próprio, como obra de arte concebida pelos participantes e passível de ser organizada pelo leitor. Trata-se de um dossiê composto por um texto datilografado que apresenta os artistas e faz uma listagem das obras; por uma separata bilingue constituída por um texto introdutório de Eduardo Prado Coelho, por textos de Ernesto de Sousa e por imagens alusivas a eventos de referência para o organizador; e por fichas sobre cada artista participante. No cartaz da exposição, da autoria de Carlos Gentil-Homem, pode ler-se **Todo o espectador é um cobarde e um traidor** (Frantz Fanon). A cobertura fotográfica esteve a cargo de João Freire e de José Manuel Costa Alves.

O elevado número de participantes e as particularidades de cada obra aumentavam as possibilidades artísticas e estéticas da exposição. E foi por entre uma máquina cinética (de Júlio Bragança), um ostensivo torso feminino (*Mulher-Terra-Vida*, de Clara Menéres), a pesquisa da representação e do corpo (obras de Helena Almeida), o filme de 16mm (o *expanded cinema* – como observava Ernesto de Sousa – de Pedro Andrade),

⁶⁹² Cf. MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁹³ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 47.



Separata do catálogo/dossiê da exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977. Coleção particular.

montagens com aguarelas e fotografias (de Fernando Calhau), comentários paródicos a outros trabalhos (Joana Rosa comenta visualmente trabalhos da sua mãe, Helena Almeida), uma fotocópia de uma reprodução de uma tela de Frans Hals lado a lado com uma receita de compota de laranja (de Vítor Pomar, que vivia na Holanda), uma projeção de *Le déjeuner sur l'herbe* sobre uma toalha de piquenique (de Ana Vieira), ou uma floresta para sonhar (de Alberto Carneiro), foi por entre estas e outras obras que o público se movimentou. Afluíram à exposição mais de dez mil visitantes, contrariando uma ideia elitista de obra de arte, a que Ernesto de Sousa se opunha⁶⁹⁴.

Além destas e de outras intervenções estéticas, também tiveram lugar eventos musicais – com Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Lídia Cabral, Pedro Cabral, com o “Grupo de Música Contemporânea de Lisboa”, com elementos do “Grupo ColecViva”, com o “Grupo ADAC” e com grupo portuense “AnarBande” e Jorge Lima Barreto⁶⁹⁵ –, oficinas de crianças, *performances*, intervenções do público, conferências — possivelmente a que mais se evidenciou terá sido a proferida por André Gomes: *O culto da vanguarda... or the importance of being Earnest*⁶⁹⁶—, a presença do “Living Theatre” em Belém e as suas ações no Museu Nacional de Arte Antiga ou no Largo de São Miguel em Alfama, jantares-convívio etc.⁶⁹⁷. Esta variedade poderá ser justificada pela defesa, por parte de Ernesto de Sousa, da “obra de arte aberta” — na esteira de Umberto Eco —, antiacadémica, antielitista, não acabada, participada. Como o próprio curador escreveu (1977):

⁶⁹⁴ Cf. relatório sobre a exposição endereçado à SEC, redigido por Ernesto de Sousa, publicado em *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁹⁵ Cf. *idem* – Alternativa Zero. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 3 (maio 1977), p. 19-22. Alguns dos concertos ocorreram nas instalações da escola AR.CO.

⁶⁹⁶ Nesta conferência o próprio conceito de vanguarda é parodiado ao elogiar-se o “nacionalista-*kitsch*”.

⁶⁹⁷ A respeito da presença do Living Theatre ver SOUSA, Ernesto de – The Living Theatre — sempre inadequado. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 33 (jun.1977), p. 32-39. O agrupamento seguiria ainda para o Porto e para Coimbra.



Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea, cartaz da exposição (pormenor), 1977. Coleção particular.

As concepções de uma arte aberta, de uma arte-participação, continuam nos nossos dias as descobertas dadaístas. Seria fácil demonstrar que uma obra de arte aberta (isto é, transformável de acordo com a *liberdade*, enfim concedida ou conquistada ou ainda... em perspectiva) não corresponde à ideia de que a obra de arte contém em si o seu próprio fim. Isto seria já a crítica à filosofia hegeliana⁶⁹⁸.

Baseando-nos nos escritos de Ernesto de Sousa, debruçemo-nos sobre a ideia que o próprio fez de vanguarda:

Tu podes-me falar da não-obra. Eu bem te entendo, não há obra-de-arte senão integralmente vivida *eternal network* ou se quiseres é rigorosamente o mesmo a poesia deve ser feita por todos o poder a quem trabalha, etc. (...) Foi de facto *depois* daquelas exposições que recomecei a sair do *gheto* português, única maneira de conhecer (e amar) o país Portugal. Pude então estudar com rigor a evolução das vanguardas, ou melhor, a vanguarda; porque há só uma⁶⁹⁹.

Já se afirmou que Ernesto de Sousa entendeu o termo “vanguarda” como uma espécie de “metáfora militar”, que necessitava de uma retaguarda, ou seja, do passado⁷⁰⁰. “Vanguarda” significaria um corte epistemológico inseparável de um contexto de mudanças da história⁷⁰¹; significaria um diálogo entre as várias vanguardas: a vanguarda estética e vanguarda ideológica. A *Alternativa Zero* traduziria, de um modo inovador, esta conceção política mas não partidária. Seria esta a via conceptual para a

⁶⁹⁸ Ernesto de Sousa. In *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

⁶⁹⁹ *Idem* – *Alternativa Zero: uma criação consciente de situações*. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 46-51.

⁷⁰⁰ Cf. *idem* - Há tanta gente, Mariana! *Opção*. *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁰¹ Cf. *idem* - *Ser moderno... em Portugal*. *Op. cit.*, p. 122. Texto originalmente publicado em *Colóquio/Artes*. N.º 23 (jun. 1975).



Mulber-Terra-Vida, Clara Méneres, 1977.

Madeira, terra, relva e acrílico (90 x 180 x 300cm). Coleção da artista.

Escultura apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.

qual todas as vanguardas convergiriam. Por este motivo, segundo o autor, em Belém não havia objetos, “negações de liberdade”⁷⁰².

Consolidemos a visão de vanguarda de Ernesto de Sousa. A vanguarda seria a recusa e destruição de todo o objeto estético separado da *praxis* vital, elitista, com funções de prestígio social, de divertimento ou de espetáculo independente da própria vida; seria o combate ao consumismo, ao *kitsch* e ao acessível; procuraria a obra de arte como processo, *work in progress*, valorizando-se o efêmero e o simultâneo. A vanguarda teria em vista a globalização, a descoberta de novas estruturas, a participação, a ação; utilizaria a provocação (“pró-vocação”) e o humor como técnicas, e todo o tipo de materiais; desejaria uma sociedade socialista na qual a utopia serviria o presente, reinventando-se um novo ritual, um ritual para a festa⁷⁰³.

Ernesto Sousa acabaria por escrever (1977) um interessante texto em defesa do “Living Theatre, alegadamente criticado e incompreendido por muitos em Portugal, inclusivamente por ser visto como desatualizado no tempo. Ernesto de Sousa entenderia que “o autêntico é sempre atual e moderno”⁷⁰⁴, e a reflexão que elabora parece estar igualmente a ser aplicada ao propósito conceptual da *Alternativa Zero*, como resposta às críticas que esta à época suscitou. Importa, porém, chamar a atenção para a questão de Ernesto de Sousa aparentemente não operar uma distinção conceptual entre vanguarda enquanto categoria da crítica, adjetivo, e a neovanguarda como conjunto de manifestações artísticas, isto é, como substantivo.

A negação da arte autónoma é tida como apanágio da vanguarda histórica, mas talvez incompatível com uma sociedade em profunda agitação e mudança. Nas palavras de José-Augusto França (1977): «A vocação antropológica do organizador, dentro da cultura portuguesa, evita-lhe enganos sociais, para cair, fatalmente, em ilusões menos sociais do que

⁷⁰² Cf. *idem* – Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes. Op. cit.*, p. 51.

⁷⁰³ Cf. *idem* – A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1852 (13 mar. 1975), p. 43-44.

⁷⁰⁴ Cf. *idem* – The Living Theatre — sempre inadequado. *Colóquio/Artes. Op. cit.*



Pintura habitada, Helena Almeida, 1976.
Fotografia a preto e branco com pintura acrílica (46 x 40 cm).
Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Cortesia Arquivo Fotográfico da Biblioteca Serralves.

ele supõe ou pode supor. Daí que a sua prospecção ande mais depressa do que a realidade – ou obrigue a realidade a correr num ritmo que não é o dela, em corrida de poucos corredores»⁷⁰⁵. No intuito de incrementar esta ideia assim como de apreender o que realmente terá representado a *Alternativa Zero*, debrucemo-nos sobre os comentários que lhe foram tecidos, na época em que decorreu e vinte anos depois, a propósito da sua reexposição na Fundação de Serralves (1997).

Das reações à exposição escolheram-se as que se consideraram mais significativas. Em 1977 foi, de facto, José-Augusto França um dos críticos que mais tinta fez correr sobre a *Alternativa Zero*, embora sem assumir uma postura propriamente apologética. O autor reconheceu que se tratou da mais importante exposição há muito realizada em solo português, na medida em que atualizou uma situação artística no nosso país, opondo-se às típicas exposições que se vinham fazendo. A exposição ignorava uma situação perspetiva justamente porque não era possível relacioná-la com outra qualquer anterior. Chamou-se assim porque não tinha havido outra⁷⁰⁶. O crítico afirmou ainda que a exposição não constituiu uma novidade no contexto internacional, apesar de ter sido efetivamente nova no âmbito português — daí tratar-se de uma aposta fácil e difícil, ao mesmo tempo. Apelidou a exposição de “poética” e de “demagógica”, “aberta a vários horizontes de vanguarda”, agente catalisador e de impasse duma situação incerta de si e das suas improváveis capacidades sociais, portanto, uma “ilusória *Alternativa Zero*”⁷⁰⁷. Na opinião de Helena Vaz da Silva (1977), e não obstante poder ser uma “paranoia provinciana”, a exposição foi uma “pedrada no charco”, uma aposta e um desafio⁷⁰⁸.

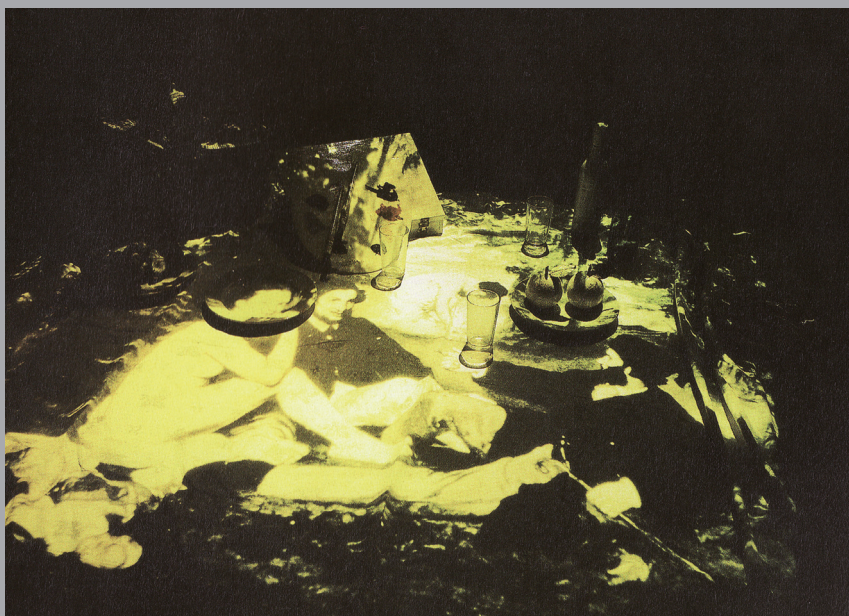
Jorge Alves da Silva elaborou (1977) uma mordaz reflexão sobre a *Alternativa Zero*. Segundo o mesmo, não existiu uma real alternativa, porque

⁷⁰⁵ FRANÇA, José-Augusto – A Alternativa e o zero. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 65.

⁷⁰⁶ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 64-66.

⁷⁰⁷ Cf. *idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx*. *Op. cit.*, p. 66; *idem* – ... E no meio disto tudo, a arte? In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 323-325. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 fev. 1978).

⁷⁰⁸ SILVA, Helena Vaz da – Alternativa Zero. *Expresso/Revista* (“Expresso escolhe”). Lisboa (25 mar. 1977), p. 18.



Le déjeuner sur l'herbe 77, Ana Vieira, 1977. Projeção de um diapositivo s/ uma toalha e objetos de piquenique. Dimensões variáveis. Coleção da artista. Obra apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.

não houve suficiente intervenção do público e o espaço permaneceu “gelado”. O crítico considerou que quase todos os produtos foram uma “subdesatualizada Kassel”, evidenciando a imobilidade do espaço cultural português. Devia-se, apesar de tudo, fazer exceção ao trabalho de Helena Almeida⁷⁰⁹. A ideia de falta de novidade foi partilhada também por Jorge Listopad. O autor apenas fez expressa, e aparentemente positiva, referência aos trabalhos de Clara Manéres e de Helena Almeida. O romantismo procurara os “novos-velhos suportes”⁷¹⁰. De facto, esta crítica remete-nos para as grandes expectativas que, aparentemente, se terão criado em redor da *Alternativa Zero*, o que podia fazer temer a pior desilusão. Segundo Eduardo Prado Coelho (1977), esta desilusão não aconteceu. Na sua opinião tratou-se, antes de mais, de uma exposição convencionalmente denominada de “artes plásticas”, mas à qual os organizadores insistiram em chamar “exposição aberta”. A exposição subordinou o objeto ao processo estético, expondo-se não um resultado final mas à produção, que podia implicar o visitante que a observasse “de dentro”⁷¹¹.

Debrucemo-nos sobre a crítica de José Luís Porfírio (1977), anteriormente referenciada. O mesmo começou por afirmar que a exposição constituiu uma espécie de antologia da atividade de Ernesto de Sousa como figura crítica e interventiva que, juntamente com outros, ensaiara um processo típico do século xx: «(...) dar a Modernidade (ou pós-modernidade, como, não sem razão, alguns lhe chamam) a Portugal!»⁷¹². A *Alternativa Zero* teria representado uma proposta dirigida à consciência de quem, *a posteriori*, sobre ela meditasse. Segundo o crítico, ficou-nos a ideia de uma estética tripartida e articulada: a estética do projeto, a estética do vestígio e a estética da proposta. Propôs-se a utopia da

⁷⁰⁹ Cf. SILVA, Jorge Alves da – Como Alternativa o Zero. *Expresso/Revista*. Lisboa (25 mar. 1977), p. 18.

⁷¹⁰ Cf. LISTOPAD, Jorge – Alternativa sem alternativa. *Expresso/Revista*. Lisboa (25 mar. 1977), p. 18.

⁷¹¹ Cf. COELHO, Eduardo Prado – Alternativa Zero: artes plásticas, que ideia! Digamos de outro modo: a plasticidade do desejo modulando-se sob todas as formas do imprevisto. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (10-16 mar. 1977), p. 41.

⁷¹² PORFÍRIO, José Luís – Alternativa Zero: a vanguarda e os mitos. Brotéria: Cultura e Informação. Lisboa. Vol. 104, n.º 5-6 (maio-jun. 1977), p. 555-565.



Peça variável – 5 intervenientes (pormenor), Julião Sarmiento, 1976.

41 folhas de papel com 29,7 x 21 cm cada, montadas numa placa com 97,1 x 347 cm. (13 fotografias Polaroid a preto e branco montadas em 13 folhas de papel A4; 13 desenhos a marcador negro montados em 13 folhas de papel A4; 15 folhas datilografadas de papel A4). Coleção do artista, em depósito na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Peça apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.

“festa-sociedade festiva”, tendo como possível consequência o zero, isto é, o vazio, o “projeto de ação total”. José Luís Porfírio escreveu consideravelmente sobre a exposição, incentivando vivamente os leitores a irem visitá-la, independentemente da opinião que *a posteriori* formulassem para si⁷¹³.

Heitor Pato teceu (1977) um comentário verdadeiramente negativo à exposição. Em primeiro lugar, verificou que, a seu ver, se continuava na cauda da Europa:

É como se o dadaísmo, depois de definitivamente morto e devidamente enterrado, com as pompas que se devem a quem pouco chateou enquanto vivo, fosse agora redescoberto em Portugal. Decididamente as “elites” passam a vida a chegar atrasadas à História que os outros têm repetidamente feito por nós...⁷¹⁴.

No seu ponto de vista, o dadaísmo esteve ausente da exposição, assim como o engenho e a arte, excetuando escassos exemplos, como as propostas de André Gomes, Armando Azevedo, Joana Rosa, Salette Tavares, Túlia Saldanha, ou Victor Belém⁷¹⁵. A exposição pautou-se pelo acessório, pelo fácil, pelo superficial e, «(...) a avaliar pelo público da inauguração, só a fricalhada possidónia lá irá»⁷¹⁶. A iniciativa foi entendida como algo conceptual, portanto elitista, realmente afastado das classes trabalhadoras do pós-25 de Abril.

Leonel Moura começou por realçar (1978) a atividade de um reduzido número de artistas e de críticos que pretenderam reavivar a arte portuguesa. Esse trabalho começaria agora a dar frutos⁷¹⁷. O combate da vanguarda estética não se encontraria desligado de outros combates mais generalizados — remete-nos para a questão da ligação entre a arte e a

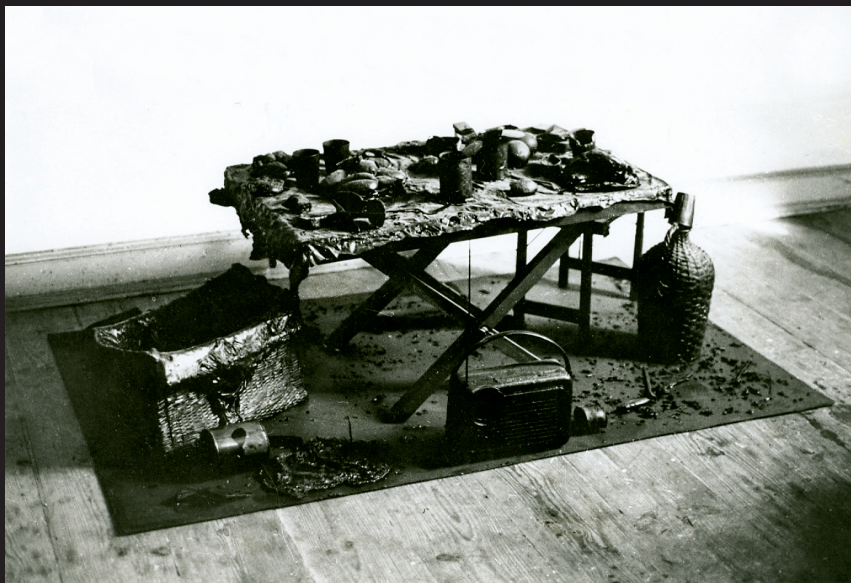
⁷¹³ Cf. *idem* – Que fazer com a Alternativa Zero? *O Jornal*. Lisboa. N.º 98 (11 mar. 1977), p. 29.

⁷¹⁴ PATO, Heitor Baptista – “Alternativa Zero”. Da mortificação do dadaísmo ao fricassé sem ponta de frango. *O Dia*. Lisboa. N.º 369 (3 mar. 1977), p. 5.

⁷¹⁵ Cf. *idem, ibidem*.

⁷¹⁶ *Idem, ibidem*.

⁷¹⁷ Cf. MOURA, Leonel – O combate da vanguarda. *Diário de Notícias*. Lisboa. N.º 40 201 (16 nov. 1978), p. 17-18.



Mesa de piquenique em materiais diversos, Tília Saldanha, 1971,
apresentada no conjunto *A Floresta*, CAPC, *Alternativa Zero:
Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.
Coleção da artista.

vida —, mas admitir-se-ia a pesquisa com um certo grau de autonomia. Havia ainda outros artistas que nada compreenderiam da vanguarda, não passando as suas obras de meras caricaturas da própria vanguarda. Eram “fantoçadas” que confundiam o público. A arte de vanguarda não podia ser elitista — até porque era contra o elitismo que ela se insurgia — e devia também ajustar-se às medidas portuguesas⁷¹⁸. Rui Mário Gonçalves, que de certa maneira se demarca desta exposição, apelou (1977) para a necessidade de uma cobertura viva do acontecimento, o que, segundo o próprio, não se terá verificado. A *Alternativa Zero* apresentou-se como uma das mais radicais atitudes antiacadémicas, embora tivesse recebido a visita das mais importantes escolas de arte do país⁷¹⁹.

A propósito deste evento, Rocha de Sousa, de modo apreensivo, entendeu (1977) que se tratou de um conjunto de obras importadas, embora isso fosse natural pois vivia-se numa época veloz. Neste sentido, a maioria das vanguardas não sobreviveria ao tempo. A grande questão, segundo o crítico e professor, era a de saber se este projeto cultural pretendia transferir a vanguarda internacional ou ajustar-se à nossa realidade, reinventando. Na verdade, as propostas de Belém não pareciam coincidir com as necessidades do país real, embora questionassem o nosso projeto para o futuro⁷²⁰. Ernesto de Sousa reagiu (1977) acusando Rocha de Sousa de ser precipitado, de se fechar à compreensão do outro, de ser “pacato e cumpridor”, de dar “classificações professorais”, enfim de ser um académico. Ernesto de Sousa defendia a versatilidade de leituras e inclusivamente o mimetismo, já que este implicaria um verdadeiro conhecimento do que teria sido mimeticamente imitado, algo que Rocha de Sousa alegadamente desconheceria⁷²¹. Quanto à contrarresposta, Rocha de Sousa observou que o Portugal de então (1977) era diferente do Portugal que se vivera há pouco tempo e que muitos autodidatas queriam

⁷¹⁸ Cf. *idem, ibidem*.

⁷¹⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Balanço, 1976-77. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out. 1977), p. 36-44.

⁷²⁰ Cf. SOUSA, Rocha de – *Alternativa Zero: para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica. Opção*. Lisboa. N.º 47 (17-23 mar. 1977), p. 54.

⁷²¹ Cf. SOUSA, Ernesto de – Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa. *Opção*. Lisboa. N.º 63 (7-13 jul.1977), p. 44-45.



O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra na *Alternativa Zero*:
Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea, 1977.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

a “razão infinita e só para si”⁷²². Mas mais uma vez verificamos o posicionamento geral dos críticos em conformidade com as correntes artísticas e estéticas em que se filiam e com as quais se identificam.

Em suma, o que se aferiu, em 1977, da *Alternativa Zero*? Em primeiro lugar, a inegável importância do evento. Apesar de algum descontentamento relativamente à falta de reflexão crítica — como observou Ernesto de Sousa, em jeito de balanço —, a exposição levantou apoios e oposições. De um modo geral, todos os comentários confluíram no sentido de admitir a sua invulgaridade, uma vez que foi atípica em Portugal. Uns consideraram que se tratou de um marco e de um desafio no contexto artístico português; outros criticaram-na pela real falta de alternativa que propôs, já que o público não interveio e o evento restringiu-se a uma classe intelectual e elitista. No fundo, a grande questão que se colocou prendeu-se com a legitimidade artística de uma exposição que ao reclamar a vanguarda — e não obstante tenha constituído uma novidade em Portugal —, acabou parcialmente por mostrar o que lá fora se vinha fazendo há algum tempo. Esta questão conduziria inevitavelmente a outras: a situação cultural e artística do nosso país — que identidade? —, bem como a uma certa perda de sentido da vanguarda. A vanguarda, segundo alguns críticos, tinha-se transformado numa “fantoçada”, fizera-se visitar pelas escolas mais importantes, tivera apoio do Governo, enfim, fora elitista, não trouxera nada de novo.

Passados vinte anos, e no âmbito da exposição perspectiva na Fundação de Serralves (1997), continuou a admitir-se a importância da *Alternativa Zero* no contexto da arte e da crítica em Portugal. Como escreveu João Fernandes (1997):

(...) a “Alternativa” não deixa de constituir com efeito um grau zero de um campo em mutação, acompanhando as transformações sociais, políticas e culturais que então ocorrem aceleradamente em Portugal⁷²³.

⁷²² Cf. SOUSA, Rocha de – Resposta (sem polémica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa: ainda e sempre Almada é tema de polémica. *Opção*. Lisboa. N.º 64 (14-20 jul. 1977), p. 46-47.

⁷²³ João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 34.

José Luís Porfírio observou (1997) também nesta senda:

Nestes vinte anos “Alternativa Zero” foi-se instituindo como muito mais do que uma memória, como uma presença contínua, uma referência em que o real e o imaginário se misturam (...) Nestes últimos vinte anos a moda, e a arte sua associada, aceleram ainda mais a produção e a obsolescência dos objectos artísticos e antiartísticos, e, agora, hoje, podemos estar perante um outro Zero sem vanguarda que é coisa que já não se conhece, e, sem mitos, porque já não há crenças, nem narrativas, que os fundamentem. Assim o verdadeiro Zero seria hoje?⁷²⁴.

Devemos reconhecer — tal como José-Augusto França, João Pinharanda e José Luís Porfírio — que a *Alternativa Zero* representou a súpula de um período, o período das vanguardas, mais concretamente do movimento geral reportado à neovanguarda internacional. Neste sentido, a exposição acabou por encerrar um ciclo. Contudo, falta acrescentar um pormenor determinante: encerrou este ciclo *afirmando-o*, isto é, afirmando uma produção efetiva dos anos setenta portugueses, acompanhando-a de uma reflexão conceptual válida. Por outro lado, também parece evidente que esse fim da neovanguarda já se sentia lá fora e, no nosso país, esta situação também seria perceptível. Dito de outro modo, sabia-se que o que se podia observar na exposição não era exatamente novo, inédito, mas uma reinvenção da (neo)vanguarda, possivelmente de acordo com os meios e com os tempos portugueses. Aliás, se atentarmos em correntes artísticas internacionais, propositadamente referenciadas em capítulos anteriores, facilmente compreendemos alguma extemporaneidade de propostas da *Alternativa Zero*. De resto, a *Documenta 6* (1977), contemporânea à *Alternativa Zero*, procurava já interrogar o conceito de pós-modernismo e a crise do criticismo. Mas extemporaneidade não é sinónima de não afirmação.

Em simultâneo, formava-se uma geração de transição e, mesmo na geração vinda de sessenta, surgiam novas sensibilidades. Se atentarmos

⁷²⁴ José Luís Porfírio. In *ibidem*, p. 47-51.

nas temáticas e suportes das obras de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar, entre outros, não estaremos já perante obras de arte com características pós-modernas, fugas à narratividade, paródias, *pastiches*, reinvenções, regressos à plástica da pintura? Não foi também a *Alternativa Zero* um espaço privilegiado para a mescla, interação e superação de fronteiras de linguagens — teatro, *performance*, pintura, escultura, vídeo, fotografia, música, *intermedia* —, de certo modo, inéditas em Portugal? E voltemos à necessidade de entender a arte dos anos setenta como portadora de uma linguagem própria, mesmo que, como toda a arte e naturalmente, influenciada pelo passado. Devemos acreditar que a *Alternativa Zero*, do ponto de vista da atitude curatorial e considerando determinando leque de peças exibidas, particularmente as já mencionadas, acabou, de um modo talvez involuntário e imperfeito, por anunciar o pós-modernismo em Portugal. E, justamente porque anunciou a possibilidade de um movimento novo foi irónica, crítica e conceptualmente verdadeiramente *avant-garde*, inclusivamente pela utilização de determinados elementos autóctones, como as referências ao período revolucionário. Mas, em simultâneo, deu os anos setenta a Portugal.

Por outro lado, e estabelecendo desde já uma antecâmara do subcapítulo que se segue, devemos recordar que, em 1983, se realizava a exposição coletiva *Depois do Modernismo* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes), com curadoria de António Cerveira Pinto, Leonel Moura e Luís Serpa que, para além de personalidades ligadas às artes performativas, juntou cerca de cinquenta arquitetos – sem a presença (não convidada) de Tomás Taveira, nem a presença (prevista) da designada “Escola do Porto” (apesar de constarem no catálogo da exposição) que, num telegrama-manifesto⁷²⁵, explicava que o evento estaria demasiado vocacionado para o formalismo pós-moderno, acabando por realizar a *Expo Onze Arquitetos: Imagens Recentes* (Porto, 1983)⁷²⁶ – e dezassete artistas plásticos. De entre estes

⁷²⁵ Cf. FERNANDES, José Manuel – A surpresa do Porto – uma arquitectura ausente. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 50 (jan. 1983), p. 15.

⁷²⁶ Cf. MESA-redonda sobre a exposição “Depois do Modernismo” (arquitectura). *Arquitectura*. Lisboa. N.º 153 (set./out. 1984), p. 18-19.

intervenientes, tinham participado na *Alternativa Zero*: Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, José Carvalho, Julião Sarmento, Leonel Moura, Mário Varela e Vítor Pomar, sendo os restantes artistas intervenientes: António Cerveira Pinto, Carlos Rocha Pinto, Gaëtan, José Barrias, Jwow Basto, Luís Serpa, Lurdes Robalo, Pedro Calapez e Sérgio Pombo.

Apesar do ecletismo dos participantes na exposição *Depois do Modernismo*, todos estavam interessados em discutir a problemática do denominado movimento pós-moderno, numa tentativa de olhar para a história e para o modernismo, mediante um regresso à figuração na pintura e ao desenho arquitetónico⁷²⁷. Como escreve João Pinharanda (1995): «O grupo mais velho tornara-se consciente da falta de dimensão e projeção internacional do panorama recenseado na *Alternativa Zero*; e também dos sinais internacionais de mudança»⁷²⁸. A exposição *Depois do Modernismo* contribuiu, assim, e de um modo relevante, para tornar público o debate sobre o moderno e o pós-moderno/pós-modernismo, trazendo à colação problemáticas oriundas já de 1977, ou mesmo antes.

João Pinharanda escreveria (1990):

Entre nós, 1977 (*Alternativa Zero*, Galeria de Arte Moderna) pode ser vista já como fim simbólico da década de 70 sem ser ainda começo da seguinte; do mesmo modo, 1983 (*Depois do Modernismo*, SNBA) é início simbólico dos anos 80 sem deixar de poder ser visto ainda como fim da década anterior»⁷²⁹.

Mas a *Alternativa Zero* constituiu um momento decisivo no âmbito da arte e cultura portuguesas também como um começo, que primeiramente se coloca como ponto de situação da criação artística da década, marcada pela interação entre as várias artes – suportes artísticos –, enfim, pela consequente preparação do olhar para um modo novo de ver a arte,

⁷²⁷ Cf. Luís Serpa. In *DEPOIS do Modernismo*. Lisboa: [s.n.], 1983, p. 9 [Catálogo da exposição].

⁷²⁸ PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *Op. cit.*, p. 615.

⁷²⁹ *Idem* – A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 21.

reafirmando a possibilidade da criação, numa redefinição do prisma conceptual, que antevê o pós-modernismo. Por outro lado, e este aspeto é igualmente de relevo, Ernesto de Sousa assume, de um modo até então desconhecido em território português, a figura do curador, que imagina e concebe uma exposição, que escolhe artistas e obras para um projeto de considerável dimensão, que gere e aciona os destinos da arte, concretamente, da arte portuguesa, reportando-a a um contexto conceptual e operatório mais vasto.

4.2. Anos oitenta e o conceito de pós-modernismo:

Depois do Modernismo (1983), Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos (1984), Atitudes Litorais (1984), Arquipelago (1985) e Continentes: V Exposição Homeostética (1986)

Depois do Modernismo (1983)

Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes
1983 (7 a 30 de janeiro)

Curadoria: António Cerveira Pinto, Leonel Moura e Luís Serpa.

Comissão executiva: António Cerveira Pinto (colóquios), Carlos Zíngaro (música), Leonel Moura (artes visuais), Michel Toussaint Alves Pereira (arquitetura), Nuno Carinhas (moda).

Comissão consultiva: Helena Vasconcelos, João Vieira Caldas, José Manuel Fernandes, Julião Sarmento, Manuel Graça Dias, Ricardo Pais, Safira Serpa.

Intervenientes (artes visuais): Álvaro Lapa (1939-2006), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Cerveira Pinto (n. 1952), António Palolo (1946-2000), Carlos Rocha Pinto (n. 1951), Gaëtan (n. 1944), José Barrias (n.

1944), José Carvalho (1949-1991), Julião Sarmento (n. 1948), Jwow Basto (n. 1951), Leonel Moura (n. 1948), Luís Serpa (1948-2015), Lurdes Robalo (n. 1951), Mário Varela (n. 1949), Pedro Calapez (n. 1953), Sérgio Pombo (n. 1947) e Vítor Pomar (n. 1949).

Depois do Modernismo foi uma exposição coletiva que reuniu artes visuais, arquitetura e moda, assim como “ações vivas” – teatro, dança e música –, além de colóquios e debates⁷³⁰, nos quais participaram Eduardo Prado Coelho, Ernesto de Sousa, Germano Celant, José Barrias e José Luís Porfírio. Ao nível da arquitetura, houve, como já se referiu, presença massiva de arquitetos⁷³¹ e, apesar da não participação da “Escola do Porto” – Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura, Sérgio Fernandez – estiveram presentes António Belém Lima, Carlos Travassos, João Luís Carrilho da Graça, João Vieira Caldas, José Manuel Caldeira, José Santa Rita, Luiz Cunha, Manuel Graça Dias, Victor Consiglieri, entre muitos outros⁷³². No que se refere às artes performativas, no evento apresentaram-se os espetáculos *Tanza – Variedades* e *Por cima o silêncio*, com direção de Ricardo Pais e de Carlos Zíngaro, respetivamente.

Segundo os curadores – entre os quais Luís Serpa, na época recentemente chegado de Itália, onde contactara diretamente com o movimento da *transavanguardia* italiana –, a mostra partiu de uma ideia, que surgiu no início de 1982, marcando o “momento geracional” e não alinhado face

⁷³⁰ Cf. Luís Serpa. In *DEPOIS do Modernismo. Op. cit.*

⁷³¹ No catálogo constam os seguintes arquitetos: Adalberto Dias, Adalberto Tenreiro, Alberto de Souza Oliveira, Alcino Soutinho, Alexandre Alves Costa, Álvaro Lapa, Álvaro Siza, António Barreiros Ferreira, António Belém Lima, António Maria Braga, António Marques Miguel, Bernardo Daupias Alves, Cândido Chuva Gomes, Carlos Lemonde Macedo, Carlos Marques, Carlos Silva Lameiro, Carlos Travassos, Domingos Tavares, Cardim Evangelista, Eduardo Souto de Moura, Fernando Sanchez Salvador, João Carrilho da Graça, João Paciência, João Paulo Conceição, João Serra de Vasconcelos, João Vieira Caldas, Joaquim Braizinha, Jorge Farelo Pinto, José Charters Monteiro, José Santa Rita, José Manuel Caldeira, José Manuel Fernandes, Júlio Teles Grilo, Luís Cunha, Luís Lourenço Teles, Luís Patrício Costa, Luís Sá Machado, Manuel Bastos, Manuel Graça Dias, Manuel Lacerda, Manuel Vicente, Margarida Grácio Nunes, Maria do Céu Barracas, Maria Manuel Godinho de Almeida, Maria Rosário Venade, Michel Toussaint Alves Pereira, Miguel Chalbert Santos, Sérgio Fernandez, Teresa Almendra, Tomaz d’Eça Leal, Troufa Real, Vicente Bravo Ferreira, Victor Consiglieri e Victor Mestre. Cf. *ibidem*.

⁷³² Cf. DIAS, Manuel Graça – Depois do moderno? – Portugal. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 532 (8 jan. 1983), p. 25.

ao modernismo dominante dos anos quarenta e cinquenta, que se acreditava ultrapassado. Esta questão remete-nos de imediato para o título da exposição: não “pós” mas “depois” do modernismo, isto é, a modernidade vista depois do moderno, de algum modo, demarcando-se dele. E, apesar de a exposição ter apoios da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian, foi realizada assumidamente à margem da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, o que não era habitual e que, inclusivamente, não tinha propriamente acontecido com a *Alternativa Zero*. Quanto ao critério de seleção de obras e de artistas, as primeiras, limitaram-se ao território português, por uma questão de método e de orçamento; os segundos, foram convidados de acordo com as tendências, questões e problemáticas afetas à própria exposição⁷³³.

Segundo os curadores/comissão executiva, estas problemáticas resumir-se-iam ao seguinte:

Se existe um programa está certamente por definir; *Depois do Modernismo* é para já um formulário de cinco pertinentes questões, a que procuramos dar resposta prática e teórica, mesmo que inconclusiva: saber até onde a “modernidade” esgotou, ou não, a sua energia avassaladora e se resume hoje [1983] a um conceito vazio de conteúdo, pronto a ser utilizado para significar tudo e nada; saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que possam integrar a amplitude e ambiguidade de uma noção de como é a de pós-modernidade; saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos, frequentemente afastados entre si, por ação dos mais diversos mecanismos sociais, partindo do pressuposto de que tanto o alinhamento académico como a inovação a todo o custo não constituem parâmetros aceitáveis para nenhuma das artes em presença; saber se os fragmentos daí reunidos poderão ajudar a delinear, não uma tendência geral, mas um estado de espírito particular; enfim, saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte alguma⁷³⁴.

⁷³³ Cf. codenador/comissão executiva. In *DEPOIS do Modernismo. Op. cit.*, p. 10.

⁷³⁴ *Idem*. In *ibidem*, p. 10.

Na perspectiva dos intervenientes, no final dos anos cinquenta o modernismo tinha chegado a um ponto de falência, acabando por efetivamente chegar ao final na segunda metade dos anos setenta. Tratou-se do fim das “dicotomias felizes” na economia, na política e na arte. Agora viver-se-ia a época marcada pela subjetividade concreta, ou seja, pela reunião do manual, do mental e do espiritual⁷³⁵.

Na opinião de um dos curadores/intervenientes na mostra, António Cerveira Pinto (1983), as manifestações da pintura e do desenho na Europa e nos Estados Unidos da América, na transição dos anos setenta para os anos oitenta, marcavam uma necessidade de afastamento face à designada arte conceptual. O princípio da existência de uma obra de arte seria a sua forma. Esta determinaria o real e a matéria, isto é, a situação no espaço-tempo de todos os constituintes do real⁷³⁶. Leonel Moura advertiria (1983) para o sentido da revalorização da arte através de uma via neoclassicista⁷³⁷. Também no caso específico da reflexão sobre a arquitetura, Michel Alves Pereira escreveria (1983):

(...) o Movimento Moderno e os seus mentores conseguiram espalhar as suas ideias. Mas, a partir de certa altura elas foram aproveitadas não só porque eram aproveitáveis como também estavam muito de acordo com as direcções dos interesses especulativos no pós guerra. (...) A ideia de vanguarda, de os arquitetos se acharem os agentes privilegiados da transformação do nosso meio construído, num sentido de progresso, está morta. As transformações deram-se em todo o mundo à revelia dos arquitectos. Mal ou bem, mas deram-se! Assim, nasce uma nova atitude bem mais modesta, uma atitude de abertura ao mundo real da produção e utilização da Arquitectura. Reabilita-se a História, tentam-se continuidades de experiências do passado (...) Despenalizam-se as diversas linguagens históricas e reabilitam-se os estilos. Do Arquitecto para os utentes há uma abertura de diálogo (...) E mais, o prazer, a ironia, a Arquitectura como Arte, o

⁷³⁵ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 11-12.

⁷³⁶ Cf. António Cerveira Pinto. In *ibidem*, p. 14-26.

⁷³⁷ Cf. Leonel Moura. In *ibidem*, p. 131.

não acreditar já nos grandes gestos mas misturar o pequeno e o grande [pequenas narrativas?] (...) Contra a pureza, contra a moral da limpeza, contra o anonimato que nos têm querido impor, pela sobrevivência das individualidades e das diferenças aparecem as diversas atitudes após a falência do Moderno e do Progresso. Só a isto de poderá chamar Pós-Moderno⁷³⁸.

Se começarmos por atentar no frontispício do catálogo de *Depois do Modernismo* e nas primeiras páginas do mesmo, vemos claramente esta referência à história e ao modernismo: na capa, sobre um fundo marmoreado em *trompe l'oeil* – remete para uma lembrança barroca – enquadra-se um fragmento de uma coluna classicista, constituída por plinto, base e secção inferior do fuste; abrimos o catálogo e vemos Almada Negreiros retratado nu, com o título sugestivo *Le modernisme mis-à-nu par lui même* – “O modernismo colocado a nu por si próprio”. Estavam simbolicamente abertas as possibilidades de encontro e de *mise en scène* do antigo, do moderno, do modernismo e do pós-moderno, assumindo-se mais uma vocação historicista e reinterpretação do que futurista/vanguardista. Esta ideia de reinterpretação e até recriação da história surge noutros momentos do catálogo, nomeadamente na secção dedicada à moda, de que são exemplos significativos as fotografias a preto e branco, posteriormente coloridas ao modo *pop*, dos modernistas Pablo Picasso e Alexander Rodtchenko em “fatos de trabalho”, ou de Almada Negreiros com as vestes utilizadas na *I conferência futurista* (1917).

O mote da mostra foi, por conseguinte, um manifesto estético, que se pautou pela procura do estabelecimento de uma reflexão e debate públicos em torno da questão do pós-modernismo na arquitetura e nas artes visuais, mas que se estendeu a outros domínios, como a música, o teatro, a moda ou a dança. Como já se observou, nas artes plásticas – nesta exposição visivelmente em minoria – ter-se-á verificado uma tentativa de concretização plástica e conceptual do novo expressionismo, que então também se vivia nos Estados Unidos da América, em Itália ou na

⁷³⁸ Michel Alves Pereira. In *ibidem*, p. 28-30.



Catálogo da exposição *Depois do Modernismo*. Lisboa: [s.n.], 1983.

Cortesia Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

Almada Negreiros em fotografia atribuída a Vitoriano Braga, publicada no início do catálogo de *Depois do Modernismo*, 1983.

Cortesia Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

Alemanha, nos trabalhos de David Salle, Julian Schnabel, Carlo Maria Mariani, Francesco Clemente, Sandro Chia, Anselm Kiefer, Jorg Immendorff, entre outros, como já se observou em capítulos anteriores. Atendendo às obras que aí estiveram expostas, documentadas no respetivo catálogo, e partilhando da opinião de João Pinharanda (1990), a exposição teve uma participação eclética e, do ponto de vista das peças apresentadas, francamente desigual⁷³⁹. Merecem destaque nesta nova expressão figurativa de referências italiana e anglo-saxónica a qualidade dos trabalhos de António Palolo, Gaëtan, Julião Sarmento, Leonel Moura ou Luís Serpa.

Do ponto de vista da receção crítica do evento, o crítico Rui Mário Gonçalves escreveria, em 1983, que o confucionismo era avesso ao espírito crítico e a exposição *Depois do Modernismo* teria sido organizada por um “grupo de artistas medíocres”⁷⁴⁰. Segundo o mesmo crítico, referindo-se agora às perguntas inicialmente formuladas pela organização:

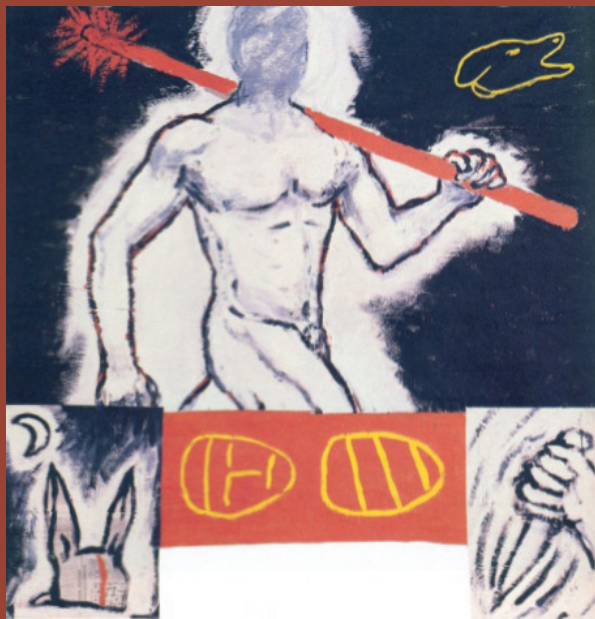
Não sei se os organizadores presumem ter obtido alguma resposta. Quem os ouviu na Escola Superior de Belas-Artes terá reparado no tom eufórico e presumido, no triunfalismo que parecia basear-se em alguns entendimentos tácitos, entre os quais, a incompetência dos críticos. Era porém o crítico (excepcionalmente aceite) Ernesto de Sousa quem revelava ansiosa afirmação de uma filosofia vitalista; a sua imediata contestação de que o mundo todo seria um *ready-made*, como um *jongleur* pretendia, comprova uma visão e um empenho expressivo que parecia faltar aos organizadores. Seria impossível enumerar todas as contradições dos colóquios. Não se pode acreditar que houvesse real interesse em formular questões pertinentes e colher respostas, mesmo que inconclusivas⁷⁴¹.

Na mesma linha de opinião, Rui Mário Gonçalves referiu (1983) ainda que existiu uma clivagem entre artes plásticas e arquitetura, e que se terá verificado uma “debandada geral dos arquitetos” dos colóquios

⁷³⁹ Cf. PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões. Op. cit.*, p. 21-22.

⁷⁴⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes. Op. cit.* N.º 56 (mar. 1983), p. 64.

⁷⁴¹ *Idem, ibidem.*



Noites brancas (a vigília), Julião Sarmiento, 1982. Técnica mista s/papel (197 x 197cm).
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Pintura apresentada em *Depois do Modernismo*, 1983.

especificamente dirigidos para as problemáticas daquelas. Esta clivagem representaria um “não rotundo” como resposta à terceira questão formulada⁷⁴² – “saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos, frequentemente afastados entre si, por ação dos mais diversos mecanismos sociais, partindo do pressuposto de que tanto o alinhamento académico como a inovação a todo o custo não constituem parâmetros aceitáveis para nenhuma das artes em presença”. Esta mesma opinião seria reiterada pelo mesmo crítico em 2004⁷⁴³.

Rui Mário Gonçalves considerou ainda (1983) que o próprio título da exposição terá sido escolhido por ambiguidade e por oportunismo, pretendendo revelar tudo e nada e demarcar-se, à partida, dos críticos. Por fim, o crítico adverte para a falta de sentido da expressão, patente no catálogo, “marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante”, uma vez que quase todos os artistas estiveram representados em bienais internacionais e, inclusivamente, dois deles eram funcionários do Ministério da Cultura. Em suma, à exposição terá alegadamente faltado reconsideração crítica ou reflexão histórica, num evento no qual os curadores se substituíram aos críticos, acabando por prejudicar trabalhos de artistas com obras válidas, como Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, José Barrias, Pedro Calapez, Sérgio Pombo e Vítor Pomar⁷⁴⁴.

José Luís Porfírio começaria por referir (1983) que viu e voltou a ver a exposição com agrado, no ambiente do grande interesse que a mostra despertou, constituindo-se como “um organismo vivo”, o que poderá dar a entender aos curadores que foi uma aposta ganha neste sentido. O mesmo crítico chamaria atenção para o facto de se tratar da “quinta geração do modernismo” – e repararemos na localização dentro da esfera do modernismo, portanto – que tomava neste ato público consciência de si, sem necessitar do aval da crítica para o fazer⁷⁴⁵. E Porfírio conclui:

⁷⁴² Cf. *idem, ibidem*.

⁷⁴³ Cf. *idem* – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 157-158

⁷⁴⁴ Cf. *idem* - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.* N.º 56 (mar. 1983), p. 65.

⁷⁴⁵ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Uma exposição-problema. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 533 (15 jan. 1983), p. 22.

Ao contrário da “Alternativa Zero”, cujo tempo era o sem tempo da utopia revolucionária e transformadora, “Depois do Modernismo” é dos anos 80 e cavalga o tempo sobre a experiência do passado que de um modo diverso assume. Daí que essa tônica geracional que é, como é óbvio, uma tônica de cumplicidade, seja, neste momento, mais uma afirmação do que uma reflexão ou uma pesquisa⁷⁴⁶.

José Manuel Pedreirinho entendeu (1983) a pertinência de enquadrar a exposição no contexto internacional, sendo igualmente visível uma grande diversidade de obras apresentadas, o que tornaria o conjunto menos monótono, apesar da falta de uma orientação geral⁷⁴⁷. Por seu lado, Alexandre Melo faria uma proposta (1983) de enquadramento da exposição, através de textos de Lyotard e de Portoghesi⁷⁴⁸. António Cerveira Pinto refere retrospectivamente (1990) que *Depois do Modernismo* desencadeou uma reação em cadeia e que nada ficou exatamente como era antes, tanto ao nível da produção como da receção crítica das artes⁷⁴⁹. Sugiram novos artistas, novos espaços e agentes culturais, novo jornalismo, novos críticos e novo público. Em suma, emergia um otimismo inédito, definitivamente demarcado do poder neorrealista⁷⁵⁰.

De um modo geral, podemos afirmar que *Depois do Modernismo* marcou um ponto de reflexão, consideravelmente conseguida, ao nível do conceito de pós-moderno/pós-modernismo, constituindo-se como local de entendimento, talvez um pouco imaturo e enérgico, das tendências artísticas do momento – *bad painting*, *transavanguardia* nas artes plásticas; pós-modernismo na arquitetura. Mas, além deste marco ao nível da conceptualização, importa ainda referir a assumida demarcação que, e pela primeira vez ao longo do período em análise, se evidencia

⁷⁴⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁴⁷ Cf. PEDREIRINHO, José Manuel – Arquitectura portuguesa, modas e bordados. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 50 (jan. 1983), p. 14-15.

⁷⁴⁸ Cf. MELO, Alexandre – Da pose, com uma coluna de champanhe. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 51 (fev. 1983), p. 19.

⁷⁴⁹ Cf. PINTO, António Cerveira – Um pouco de memória. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 41-42.

⁷⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 42-43.

entre o pensamento crítico institucionalizado e as manifestações artísticas (curadores/artistas). Pensemos nas referidas exposições *EXPO AICA SNBA*, ou até mesmo na *Alternativa Zero* que, e não obstante os seus aspetos inovadores, até marginais, encontraram a seu modo ligações com a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Reparemos também que, de entre os críticos seniores, já se sentira alguma demarcação face à *Alternativa Zero*. José Luís Porfírio surge enquadrado numa geração de transição entre estes e a nova crítica “dos anos oitenta”, que se consolida após *Depois do Modernismo* – Alexandre Melo, João Pinharanda, entre outros. Talvez, e também, por estes motivos a exposição de 1983 não conheceu crítica especialmente laudativa. Como já se referiu, é inegável a disparidade da qualidade das obras expostas.

Por fim, *Depois do Modernismo* abre claramente uma porta, mais do que propriamente um debate, para o conceito de pós-modernismo/pós-moderno nas artes plásticas/visuais, que logo nos anos imediatos encontrava eco e desenvolvimento em exposições, como *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* (1984), *Atitudes Litorais* (1984), *Arquipélago* (1985) e *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986) que, por este motivo e neste contexto, serão analisadas monograficamente de seguida. E, tomando como critério e fim condutor a procura de esclarecimento do conceito de pós-modernismo e a sua operacionalidade nas artes plásticas em Portugal, esta seleção obriga à não inclusão de exposições que, não obstante a sua relevância e eventual interesse, não se constituem como paradigma destes pressupostos. Tal é o caso da mostra *Novos-Novos* (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1984)⁷⁵¹, com curadoria de Eurico

⁷⁵¹ Participaram no evento: Alberto José, Alberto Péssimo, Alda Nobre, Américo Melo, Ana Clérigo, Ana Leandro, Ana Léon, Ana Leonor, Ana Maria, António Castilho, António Matos, António Olaio, António Rocha, Augusto Canedo, Carlos Trindade, Caseirão, Catarina Baleiras, Catarina Castel-Branco, Conceição Caleia, Conceição Cordeiro, Correia Pais, Elisabete Mileu, Fernanda Fragateiro, Fernando Aguiar, Fernando Brito, Fernando Leandro, Filipe Meireles, Filomena Rocha, Francisco Tralhucho, Gonçalo Ruivo, Graça Magalhães, Helena Pinto, Hermano, Hugo Ferrão, Ignácio, Ilídio Duque, Inês Simões, Isabel Augusta, Isabel Sabino, Ivo, Jaime Lebre, João Paulo Feliciano, João Regueira, Jorge Varanda, José Almeida, José Eduardo Rocha, José Emídio, José Paulo Ferro, Luís de Albuquerque, Luís Camacho, Luís Campos, Luís Delgado, Luís Gonzaga, Manuel João Vieira, Maria João Gamito, Maria João Velhinho, Maria José Medeiros, Mário Bismark, Marta Wengorovius, Martinez, Miguel Branco, Miguel d'Alte, Miguel Vele de Almeida, Mimi, Moura Neves, Nelson Cardoso, Nicolau Tudela, Paulo Mesquita, Pedro Cabrita Reis,

Gonçalves, artista e crítico vindo já das mostras “de vanguarda” dos anos setenta, que contou com mais de oitenta participantes, acabando por se revelar demasiado eclética e abrangente relativamente à questão que nos importa, apesar de trabalhos francamente interessantes e incorporadores do novo expressionismo, por exemplo, de António Olaio, ou Pedro Tudela, membros do “Grupo Missionário” (1983-1986).

Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos (1984)

Porto, Cooperativa Árvore
1984 (janeiro)

Curadoria: Bernardo Pinto de Almeida

Intervenientes: Albuquerque Mendes (n. 1953), Álvaro Lapa (1939-2006), Carlos Carreiro (n. 1946), Fernando Marques de Oliveira (n. 1947), Fernando Pinto Coelho (n. 1951), Gerardo Burmester (n. 1953), Luís Calheiros (n. 1952), Mário Cesariny (1923-2006) e Paula Rego (n. 1935).

A exposição *Os Novos Primitivos* teve lugar no Porto, na Cooperativa Árvore, em janeiro de 1984, com curadoria do historiador e crítico de arte, Bernardo Pinto de Almeida. Segundo o próprio, o primitivismo, presente tanto na produção artística portuguesa como ao nível da produção internacional, estaria relacionado com uma rutura necessária para abandonar a crise – objetual – a que o conceptualismo nos tinha remetido. Buscava-se agora a revalorização do afetivo e do imaginário, numa procura da expressão em detrimento da perfeição. Os artistas intervenientes na mostra representariam um regresso à pintura, no gesto e no ato de pintar, numa herança brutalista, por exemplo, do expressionismo

Pedro Calapez, Pedro Cavalheiro, Pedro Tudela, Perpétua Bárbara, Raija Abreu, Rosa Carvalho, Rui da Rosa, Rui Matos, Rui Oliveira, Rui Paes, Rui Sanches, Ruth Rosengarten, Sally Witcher, Sofia Areal, Teresa Silva, Teresa Torres e Xana. Cf. *NOVOS-Novos*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1984. [Catálogo da exposição].

alemão e dos *fauves*⁷⁵² – movimentos artísticos intencionalmente já referenciados.

Segundo o curador, esta nova modernidade realizava-se no Porto sobretudo através dos artistas participantes nesta exposição coletiva, a maioria proveniente de um projeto de relevo, o “Grupo Puzzle” (1975-1981) – Albuquerque Mendes, Carlos Carreiro, Fernando Pinto Coelho e Gerardo Burmester. Nos trabalhos dos artistas verificar-se-ia também uma revalorização dos imaginários nacionais⁷⁵³. Na exposição foram artistas convidados Álvaro Lapa, Mário Cesariny e Paula Rego, e homenageados António Areal, Júlio (1903-1983) e Mário Eloy (1900-1951) – autodidatas e “casos exemplares” que ousaram afirmar-se em “vertentes de modernidade”⁷⁵⁴. Em conclusão, segundo Bernardo Pinto de Almeida:

São “novos”, no pleno sentido do termo, porque reinventam a pintura como local de um regresso à sacralização. São “primitivos”, porque encenar essa proposta sacralização, não hesitam em sacrificar os códigos (e o aperfeiçoamento) para valorizar o nível da expressão⁷⁵⁵.

Mário Dorminsky entrevistaria (1984) o curador da exposição e, nesta entrevista, Bernardo Pinto de Almeida observava que se verificava uma situação desfavorável à partida, no que diz respeito à receção crítica do evento, que teria que ver com o facto de a maioria dos críticos residir em Lisboa e Fernando Pernes – crítico na época residente no Porto – se encontrar em viagem nos Estados Unidos da América. Na opinião de Bernardo Pinto de Almeida seria esta a principal causa da parca crítica que se fez à mostra em questão⁷⁵⁶. Curiosamente, Bernardo Pinto de Almeida tinha escrito na primeira página do catálogo da exposição:

⁷⁵² Cf. Bernardo Pinto de Almeida. In *OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos*. Porto: Cooperativa Árvore, 1988. p. [1-2]. [Catálogo da exposição].

⁷⁵³ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. [4].

⁷⁵⁴ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. [9].

⁷⁵⁵ *Idem*. In *ibidem*, p. [11]

⁷⁵⁶ Cf. DORMINSKY, Mário – “Primitivos”: uma aposta diferente. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 83 (fev. 1984), p. 16.

«A pintura cansada de estar só, inventou a crítica. Juntaram-se todos muito ajuntadinhos e beberam chá e pediram torradas»⁷⁵⁷.

Na perspetiva de Rui Mário Gonçalves (2004), a exposição terá procurado exaltar uma certa tradição expressionista portuguesa⁷⁵⁸; João Pinharanda refere-se (1990), no mesmo sentido, a um paralelismo estabelecido entre as referências históricas de Álvaro Lapa, António Areal, Mário Eloy, ou Mário Cesariny e a atualidade portuense, num expressionismo “latente ou explícito” na arte portuguesa⁷⁵⁹. Estamos face a talvez mais um regresso ao desenho do que propriamente um regresso à pintura, em todas as potencialidades expressivas daquele e numa procura, até mesmo didática, de referências históricas e estéticas. Esta busca de identificação e de articulação histórica seriam igualmente visíveis, embora numa perspetiva um pouco diferente, ainda em 1984, na mostra *Atitudes Litorais*.

Atitudes Litorais (1984)

Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
1984 (fevereiro/março)

Curadoria: José Miranda Justo

Intervenientes: Alberto Carneiro (n. 1937), Álvaro Lapa (1939-2006), António Palolo (1946-2000), Eduardo Batarda (n. 1943), Ernesto de Sousa (1921-1988), Gaëtan (n. 1944), Joaquim Bravo (1935-1990), Julião Sarmento (n. 1948), Maria José Aguiar (n. 1948), Pedro Cabrita Reis (n. 1956), Pedro Calapez (n. 1953) e Zulmiro de Carvalho (n. 1940).

⁷⁵⁷ Bernardo Pinto de Almeida. In *OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos*. *Op. cit.*, p. [1].

⁷⁵⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 168.

⁷⁵⁹ Cf. PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*, p. 25.

Atitudes Litorais foi a primeira exposição de artes plásticas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com curadoria de José Miranda Justo, na qual se propôs a margem, fora da territorialidade, como zona de entendimento da arte e da linguagem:

Do conflito permanente, cíclico mas evolutivo, espiralado, que o simbólico, o discurso, o linguístico, o conceptual mantêm com o corpo, com o gesto, com o ver, com o psicótico. Conflito mitigado, adiado, é certo, sem escândalo (...), mas latente, recorrente, apesar dos dispositivos subtis da saúde simbólica. No caso do segmento que nos ocupa, dentro duma faixa litoral que como se viu é bastante mais longa, dir-se-ia que a fronteira que separa, e necessariamente reúne, o discurso e o plástico é imprecisa, desloca-se, dá lugar a incursões e regressões⁷⁶⁰.

Segundo o curador, as atitudes abrangeriam um universo que oscilaria entre o conceptual e a instalação; a figuração primitiva e o expressionismo fulgurante; o gestual e a matéria; o lúdico e o fantasmagórico, numa referência assumida à filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein e aos textos de António Areal – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais* –, ambos já referenciados.

Ernesto de Sousa entregou a José Miranda Justo um texto/decálogo – “dez mandamentos” – intitulado *Notas para acompanhar o fim do fim do mundo*⁷⁶¹, que deveria acompanhar uma imagem branca – não pintura – e também estar presente no catálogo da exposição. E o fim do fim do mundo poderá ser, simultaneamente, um começo, ou mais um começo. José Luís Porfírio observava (1984) precisamente que esta exposição começava, e começava bem, uma vez que arriscava, escolhia e propunha, apesar de ainda se instituir como um primeiro esboço⁷⁶². Tereza Coelho e Alexandre Melo comentavam (1984) o facto positivo de a exposição funcionar no interior de uma (clássica)

⁷⁶⁰ José Miranda Justo. In *ATTITUDES Litorais*. Lisboa: [Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 1984, p. 13. [Catálogo da exposição].

⁷⁶¹ Cf. *idem*. In *Ser moderno... em Portugal*. *Op. cit.*, p. 293.

⁷⁶² Cf. PORFÍRIO, José Luís – Discurso sobre quatro espaços. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 594 (17 mar. 1984), p. 35.

Faculdade de Letras, chamando igualmente a atenção para o interesse do texto de José Miranda Justo, publicado no respetivo catálogo⁷⁶³. Na opinião de João Pinharanda (1984), as exposições *Depois do Modernismo* e *Atitudes Litorais* procuraram “abrir o sentido de uma nova cultura”, estabelecendo um debate estético equiparável ao de abstração/figuração, gerando polémica e incomodando consciências⁷⁶⁴. Por seu lado, Sílvia Chicó admite (1984) o nível desigual da exposição *Atitudes Litorais*, conferindo destaque à obra de Álvaro Lapa. Segundo a crítica, as figurações *bad* de Julião Sarmento, António Palolo e Pedro Cabrita Reis seriam representantes de diversas preocupações da “arte de vanguarda portuguesa”⁷⁶⁵. Interessante esta utilização da palavra “vanguarda”, aqui claramente como adjetivo.

João Pinharanda escreveria (1990) que em *Atitudes Litorais* e nos debates com ela relacionados se pretendeu, pela primeira vez, um entendimento significativo entre diversas cronologias, ou gerações – Álvaro Lapa ou Joaquim Bravo, com António Palolo ou Julião Sarmento e ainda com Gaëtan, Pedro Cabrita Reis ou Pedro Calapez⁷⁶⁶, e que se instituíram como «(...) a mais lúcida reflexão sobre um tempo de cruzamentos de valores»⁷⁶⁷. José Sousa Machado refletiu (1990) que estes artistas se encaravam como depositários de uma certa renovação, de uma atitude “litoral” relativamente às atitudes vigentes na época, procurando uma renovação no mundo da arte, que deveria passar pela luta contra a estagnação, pela internacionalização dos artistas e pela consciencialização do importante papel das galerias e dos meios de comunicação – destacando-se a ação de galerias como a Cómicos e a Módulo e de periódicos como o *Expresso* e o *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*⁷⁶⁸. Como o mesmo conclui:

⁷⁶³ Cf. COELHO, Tereza; MELO, Alexandre – Notícias do litoral. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 17.

⁷⁶⁴ Cf. PINHARANDA, João – Cómicos: “muito perto dos artistas”. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 17.

⁷⁶⁵ Cf. CHICÓ, Sílvia – Um só pintor é bastante... *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 18.

⁷⁶⁶ Cf. PINHARANDA, João – A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões. Op. cit.*, p. 25.

⁷⁶⁷ *Idem* – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 619.

⁷⁶⁸ Cf. MACHADO, José Sousa – Atitudes Litorais. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 32-34.

A breve trecho artistas que haviam participado na exposição *Atitudes Litorais* ocupavam o centro da cena artística portuguesa, projectavam o seu nome e a sua aura romântica nos circuitos internacionais, e funcionavam como *opinion makers* escutados avidamente pelas gerações mais novas e por quem se queria aventurar neste meio, onde a arte e o mundanismo conviavam. Tudo isto em tão pouco tempo! (...) O individualismo, o cosmopolitismo, o mundanismo foram e são ainda valores invejáveis⁷⁶⁹.

Esta questão tem, pois, correlato com os próprios meios de afirmação do pós-modernismo, nomeadamente o seu carácter de expressão em circuitos paralelos e mundanos.

Arquipélago (1985)

Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes - 1985

Porto, Cooperativa Árvore - 1986

Curadoria: Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida, Maria Filomena Molder.

Intervenientes: Ana Léon (n. 1957), José Pedro Croft (n. 1957), Pedro Cabrita Reis (n. 1956), Pedro Calapez (n. 1953), Rosa Carvalho (n. 1952) e Rui Sanches (n. 1954).

Desde 1982 que este grupo de artistas expunha em conjunto, no começo ainda sem Rui Sanches, e pela primeira vez no espaço do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. O evento coletivo *Arquipélago* reuni-los-ia numa das suas últimas apresentações conjuntas. Fernando de Azevedo escrevia no catálogo da exposição o seguinte:

⁷⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

Assim é como se este salão se tornasse a periferia arquipélago vinda originariamente do território da palavra de bizâncio, antes grega. (...) Quasi emblematicamente um grupo, quasi não o sendo, também. O carisma programático quer-se, parece-me, mais na assumida diferença que na somável semelhança⁷⁷⁰.

Bernardo Pinto de Almeida escreveria igualmente no referido catálogo:

Os artistas de hoje, dispondo de uma quantidade de informação impen-sável na respeitável época das academias, aprendem com e no seu próprio tempo, entre si e no directo contacto com as matérias que trabalham e os trabalham, o caminho da expressão que dá forma ao mundo que habitamos. (...) O arquipélago é a figura exacta dessa fulcral relação entre local e global que domine cultura(s) e sociedade(s) contemporânea(s). Que esta exposição transporta essa consciência, dá-nos já sinal o justo título que se lhe encontrou, numa coincidência precisa entre sentimento e acção. (...) A obra destes artistas, mais do que na singularidade das suas trajetórias e ritmos individuais, configura-se aqui, e sobretudo, no exprimir desse sentido de pluralidade e de contingência aventureira, ao instaurar um espaço de entendimento e visão da obra de arte na sua essencial e irradiante diferença⁷⁷¹.

E, no mesmo âmbito, escreveria Maria Filomena Molder:

Verificamos que a agonia da referência desapareceu dos seus trabalhos: a vocação de citar que é acto de crime e, simultaneamente, culto, correspondência e afecção partilhada, introduz qualquer coisa que subverte o que marcou os inícios da arte moderna: o desaparecimento do surreal ou ideal ao qual a obra se media. (...) Aos historiadores não faltam mortos. Somos amargos, já vimos muito e esperamos sempre o não-visto, sabendo que a invisibilidade total é eminente, daí que seja a possibilidade aquela que domine: é tudo um sonho,

⁷⁷⁰ Fernando de Azevedo. In *ARQUIPÉLAGO*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1985, p. 3. [Catálogo da exposição].

⁷⁷¹ Bernardo Pinto de Almeida. In *ibidem*, p. 5.

uma miragem. Por isso encontramos em todos estes artistas a presença de um *pathos* narrativo – sob expressões absolutamente distintas – que subverte as questões formais, convertendo-as em ritual⁷⁷².

Segundo João Pinharanda (1985), o grupo de *Arquipélago* esteve ausente da *Alternativa Zero* e do “balanço final da situação pós-conceptual”, porque estes artistas eram muito novos e ainda não tinham iniciado uma atividade artística regular. Em *Arquipélago* seria de destacar o aspeto da montagem enquanto manifesto de um coletivo, na definição de um programa imaginário, visual e estético, em que tudo se passa “depois do fim da história”⁷⁷³. Nas “escolhas” do *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias* escrevia-se (1985) que *Arquipélago* era a proposta artística mais forte da temporada, estética e ideologicamente coerente⁷⁷⁴.

Efetivamente, verificamos a presença de um certo ritualismo e da procura do questionar o modo como se regressa à pintura e à escultura e em que moldes se vivenciam esses regressos, essas narrativas. Na opinião de João Pinharanda (1990), *Arquipélago* e *Continentes* foram duas das exposições coletivas mais emblemáticas da década⁷⁷⁵. Verdade.

Continentes: V Exposição Homeostética (1986)

Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes
1986 (24 de outubro a 12 de novembro)

Curadores/intervenientes: Fernando Brito (n. 1957), Ivo (n. 1959), Manuel João Vieira (n. 1962), Pedro Portugal (n. 1963), Pedro Proença (n. 1962) e Xana (n. 1959).

⁷⁷² Maria Filomena Molder. In *ibidem*, p. 11-15.

⁷⁷³ Cf. PINHARANDA, João – *Arquipélago*. Arte contemporânea na SNBA. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 178 (dez. 1985), p. 10.

⁷⁷⁴ Cf. *idem* - Exposições: a escolha. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 179 (dez. 1985), p. 30.

⁷⁷⁵ Cf. *idem* - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*, p. 22.

Como já se referiu em capítulos anteriores, o “Movimento Homeostética” – nome inventado a partir de *La méthode*, de Edgar Morin – ou “Grupo dos Homeostéticos” (1982-1988), constituído inicialmente por Ivo, Manuel João Vieira, Pedro Portugal e Pedro Proença, instituiu-se no contexto cultural e artístico dos anos oitenta através de atividades diversas – músicas, manifestos, exposições, ativismo cultural, provocações, paródia –, mas sem descurar referências ao passado, desde a publicação *Orpheu*, a artistas como Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, Eduardo Batarda, Ernesto de Sousa, Joaquim Rodrigo ou João Vieira. Como escreve Jorge Ramos do Ó (2004):

(...) estes artistas devem também ser colocados muito mais próximos das práticas de filiação conceptual do que da atmosfera neo-romântica que atingiu a maioria dos artistas da primeira metade dos anos 80. Depois, as aparições homeostéticas nunca puseram a tónica no *eu* nem perseguiram o filão modernista do intimismo e da pulsão inconsciente como raiz da sua produção. Bem ao contrário, canalizaram o melhor dos seus esforços para vincar a inconstância do sujeito, ridicularizando exuberantemente a pose do artista e as várias retóricas de legitimação social que, na época, lhe passaram também a estar associadas⁷⁷⁶.

Na perspectiva de Alexandre Melo (1993), o “Grupo Homeostético” marcou-se por uma exuberância visual, um ecletismo displicente, um forte sentido lúdico de provocação e uma clara ironia⁷⁷⁷. Esta ironia estendia-se à sociedade, à política, à cultura e, se necessário, aos próprios homeostéticos – “Da provocação à evacuação”; “Quando os *marchands* se humanizam dá-nos vômitos”; “Antes cúmplices da vida do que eunucos da honestidade!”; “É moderno, é desusado, é pandeireta, é pato assado”; “A hora não é de paradoxos, a hora é de seis igual a zero”; “Toda a arte é simulacro de fraude”; “A originalidade só existe na cabecinha de gente

⁷⁷⁶ Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 34.

⁷⁷⁷ Cf. Alexandre Melo. In *TRADICIÓN, Vanguarda e Modernidade do Século xx Portugueses*. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, p. 55. [Catálogo da exposição].

vulgar”; “A nós o eterno combate a este alcoolismo apaneirado que estrangula as artes e o mundo!”. Muitas destas expressões foram publicadas na revista *Os Filhos de Átila*. Segundo Rui Afonso Santos (2004):

Reagindo a esta conjuntura artística oficializada ao nível das instituições de mercado e poder, a alternativa Homeostética assumiu uma verdadeira condição pós-moderna, revendo o passado, assumindo um sentido teórico, cívico e interventivo que pugnou pela interdisciplinaridade e assunção festiva do colectivo, num espírito de neo-vanguarda que combateu o individualismo artístico-mercantil coevo⁷⁷⁸.

Uma das dificuldades com as quais o grupo alegadamente se deparou foi a escassez de espaços. O facto de Pedro Proença e Xana integrarem a Associação de Estudantes da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa terá sido importante para a realização, justamente nesta escola, das primeiras exposições homeostéticas. Contudo, importa esclarecer que estes artistas desde os primeiros anos de licenciatura que manifestaram o seu descontento com a instituição (1986): «Na escola, as aulas não servem para muito, mas o convívio serve para bastante»⁷⁷⁹. Segundo Xana, as poucas instituições capazes de conferir visibilidade a estes artistas eram controladas por membros da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, mais sensíveis a artistas da sua geração e “com *curriculum* antifascista”⁷⁸⁰. No percurso homeostético contam-se as principais exposições do grupo: *I Exposição Homeostética, Um Labrego em Nova Iorque* (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1983), *Se em Portimão Houvesse Baleias* (Portimão, Galeria Quarto Crescente, 1984) e *Educação Espartana* (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1986), coincidente com a entrada para o grupo de Fernando Brito.

A mostra *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986), simbolicamente dedicada a Ernesto de Sousa – únicas palavras do catálogo, se

⁷⁷⁸ Rui Afonso Santos. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 80.

⁷⁷⁹ Marta Wengorovius. In CAMPOS, Marcelo de – Se algum de nós tiver êxito, alimenta os restantes. *Diário de Lisboa*. Lisboa. N.º 21 155 (16 maio 1986), p. 4-5.

⁷⁸⁰ Cf. Xana, *apud* Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 60.

excetuarmos a identificação das obras⁷⁸¹ –, foi a última exposição do grupo e representou a vontade de marcar um posicionamento no contexto de outros agrupamentos artísticos, nomeadamente face ao grupo da exposição *Arquipélago* e à sua seriedade “retórica, pomposa, nebulosa e introspetiva”, ou ao alegado “servilismo à moda” de António Cerveira Pinto, Julião Sarmento, ou Leonel Moura⁷⁸² – *Depois do Modernismo*, exposição que, de resto, teve o seu antípoda em *11 Anos Depois* (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1983), com a participação de Manuel João Vieira, Pedro Proença, Xana, entre outros. Os Homeostéticos tinham declaradamente “fome de controvérsia e de afirmação estética”, procurando, em *Continentes*, produzir um “espetáculo de pintura”⁷⁸³.

E este “espetáculo” terá sido preparado num armazém em Xabregas, que serviu de ateliê para produzir seis painéis de grande dimensão, compostos por cinco módulos cada, dedicados aos continentes, numa atitude antilitoral (*Atitudes Litorais*) e anti-insular (*Arquipélago*), apesar da apresentação de “peças/ilhas” de Xana no centro do espaço expositivo. *Continentes* assumiu a necessidade de interação e de “grandes massas de contacto”⁷⁸⁴, no sentido da antropofagia, enquanto influência recíproca e autopartilha no seio do grupo. A inauguração da mostra na Sociedade Nacional de Belas-Artes, precisamente no mesmo espaço de *Arquipélago* um ano antes, foi acompanhada por um concerto da banda de Manuel João Vieira, “Ena Pá 2000”.

Segundo o crítico José Luís Porfírio (1986) *Continentes* lança desafio e resposta, a partir de um tema tradicional da pintura alegórica e decorativa – as partes do mundo, concretamente os continentes⁷⁸⁵. João Pinharanda recomendaria a exposição no *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, observando que o grupo se pautava pela dinâmica de energia e

⁷⁸¹ Cf. *CONTINENTES: V Exposição Homeostética*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1986. [Catálogo da exposição].

⁷⁸² Cf. Pedro Proença, *apud* Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 35.

⁷⁸³ Cf. *idem*, In *ibidem*, p. 69.

⁷⁸⁴ Cf. *idem*, In *ibidem*, p. 70.

⁷⁸⁵ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Coisas novas para ver. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 nov. 1986), p. 42.

de paródia, garantias da sua eficácia global⁷⁸⁶. Na opinião de Alexandre Melo (1986), a exposição, verdadeiramente eclética, encontrava referências em Basquiat e Robert Combas, por exemplo⁷⁸⁷. Como observava o mesmo crítico:

Desde logo, a própria ideia da exposição pode ser vista como metáfora de uma intenção suprema que seria a de poder convocar e fazer interagir numa mesma e única exposição tudo o que há no mundo e tudo o que há na arte⁷⁸⁸.

Alexandre Melo chamaria ainda a atenção para o facto de estes artistas se considerarem a “quarta vaga” de artistas plásticos dos anos oitenta, e de verem nas suas influências literárias e teóricas Paul Feyerabend, Lyotard e Mikhaïl Bakhtine; e nas plásticas os primitivos, El Greco ou Mondrian mas, sobretudo, a disponibilidade de todas as referências⁷⁸⁹.

Emídio Rosa de Oliveira (1986), no *Semanário*, começou por questionar em que medida este grupo seria realmente distinto daquele que, no ano anterior, tinha levado à Sociedade Nacional de Belas-Artes a exposição *Arquipélago*. E, apesar de já se poderem apontar novos rumos, o crítico entendeu que esta questão só poderia ser respondida futuramente pelos historiadores de arte, mediante uma reflexão que tivesse em consideração os critérios estéticos e o enquadramento das novas tendências no contexto internacional⁷⁹⁰: «Só assim é que a crítica poderá desempenhar uma função instrutiva e desenhar uma cartografia dos devires diversos que se processam no interior das artes plásticas entre nós»⁷⁹¹. Segundo Rosa de Oliveira,

⁷⁸⁶ Cf. PINHARANDA, João – A escolha JL. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 228 (dez. 1986), p. 28.

⁷⁸⁷ Cf. MELO, Alexandre – As seis partidas do mundo. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 nov. 1986), p. 43.

⁷⁸⁸ *Idem, ibidem*.

⁷⁸⁹ Cf. *idem* – Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo “homeostético”. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 702 (12 abr. 1986), p. 38-40.

⁷⁹⁰ Cf. OLIVEIRA, Emídio Rosa de - A 5.ª exposição homeostética. *Semanário*. Lisboa. N.º 155 (8 nov. 1986), p. 35.

⁷⁹¹ *Idem, ibidem*.

destacava-se no grupo o trabalho de Pedro Portugal, já que ainda seria prematuro afirmar a existência de um “estilo homeostético”⁷⁹².

Cristina Azevedo Tavares afirmava (1986) que a exposição *Continentes* era surpreendente pela sua ousadia no preenchimento do espaço com painéis de grandes dimensões, que funcionavam como murais, como partes do mundo, complementados por peças em madeira – da autoria de Xana⁷⁹³. Como escreve a mesma autora: «A nudez do espaço permite uma visão limpa das peças, e permite uma deslocação pausada em que o silêncio também é importante. Não há atropelos, nem nada está a mais»⁷⁹⁴. A linguagem dos artistas seria personalizada e diversificada, parodiando uma certa linguagem figurativa e discursiva, apesar de em algumas pinturas se encontrar uma certa insuficiência no modo de tratamento das grandes superfícies⁷⁹⁵.

Os eventos selecionados têm em comum o facto de, a seu modo, pretenderem refletir coletivamente sobre os conceitos que servem de fio condutor a este estudo: vanguarda e pós-modernismo. Conceitos esses que se revelaram como propostas interpretativas das décadas de setenta e oitenta, justamente pelo facto de ocuparem um lugar privilegiado na produção dos artistas e do pensamento crítico. E, não obstante os tempos e a intensidade da arte portuguesa não serem os mesmos dos da arte dos centros mais eminentes, estas exposições coletivas procuraram questionar, problematizar e reapropriar, no domínio da realidade artística portuguesa, aqueles conceitos. E esta questão impõe-se como fundamental ao nível da singularidade, até poética, da arte portuguesa, que opera uma conjugação entre um moderno imperfeito e um pós-moderno, capaz de transformar e de reinventar os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, redimensionando a sua operacionalidade e a sua expressão, isto é, abrindo a possibilidade de autossuperação criativa face à fragmentação, fragilidade, intensidade e descontinuidade.

⁷⁹² Cf. *idem, ibidem*.

⁷⁹³ Cf. [TAVARES], Cristina Azevedo – Duas exposições agitam o panorama deste outono. *Tempo*. Lisboa. N.º 603 (6 nov. 1986), p. 41.

⁷⁹⁴ *Idem, Ibidem*.

⁷⁹⁵ Cf. *idem, ibidem*.

(Página deixada propositadamente em branco)

CONCLUSÃO

(Página deixada propositadamente em branco)

As artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal no decorrer do período temporal em análise – os anos setenta e oitenta – parecem constituir um *puzzle* complexo, por vezes mesmo contraditório. A identificação e reflexão sobre determinados aspetos desta questão foram, por diversas vezes e como tivemos oportunidade de verificar, trazidas à colação pelos historiadores, críticos e outros especialistas. De um modo geral, as investigações convergem no sentido de justificar estas problemáticas em torno do tempo e do espaço – reportando-nos aos conceitos aristotélicos de medida do movimento e do lugar determinado, respetivamente, ou ainda do tempo e do espaço vivido e ocupado, se preferirmos, a ideia *heideggeriana* do “ser-aí” ou “ser-no-mundo”/”ser-uns-com-os-outros”, determinante do como “eu-sou” e constitutivo do “respetivamente-em-cada-momento”⁷⁹⁶ – portugueses, legitimamente entendidos como elementos estruturalmente dificultadores de uma atividade artística e crítica aprofundada, atualizada e continuada.

Bernardo Pinto de Almeida refere-se aos anos sessenta, encontrando principalmente uma justificação para a diversidade de propostas e de ações no “estilhaçamento progressivo” do processo tradicional da modernidade, e não, diferentemente de António Rodrigues, numa rutura consciente em torno da imagem, do signo e dos fundamentos conceptuais e percetivos do objeto. Mas também António Rodrigues compreende esta inovação como resultado de determinado posicionamento cultural de artistas e de obras e não das condições sócio-materiais da vida artística portuguesa de então. E devemos advertir que estes artistas seriam, em

⁷⁹⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 39-59.

elevado número, artistas emigrados. O seu contexto de produção e de receção da arte foi momentaneamente outro, que não o português.

Por outro lado, desde 1960, pelo menos, que José-Augusto França equaciona a “lei do eterno recomeço” português, ou seja, uma dessintonização da geração precedente com o seu próprio tempo e a procura da geração que lhe sucede em recuperar o tempo que faltou à primeira. França entende os anos setenta como portadores de algumas hesitações, vindas da década anterior⁷⁹⁷. Alexandre Melo e João Pinharanda consideram os anos setenta como não constitutivos de uma verdadeira renovação, apesar do uso de novos suportes⁷⁹⁸. Por seu lado, José Luís Porfírio remete para uma nova sensibilidade, surgida entre os anos setenta e oitenta, que designou de “estética do laço”, caracterizada por um certo regresso aos suportes tradicionais e à “tradição do novo”. Na opinião de Alexandre Melo, a cultura portuguesa acaba por ser a história da participação de certos portugueses na história da arte do século xx, já que Portugal viu-se e foi visto no âmbito internacional como país periférico ou fronteiro. Provavelmente a esta situação, mais ou menos crónica, se poderá associar o desnível no ritmo, na energia, na natureza e na intensidade das interações culturais características do meio português.

Por seu lado, Isabel Carlos afirma que a década de setenta, observada retrospectivamente, se prolonga em muitos aspetos até meados da década de oitenta. Bernardo Pinto de Almeida acredita que as exposições *Depois do Modernismo* (1983) e *Os Novos Primitivos* (1984) introduziram em Portugal o “espírito” da década de oitenta, recuperando, de certo modo, a energia inovadora da década de sessenta. Rui Mário Gonçalves, demarcando-se claramente do pós-modernismo dos anos oitenta, entende que não terá existido a rutura que foi propagandeada no início da década e que, afinal, esta foi mais parecida com os anos sessenta do que com os anos setenta, com o excesso de predominância da “categoria estética do cómico”. António Cerveira Pinto acredita que o “epigonismo” é a “chaga

⁷⁹⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da arte em Portugal: o modernismo (século xx)*. *Op. cit.*, p. 174-175.

⁷⁹⁸ Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João - *Arte contemporânea portuguesa/ Portuguese contemporary art*. *Op. cit.*, p. 7-17.

da arte portuguesa”, provocado pelo atraso crónico no acesso à informação, pela falta de educação e pela preguiça – fatores impeditivos de uma “instância intelectualmente forte”, num contexto de inadequação do ensino e da rede nacional de museus, além da dificuldade de criatividade sem um meio artístico rico e diversificado, que reúna um conjunto de circunstâncias estimulantes para o processo criativo.

As problemáticas da operacionalidade objetual/artística dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo prendem-se, por conseguinte e devemos reconhecê-lo, com as dificuldades do *medium* português, nomeadamente, com as políticas culturais pouco estruturadas ou omissas, com o difícil acesso à informação é à formação, com a tardia criação de instituições culturais e museológicas e com uma crónica dificuldade de objetivação organizacional. Os anos setenta portugueses procuraram superar um moroso isolamento ditatorial. Porém, não podemos ignorar que ditaduras como a italiana e a alemã produziram movimentos de vanguardas notáveis, o que também poderia ter hipoteticamente acontecido connosco. Mais do que o regime ditatorial em si, importa salientar a política, em geral, adversa à cultura, a economia precária e as fragilidades culturais como portadoras de reflexos ao nível da produção artística em Portugal, comparativamente aos centros culturais de referência – Alemanha, Estados Unidos da América, França, Itália, Reino Unido.

Porém, as exposições coletivas monograficamente analisadas, e naturalmente o trabalho de alguns dos artistas intervenientes, conseguem contrariar justamente esta tendência geral, uma vez que se propõem refletir individual e coletivamente sobre a arte portuguesa do momento, na sua relação com a arte internacional, concretamente com os conceitos de vanguarda – especificamente conectada com o movimento geral da neovanguarda – e de pós-modernismo, entendidos como o conteúdo significativo referente a um objeto enquanto correlato intencional, estando na origem profícua de uma redefinição conceptual da produção artística e teórica portuguesas, contribuindo para a superação do entendimento dos anos setenta como “tempo de passagem”, nas palavras de Pinharanda. Os anos setenta marcam um processo de consciência e de afirmação, inclusivamente pelo caráter inovador dos suportes e pelo espírito politizado de algumas manifestações

artísticas do período revolucionário. A experiência performativa associada às artes plásticas atinge, nesta década, uma expressão inédita, assim como a utilização do suporte videográfico ou o *super8* em filmes de artista, merecendo destaque os trabalhos de Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau e Julião Sarmento.

A exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* assumiu-se como o aglutinar das experiências artísticas da década. A arte veio em bloco, de facto. Foi a mais importante exposição dos anos setenta. Pretendeu explicitamente, como afirmou o seu curador, ser uma realização de vanguarda, não das vanguardas, ou seja, a *Alternativa Zero*, do ponto de vista conceptual, teve como principal objetivo a mostra e vivência da arte de vanguarda – categoria da crítica, dianteira, antiacadémica, entrosada com a vida, etc. –, profundamente inspirada nas experiências dos movimentos conceptuais e performativos dos finais dos anos sessenta, isto é, com a neovanguarda internacional. Ernesto de Sousa escreveu no catálogo da exposição as suas opções, uma espécie de manifesto de intenções – atitude, de resto, em conformidade com a sua vocação didática e curatorial.

Situação indubitavelmente inovadora e polémica no contexto português, a mostra reuniu obras realizadas entre 1969 e 1977, constituindo um todo eclético e de validade artística diversificada. Foram visíveis trabalhos que acabaram por repetir tardiamente aspetos já anteriormente explorados internacionalmente – pensemos nas *Documenta*, por exemplo –, assim como abordagens que manifestavam já antevisão do próximo momento, inclusivamente das reinvenções, citações e ironias pós-modernas – reportemo-nos, por exemplo, aos trabalhos de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar. Mas antevisão não significa que não se seja também, *aí*, isto é, *nesse* momento.

A intenção da vanguarda acabara por se concretizar num ecletismo de obras e de pressupostos que poderíamos apelidar de transição entre o movimento da neovanguarda – afirmando-o de modo inédito no nosso país – e o pós-modernismo, ao mesmo tempo que acarretou consigo a compreensão do papel do curador como interveniente ativo nos próprios desígnios da arte, ao estabelecer uma relação entre *operator* e *spectator*,

sendo ele próprio uma mistura de ambos. E existe qualquer coisa de poético, de aberto nisto. A arte é objeto, mas é também potência. E é neste espaço que tudo se joga. Tendo pretendido situar-se conceptualmente na vanguarda, acabou por, de modo prematuro, portanto imperfeito, deixar também antever o pós-modernismo em Portugal.

Mas sobre o conceito de pós-modernismo só se falará de modo assertivo em 1983, justamente em *Depois do Modernismo*, mostra principalmente vocacionada para o domínio da arquitetura e quase só residualmente para as artes plásticas. Também neste âmbito, as obras apresentaram validade artística diversa. Na verdade, se na área da arquitetura começam a ser visíveis abordagens teóricas/conceptuais mais centradas e concretas; no que respeita às artes plásticas só individualmente – António Palolo, Gaëtan, Julião Sarmento, por exemplo – se sente uma compreensão clara do momento. E esta compreensão de regresso à expressão, aos imaginários locais, às combinações, à crítica do mito da originalidade, à ironia, à presença da imagem, à convivência da arte com uma visão mundana e cosmopolita, seria coletivamente incrementada, a seu modo, em *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* (1984), *Arquipélago* (1985) e *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986), evento concebido pelo “Movimento Homeostético”.

Na verdade, estas exposições constituem-se como objetos que revelam um entendimento conceptual e operatório do pós-modernismo nas artes plásticas – embora mais conseguido em algumas obras e por determinados artistas –, não como importação de tendências, mas como a vivência, em tempo real e útil, de uma disposição artística de fundo reinventada, enriquecida e transformada no *medium* artístico português, com as suas referências e imaginários locais mas de alusão internacional, questionado e apoiado por uma crítica que interpela, conseguindo, afinal, a redefinição de um cânone conceptual provisoriamente estável e abrindo a possibilidade de autossuperação. Esta capacidade é reiterada pela construção de versões não minimalistas, pela colagem e sobreposição de elementos, pela crítica às grandes narrativas históricas, pela apropriação do fragmento, pela permeabilidade disciplinar e por um assumido regresso à imagem da pintura e ao reequacionar da escultura.

Em suma, estas exposições coletivas, de modos diferenciados e com pressupostos específicos, conseguem diluir as fronteiras e os territórios estanques da arte, nomeadamente pelo entrosamento de suportes e de linguagens, pela interdisciplinaridade, numa verdadeira compreensão e articulação do contexto português com as tendências de fundo internacionais, enriquecendo com sensibilidades, propostas, recuperações da história e de imaginários a produção teórica e objetual da arte portuguesa dos anos setenta e oitenta, a qual, pela sua capacidade de autoconsciência, vibração e, portanto, de autossuperação, enriquece os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, abrindo deste modo, e pela primeira vez em tempo real e útil – o que, recordemos, temporalmente e do ponto de vista da consistência e da intensidade, não sucedeu com o primeiro modernismo português e que terá acontecido parcialmente com surrealismo e o com neorrealismo em Portugal – a possibilidade de a arte praticada entre nós se tornar legitimamente participante do movimento geral, mais vasto, da arte do Ocidente.

BIBLIOGRAFIA

(Página deixada propositadamente em branco)

1. Bibliografia específica

1.1. Arte em Portugal

1.1.1. Monografias

- 10's *ENCONTROS de Fotografia*. Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia, 1989. [Catálogo da exposição].
- 26 *ARTISTAS de Hoje*. Lisboa: [Sociedade Nacional e Belas-Artes], 1973. [Catálogo/folheto da exposição].
- 50 ANOS *de Arte Portuguesa*. Org. e textos de Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. [Catálogo da exposição].
- 6=0 *HOMEOSTÉTICA*. Curadoria de Marta Moreira de Almeida; coord. de Maria Ramos; org de João Fernandes. Porto: Fundação de Serralves, 2004. [Catálogo da exposição].
- 70-80 *ARTE Portuguesa. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro*. Org. de José Sommer Ribeiro, apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. [Catálogo da exposição].
- AA. VV. – *Portugal 45-95 nas artes nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998.
- A FOTOGRAFIA como Arte a Arte como Fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. [Catálogo da exposição].
- A FOTOGRAFIA na Arte Moderna Portuguesa*. Porto: Centro de Arte Contemporânea, 1977. [Catálogo da exposição].
- A HISTÓRIA Trágico-Marítima*. Apresentação de José-Augusto França. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes]. [Catálogo/desdobrável da exposição].
- A IDADE DA PRATA*. Fotografias de Mário Cabrita Gil; textos de Mário Cabrita Gil, Helena Vasconcelos, Luís Serpa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. [Catálogo da exposição].
- ABSTRACÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Fernando Lemos: desenho e designio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- ALBUQUERQUE, Isabel Maria Godinho Duarte Ribeiro de – *Influências e interferências do e no desenho: da Alternativa Zero à Perspectiva (1977-1997)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2003. 2 vols. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- ALGUNS Aspectos da Vanguarda Portuguesa*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1976. [Catálogo da exposição].
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Ángelo de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- *António Dacosta ou a “imperiosa necessidade de presente”*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Costa Pinheiro: ensaios de psicomitografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- *Cruz-Filipe: o teatro dos sentidos*. Porto: Lello & Irmão, 1994.
- *Júlio Resende: o espaço fluido*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- *Mário Cesariny: a imagem em movimento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

- *Noronha da Costa ou a consciência do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 213-249.
- *Paula Rego ou a comédia humana*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- *Pedro Cabrita Reis: o que resta de um sopra há muito extinto*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Pintura portuguesa no século xx*. 3.^a ed. Porto: Lello Editores, 2002. [Ed. rev. e aumentada: 1996].
- *Rui Chafes: a doce flor da desordem*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel; MAIA, Maria Helena – *História da arte em Portugal: a arquitectura moderna*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. Vol. 14.
- ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Curadoria de Ernesto de Sousa; textos de Ernesto de Sousa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].
- AMADEO de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas/Avant-garde* Dialogues. Curadoria de Helena de Freitas; Coord. de Helena de Freitas, Catarina Alfaro e Manuel Rosa; textos de Emílio Rui Vilar, Jorge Molder, Helena de Freitas [et al.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim, 2006. [Catálogo da exposição].
- ANDRADE, Eugénio; PERNES, Fernando; FRANÇA, José-Augusto – *Os Quatro Vintes: Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues*. Porto: Modos de Ler Editores e Livrários, 2008.
- ANOS 60, Anos de Rupturas: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Org. e texto de António Rodrigues. Lisboa: Sociedade Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994. [S.p.] [Catálogo da exposição no Palácio das Galveias, no âmbito de *Lisboa Capital Europeia da Cultura 94*].
- ANOS 70 – Atravessar Fronteiras*. Curadoria de Raquel Henriques da Silva; textos de Raquel Henriques da Silva, Rita Macedo, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. [Catálogo da exposição].
- ANOS 80/The Eighties*. Curadoria de Maria de Corral; textos de Maria de Corral, Alexandre Melo, Dan Cameron e José Gil. Lisboa: Culturgest, 1998. [Catálogo da exposição].
- ARQUIPÉLAGO*. Textos de Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1985. [Catálogo da exposição].
- ARTISTAS Portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].
- ATTITUDES Litorais*. Curadoria de José Miranda Justo; org. de José Miranda Justo, Adriana Serrão, Fernanda Guerreiro e João Ferreira Duarte. Lisboa: [Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 1984. [Catálogo da exposição].
- BARROSO, Eduardo Paz – *António Palolo: nómada por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- *Jorge Martins: a luz e a pintura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- *Rogério Ribeiro: a pintura entre teatros da história*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas artes plásticas em Portugal* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2000. 2 vols. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro: a escultura é um pensamento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- *Helena Almeida: dias “quasi” tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 638-649.

- CASTRO, Laura – *Armando Alves*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Júlio Resende: tentações da pintura ocidental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- CASTRO, Laura; SILVA, Raquel Henriques da – *História da arte portuguesa: Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.
- CENTENO, Y. K. – *Justino Alves*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 255-279.
- *João Cutileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- CÍRCULO de Artes Plásticas de Coimbra: 54 Exposições (1981-1983)*. Org. de Túlia Saldanha e Alberto Carneiro. Coimbra: CAPC, [1983]. [Catálogo da exposição].
- CÍRCULO de Artes Plásticas de Coimbra: Novas Tendências na Arte Portuguesa/ New Tendencies in Portuguese Art – Poesia Visual Portuguesa/ Portuguese Visual Poetry*. Coimbra: CAPC, 1980. [Catálogo da exposição].
- CLÁUDIO, Mário – *Júlio Pomar: um álbum de bichos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- COLAGEM e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].
- CONGRESSO de Arte Portuguesa Contemporânea: Comunicações*. Funchal: Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, 1988.
- CONTINENTES: V Exposição Homeostética*. Design de Luís Serpa; fotografias de Mário Cabrita Gil. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1986. [Catálogo da exposição].
- COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e revolução (1974-1979)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- COUTINHO, Liliana – *Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura?* Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- DEPOIS do Modernismo*. Coord. de Luís Serpa; textos de António Cerveira Pinto, Luís Serpa, Leonel Moura [et. al]; tradução para inglês de John Ladhams; fotografias de José Fabião e Pedro Libório. Lisboa: [s.n.], 1983. [Catálogo da exposição].
- DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa - *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, área de especialização em Ciências Arte, apresentada à Universidade de Lisboa.
- DIAS, Jorge - *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. [Texto apresentado em 1950].
- DIONÍSIO, Eduarda – *Títulos, acções, obrigações (a cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.
- DIONÍSIO, Eduarda; FARIA, Almeida; MATOS, Luís Salgado de (org.) – *Situação da arte: inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1968.
- DIONÍSIO, Mário – *A paleta e o mundo*. 2.^a ed. Lisboa: Lisboa: Publicações Europa-América, [1973]. [Ed original: 1952-].
- *Conflito e unidade da arte contemporânea*. [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, [1958].
- ERNESTO de Sousa. Revolution my Body*. Curadoria de Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider; textos de Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, José Miranda Justo [et. al]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. [Catálogo da exposição].
- EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972. [Catálogo da exposição].
- EXPO AICA SNBA 1974*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. [Catálogo/dossiê da exposição].
- EXPOSIÇÃO dos Artistas Premiados nos Salões Novíssimos*. Apresentação de C. Moreira Baptista. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1965. [Catálogo da exposição].

- FERREIRA, António Mega – *Graça Morais: linbas da terra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- FIGURAÇÃO- *Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].
- FILIPE, Patrícia Trindade – *Alternativa Um: respostas polémicas à Alternativa Zero* [texto polí-copiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais apresentada à Universidade de Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto – *(In)definições de cultura*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. 4.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- *A arte em Portugal no século xx (1911-1961)*. 3.ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991. [1.ª ed.: 1974].
- *Almada, o português sem mestre*. [Lisboa]: Estúdios Cor, [1974].
- *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força. Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1986.
- *Amadeo de Souza-Cardoso*. 2.ª ed. Lisboa: Inquérito, 1972. [1.ª ed.: 1956].
- *Cem exposições*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.
- *Eduardo Viana*. [Lisboa]: Artis, imp., 1969.
- *História da arte em Portugal: o modernismo (século xx)*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Vol. 6.
- *O modernismo na arte portuguesa*. 2.ª ed. Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua, 1983. [1.ª ed.: 1979].
- *Os quadros de "A Brasileira"*. [Lisboa]: Artis, imp., 1973.
- *Quinhentos folbetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984/1993. 2 vols.
- Sobre a cultura e política cultural. In *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1976. Vol. 17, p. 337-345.
- FREITAS, Helena de – *Joaquim Bravo: não mais de 5 adjetivos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- GIL, José – «Sem título». *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GONÇALVES, Rui Mário – *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- *100 pintores portugueses do século xx*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- *A arte portuguesa do século xx*. Lisboa: Temas e Debates, 1998.
- *Almada Negreiros: o menino de olhos de gigante*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia de originalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *António Dacosta*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- Artes plásticas: do colectivismo ao individualismo. In REIS, António (dir.) – *Portugal contem-porâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 325-334.
- *Cruzeiro Seixas: com a asa por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 13.
- *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (ed.) – *Videarte e filme de arte & ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008.
- III SALÃO NACIONAL de Arte de 1968*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1968. [Catálogo da exposição].
- IMAGENS para os Anos 90/Images for the 90s*. Org. de Fernando Pernes; textos de Fernando Pernes, João Pinharanda, António Cerveira Pinto e Miguel von Hafe Pérez. Porto: Fundação de Serralves, 1993. [Catálogo da exposição].

- ITINERÁRIOS: Ernesto de Sousa*. Textos de Eduardo Prado Coelho, José-Augusto França, Maria Estela Guedes, José Luís Porfírio e Ernesto de Sousa. [Lisboa/Porto]: Secretaria de Estado da Cultura/Casa de Serralves, 1987. [Catálogo da exposição].
- KWY, Paris 1958-1968*. Curadoria de Margarida Acciaiuoli; coord. de Helena Gubernets e Luísa Bernardino. Lisboa: Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001. [Catálogo da exposição].
- LAMBERT, Fátima – *Cruz-Filipe: tratado da solidão virtuosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Manuel Casimiro: “the taming of the shrew...”*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Pedro Casqueiro: nomadismo estético, pintura sedentária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- LEVANTAMENTO da Arte do Século xx no Porto*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975. [Catálogo da exposição].
- LIS’79 – Lisbon International Show/Exposição Internacional de Desenho Portugal*. Apresentação de Achille Bonito Oliva. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979. [Catálogo da exposição].
- LIS’81 – Lisbon International Show/International Exhibition of Drawings Portugal*. Lisboa: Direcção-Geral da Acção Cultural/Secretaria de Estado da Cultura, 1981. [Catálogo da exposição].
- LOURENÇO, Eduardo – *O espelho imaginário: pintura, anti-pintura, não-pintura*. 2.^a ed. [aumentada]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- MELO, Alexandre – *Arte e artistas em Portugal/Art and artists in Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007.
- *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.
- *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998.
- *Julião Sarmento: encenações do desejo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- Os anos 80 nunca existiram. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século xx*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 285-315.
- *Velocidades contemporâneas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. Lisboa: Ed. dos Autores, 1986.
- *Ilda David: jogos crepusculares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- *Pedro Calapez: o tesouro no céu*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- *Pedro Casqueiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin - *Cabrita Reis: da luz como da noite*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- MIRANDA, José Bragança de – *Albuquerque Mendes ou o ardor da arte*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].
- MODOS Afirmativos e Declinações: Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta*. Apresentação de José Manuel Fernandes e João Pinharanda Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto de Arte Contemporânea, 2001. [Catálogo da exposição].
- MOLDER, Maria Filomena – *Jorge Martins*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- MOREIRA, Isabel M. Martins – *Galerias de arte e o seu público*. Lisboa: Instituto Português de Ensino à Distância, 1985.
- MOTA, Arlindo (texto); SOARES, Pedro (fotografia) – *Formas de liberdade: o 25 de Abril na arte pública portuguesa*. Lisboa: Montepio Geral, 1999.

- NAZARÉ, Leonor – *Ángelo de Sousa: com um mínimo de gritos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- NOGUEIRA, Isabel - Alguns aspectos do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal: do 25 de Abril aos nossos dias”. In *WCCA'2007 - World Congress on Communication and Art*. São Paulo: [WCCA], 2007.
- Almada Negreiros e Ernesto de Sousa: o “ser moderno em Portugal”. In PITA, António Pedro; TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 281-295.
- *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século xx, 2008.
- NOVOS-Novos. Org. e apresentação de Eurico Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1984. [Catálogo da exposição].
- O EROTISMO na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1977. [Catálogo da exposição].
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de – *A pintura de Noronha da Costa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- OLIVEIRA, Luísa Soares de – *Jorge Vieira: o escultor solar*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- ONZE JOVENS Pintores Portugueses. Org. e apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Instituto Alemão de Lisboa, 1984. [Catálogo da exposição].
- OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos. Coord. e apresentação de Bernardo Pinto de Almeida. Porto: Cooperativa Árvore, 1988. [Catálogo da exposição].
- OS PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa. Apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [Catálogo/dossiê da exposição].
- OS QUATRO Vintes Quinze Anos Depois: *Ángelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues*. Textos de Eugénio de Andrade, Fernando Pernes e José-Augusto França. Porto: O Oiro do Dia/Simão Guimarães, 1985. [Catálogo da exposição].
- PELAYO, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal – *Artes plásticas e vanguarda. Portugal, 1968 – Abril 1974* [texto policopiado]. Porto: [s.n.], 1999. 2 vols. Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade do Porto.
- PENA de Morte, Tortura e Prisão Política. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [Catálogo da exposição].
- PERNES, Fernando – *José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- *José de Guimarães: identidade e universalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- *Júlio Resende*. [Lisboa]: Artis, imp., 1963.
- *Nikias Skapinakis*. [Lisboa]: Artis, imp., 1972.
- PERNES, Fernando (coord.) – *Século xx: panorama da cultura portuguesa*. Porto: Fundação de Serralves/Edições Afrontamento, 2002. 3 vols.
- PERSPECTIVA: *Alternativa Zero*. Curadoria de João Fernandes; Coord. de João Fernandes e Maria Ramos; textos de Egídio Álvaro, Eduardo Prado Coelho, José-Augusto França [et. al.]. Porto: Fundação de Serralves, 1997. [Catálogo da exposição].
- PERSPECTIVAS Actuais da Arte Portuguesa. Apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1983. [Catálogo/desdobrável da exposição].
- PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século xx. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 279-308.
- *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1950 e 1990*. Lisboa: EDP – Electricidade de Portugal, 1998.
- Anos 60: a multiplicação das possibilidades. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 602-611.

- Anos 70: um tempo de passagem. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 611-614.
- Anos 80: “A Idade da Prata”. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 615-629.
- *António Olaiço: o artista é um ready-made auxiliado*. Porto: Mimesis, 2004.
- *Jorge Pinheiro*. 2.^a ed. Porto: Edições Asa, 2001.
- *Pedro Calapez: cada pedaço do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- PINTURA Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*. Apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. [Catálogo da exposição].
- PINTURA Portuguesa: Obras Destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto. EXP. I: 1910-1970; EXP. II: 1971-1980*. [Lisboa]: Ministério da Cultura, 1985. [Catálogo da exposição].
- PORTO 60/70: os Artistas e a Cidade*. Curadoria de João Fernandes e Fátima Lambert; coord. de Cláudia Gonçalves e Maria Ramos; textos de João Fernandes, Fátima Lambert e Fernando Pernes. Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2001. [Catálogo da exposição].
- PROENÇA, Pedro – *Pedro Proença: os paraísos dissimulantes*. Lisboa: editorial Caminho, 2006.
- RIO-CARVALHO, Manuel – *Emília Nadal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- RITO, Paula Alexandra Miranda – *Teoria da arte portuguesa nos escritos de artistas plásticos dos anos 60* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2000. 2 vols. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- RODRIGUES, António – *Nikias Skapinakis: a pintura mirabolante*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- ROSENGARTEN, Ruth – *Graça Pereira Coutinho*. Lisboa: Estar, D.L., 2000.
- ROSENGARTEN, Ruth (ed.) – *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*. Porto: Fundação de Serralves/Público, 2004.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001.
- SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- SARDO, Delfim – *Jorge Molder: o espelho duplo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- SEGURADO, Jorge – *Mário Eloy: pinturas e desenhos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- SERRA, Filomena – *A experimentação abstracta de Fernando Lanhas: uma vontade de mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- *René Bertholo: pintura, objectos e mozikas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- SOUSA, Ernesto de – *Almada um Nome de Guerra*. Introd. de Maria Madalena de Azeredo Perdigão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- *Júlio Pomar*. Lisboa: Realizações Artis, 1960.
- *Ser moderno... em Portugal*. Org. de Isabel Alves e José Miranda Justo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. [Antologia de textos do autor].
- SOUSA, Rocha de – *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel. Depoimento*. Lisboa: [s.n.], 1996. Trabalho realizado no âmbito da Licença Sabática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *Eduardo Nery*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s/d.
- TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*. Vila Nova de Cerveira: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.

- As artes plásticas em Portugal no século xx. In FERRARI, Sílvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitectura: os grandes movimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 186-208.
- TAVARES, Salette – *Menez*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- TCHEN, Adelaide Ginga – *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- TOSTÕES, Ana – Arquitectura portuguesa do século xx. In PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 507-591.
- TRADICIÓN, *Vanguardia e Modernidade do Século xx Português*. Curadoria de José Luis Vázquez Montero; coord. de Cecília Pereira Marimón; textos de Bernardo Pinto de Almeida, Doroteo Arnaiz, João Pinharanda, Alexandre Melo [et. al.]. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993. [Catálogo da exposição].
- UM OLHAR sobre a Arte Contemporânea Portuguesa. Org. de Bernardo Pinto de Almeida; textos de Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Pernes. Porto: Casa de Serralves/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. [Catálogo da exposição].
- VASCONCELOS, Helena – *Mário Eloy: o “astro” do desassossego*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- VIDAL Carlos – *Jorge Pinheiro: presentimento das imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- VIEIRA, António – *A fenomenologia da criação artística em Mário Botas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

1.1.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- A “NOVA crítica portuguesa” e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (abr. 1970), p. 41-46.
- A CONDIÇÃO do artista [debate]. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial verão 1980), p. 36-44.
- AA. VV – Perspectivas actuais da cultura portuguesa. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 8-107.
- ALBUQUERQUE, Isabel – Alternativa Zero. *Arte Teoria: Revista do Mestrado em Teorias da Arte*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 2 (2001), p. 72-81.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 65 (jun. 1985), p. 69-70; n.º 76 (mar. 1988), p. 66.
- O centro fora do centro. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 37-40.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – O Centro de Arte Moderna Gulbenkian. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 57 (jun.1983), p. 5-11.
- ÁLVARO, Egídio – Debates. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 54-62.
- Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 18-21.
- João Dixo: retrospectiva/10 anos de trabalho. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 4-7.
- Perspectiva 74. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 24-35.

- Porto/galerias. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 2 (jan. 1974), p. 24-25.
- Portugal 76. Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 25-28.
- Presença. Exposição/Encontro. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (dez./jan. 1977), p. 22-24.
- Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 9-10.
- Salão da crítica. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 8-11.
- ÁLVARO, Egídio [et. al] - Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 6 (jan. 1975), p. 8-18.
- ANDRADE, Pedro – A “arte excursionista”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N. 68 (mar. 1986), p. 5-11.
- ARAÚJO, Manuel Augusto – Com arte/sem arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1575 (jan. 1977), p. 10-12.
- O mercado da arte em Saló ou os 120 dias de sodomia. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1573 (nov. 1976), p. 47.
- ARAÚJO, Manuel Augusto – Os 20 anos da Gravura. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1569 (jul. 1976), p. 43.
- AZEVEDO, Armando – A Irmandade do CAPC de 70. *Rua Larga/Caderno Temático* Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 out. 2005), p. 11.
- AZEVEDO, Fernando de – EXPO AICA SNBA 1972. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 49-51.
- Gravure portugaise contemporaine no Centro Cultural Português de Paris. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 23 (jun. 1975), p. 76.
- Prémios de arte em Portugal 1982. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (mar. 1983), p. 24-35.
- BACALHAU, António; MACHADO, José Sousa - Conversa com Alexandre Melo. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (out./nov. 1989), p. 12-16.
- BARROS, António – Um voo em círculo antes da morte. *Rua Larga/Caderno Temático*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (out. 2005), p. 12-15.
- BONINÉ, Teresa – Ajustamento da estrutura de 1974 ou contra-reestruturação? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 2 (jan. 1979), p. 13-16.
- BRANCO, João de Freitas – O bom e o mau em arte como resultante dum processo democrático. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1590 (abr. 1978), p. 42-43.
- BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 1 (fev. 1971), p. 43-45; n.º 7 (abr. 1972), p. 52-55; n.º 16 (fev. 1974), p. 66-68; n.º 28 (jun. 1976), p. 66-67.
- Carta de Lisboa. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 60 (out. 1970), p. 48-50.
- Exposição de Maio 1966. Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 40 (out. 1966), p. 45-48.
- Exposição de Novembro na Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 42 (fev. 1967), p. 41-43.
- Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (fev. 1968), p. 35-41; n.º 48 (abr. 1968), p. 41-46; n.º 50 (out. 1968), p. 37-49; n.º 51 (dez. 1968), p. 36-43; n.º 52 (fev. 1969), p. 47-53; n.º 53 (abr. 1969), p. 43-50; n.º 54 (jun. 1969), p. 34-40.

- O Salão de Verão na SNBA. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 45 (out. 1967), p. 36-42.
- CALADO, Margarida – Acerca da historiografia da arte portuguesa. Século xx. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 5 (abr. 1979), p. 9-12.
- CAPC: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Prática de arte contemporânea. *Rua Larga*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 6 (out. 2004), p. 37-39.
- CARLOS, Isabel – Alteridade ao fundo das Escadas Monumentais. *Rua Larga/Caderno Temático* Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (out. 2005), p. 8.
- CERQUEIRA, João – Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 44 (mar. 2001), p. 13-17.
- CLAUSTRE, Roger – Da modernidade em Portugal: aspectos. *Pravda*. [Coimbra]. N.º 4 (verão 1986), p. 25-27.
- COELHO, Eduardo Prado – Alternativa Zero: artes plásticas, que ideia! Digamos de outro modo: a plasticidade do desejo modulando-se sob todas as formas do imprevisto. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (mar. 1977), p. 41.
- COELHO, João Furtado – Os princípios de “Começar”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 100 (mar. 1994), p. 8-23.
- COELHO, Tereza – Marcar um território. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 49-50.
- COSTA, Horácio – Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 109 (maio/jun.1989), p. 41-47.
- DIAS, Manuel Graça – Depois do moderno? – Portugal. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 532 (8 jan. 1983), p. 25.
- DINIZ, Victor – O Círculo de artes Plásticas de Coimbra. *Rua Larga/Caderno Temático* Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (out. 2005), p. 2-7.
- É A PRONÚNCIA do Norte. Numa rua esquecida no Porto, surgem galerias de arte porta sim, porta não. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 12 (1998), p. 26.
- ENCONTROS Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 37.
- EUROPÁLIA mostra cultura portuguesa. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 11 (jun. 1991), p. 22-23.
- EUROPÁLIA/91: Portugal brilha além fronteiras. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 13 (out./nov. 1991), p. 14-16.
- FARO, Lucínio – Crítica: teoria e prática. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 94, n.º 3 (mar. 1972), p. 367-372.
- FONTES, Carlos – O fascínio dos limites. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 2 (dez. 1984), p. 74- 77.
- FORTES, Almiro – Tópicos 70. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 1 (jan. 1971), p. 90-100.
- FRADE, Pedro Miguel – Uma década intensa e incómoda. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 44-46.
- FRANÇA, Carlos – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (jun. 1990), p. 60-70.
- FRANÇA, José-Augusto – AICA 86. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 71 (dez. 1986), p. 26-35.
- Alternativa/prospectiva. *Expresso/Revista*. Lisboa (25 mar. 1977), p. 18.
- Arte moderna portuguesa em Paris. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 10-14.

- As comemorações do centenário de Almada Negreiros (1993-1994). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 100 (mar. 1994), p. 28-35.
- Congresso Internacional de Crítica de Arte/Congresso Internacional de História da Arte. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (out. 1969), p. 66.
- Cultura, ano zero. *Crítério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 2 (dez. 1975), p. 28-30.
- Da crítica de arte. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 38/39 especial (maio/jun. 1966), p. 637-644
- Gulbenkian. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 70 (set. 1986), p. 52-61.
- I Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. N.º 81 (jun. 1989), p. 4.
- Levantamento da Arte do Século xx no Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 25 (dez. 1975), p. 79.
- O objecto operatório. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (abr. 1971), p. 10-16.
- Pintura e escultura anos 60 & 70. *Colóquio/Artes*. Lisboa. N.º 99 (dez. 1993), p. 22-33.
- Prémio SOQUIL/1972. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 53.
- Vinte anos de “Gravura”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 28 (jun.1976), p. 73.
- Préface pour l'exposition de Paris. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (out. 1975), p. 42-43.
- FRANÇA, José-Augusto; GONÇALVES, Rui Mário – Elementos para a cronologia do “caso da Exposição de Paris”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (out. 1975), p. 40-41.
- FREIRE, João – A “nova” fotografia – ou a inveja dos pintores. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (maio 1978), p. 46-47.
- FREITAS, Lima de – Arte, intervenção, ideologia. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 4-8.
- Das exposições. A comunicação do incomunicável. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1458 (abr. 1967), p. 119-120.
- Deus, o discurso crítico e o artista. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 3 (set. 1990), p. 21-24.
- O mito da vanguarda artística (a propósito da exposição “General Motors 1967”). *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1468 (mar. 1968), p. 104-105.
- Uma contribuição para o debate sobre o realismo. A pintura sem crítica. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1451 (set. 1966), p. 276-277.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Uma instituição, uma história. *ICALP/Revista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. N.º 4 (mar. 1986), p. 76-84.
- GOMES, Paulo Varela – Esta década teve vinte anos ou cinco. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 46-48.
- GONÇALVES, Eurico – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 21 (fev. 1975), p. 66-67.
- IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 5 (1977), p. 50-53.
- IV Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out.1977), p. 71-73.

- Movimento Democrático de Artistas Plásticos: a intervenção necessária. *Flama*. Lisboa. N.º 1378 (1974), p. 38-42.
- Reflexões sobre a pintura-hoje. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (mar. 1983), p. 16-23.
- Situação da arte moderna em Portugal. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 21.
- GONÇALVES, Rui Mário – A situação actual da pintura portuguesa. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (dez. 1978), p. 17-18.
- Anos 80: para além dos neos-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 103 (out./dez. 1994), p. 28-37.
- Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 15 (dez. 1973), p. 61-63; n.º 35 (dez. 1977), p. 85-87; n.º 36 (mar. 1978), p. 64-65; n.º 37 (jun. 1978), p. 58-60; n.º 38 (set. 1978), p. 65-67; n.º 39 (dez. 1978), p. 64-65; n.º 40 (mar. 1979), p. 61-63; n.º 41 (jun. 1979), p. 60-62; n.º 43 (dez. 1979), p. 61-63; n.º 47 (dez. 1980), p. 64-66; n.º 48 (mar. 1981), p. 68-70; n.º 50 (set. 1981), p. 50-52; n.º 52 (mar. 1982), 60-61; n.º 56 (mar. 1983), p. 64-66; n.º 59 (dez. 1983), p. 65-66; n.º 60 (mar. 1984), p. 61-62; n.º 62 (set. 1984), p. 57-59; n.º 64 (mar. 1985), p. 69-70; n.º 67 (dez. 1985), p. 65-67; n.º 68 (mar. 1986), p. 60-62; n.º 71 (dez. 1986), p. 66-67.
- Inauguração do Centro de Arte Moderna. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (set. 1983), p. 34-39.
- Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (out. 1975), p. 32-39.
- Lisboa e Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 14 (out. 1973), p. 36-40.
- Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 19 (out. 1974), p. 31-37; n.º 29 (out. 1976), p. 33-39; n.º 34 (out. 1977), p. 36-44.
- O Prémio SOQUIL/1971. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (out. 1971), p. 66-68.
- O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 44 (jun. 1967), p. 12-17.
- Ondas e marés da política e do mercado. *Vértice*. Lisboa. N.º 59 (mar./abr. 1994), p. 68-70.
- Para além do mercado. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 9-10.
- Pinturas modernas num café de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa. N.º 3 (jun. 1971), p. 22-33.
- Sobre a democraticidade da arte moderna. *Vértice*. Lisboa. N.º 10 (jan. 1989), p. 89-93.
- GRUPO PUKTA – O artista autodidacta. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 6 (jul. 1979), p. 25-26
- GUEDES, Fernando – Dez anos de pintura ou o próximo futuro da pintura. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 81, n.º 5 (nov. 1965), p. 517-529.
- Galeria Fundação. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 53 (abr. 1969), p. 26-28.
- I EXPOSIÇÃO Nacional de Gravura. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 3 (maio 1977), p. 53.
- II FORUM de arte contemporânea. *Artista: Revista de Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 4 (maio/jun. 1989), p. 27-29.

- JORGE, João Miguel Fernandes – Diálogos e esfinges. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 230 (25 mar. 1977), p. 18.
- LARANJO, Francisco – ESBAP. I jornada no exterior. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 3 (fev. 1979), p. 11-12.
- LEMOS, Fernando – O que é e o que não é. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 5 (dez. 1971), p. 38-39.
- LIMA, Mesquitela – Apontamentos sobre a escultura negro-africana (a propósito de uma reunião na AICA e de uma exposição). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez.1976), p. 41-49.
- LIS'79. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 8 (jan./fev. 1980), p. 23.
- LISTOPAD, Jorge – Alternativa sem alternativa. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 230 (25 mar. 1977), p. 18.
- MACHADO, José Sousa – Arte e mercado. Dez anos de avanços e recuos. [Entrevista com Alexandre Melo]. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 12-17.
- Atitudes Litorais. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 32-36.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel – As Morais, o Palolo e eu. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 230 (25 mar. 1977), p. 18.
- MAH, Sérgio – Helena Almeida: manual de pintura e fotografia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 40 (out./nov. 2000), p. 44-48.
- MAIO, Fernanda – Alternativas: o deserto ou provocar a palavra. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (ago./set. 1997), p. 20-21.
- MARGARIDO, Alfredo – O estilo contra a criatividade. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 20 (dez. 1974), p. 52-59.
- MELO, Alexandre – Arte e mercado. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 82.
- As seis partidas do mundo. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 nov. 1986), p. 43.
- Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo “homeostético”. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 702 (12 abr. 1986), p. 38-40.
- Tópicos da internacionalização. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 29-30.
- MESA-redonda sobre a exposição “Depois do Modernismo” (arquitectura). *Arquitectura*. Lisboa. N.º 153 (set./out. 1984), p. 18-24.
- MOVIMENTO Democrático de Artistas Plásticos. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 37.
- MOVIMENTO Democrático de Artistas Plásticos: a arte fascista faz mal à vista. *Flama*. Lisboa. N.º 1370 (1974), p. 40-41.
- NEVES, Joana – KWY: três letras que não têm lugar no alfabeto português. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 45 (abr. 2001), p. 8-12.
- NOGUEIRA, Isabel - Breve reflexão sobre o ensino superior artístico em Portugal entre os anos sessenta e oitenta. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. N.º 5 (2007), p. 131-136.
- Ernesto de Sousa e a promoção das vanguardas em Portugal. *Nu*. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra. N.º 24 (out. 2005), p. 23-26.
- O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra nos anos setenta: “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”. *Arquivo Coimbrão: Boletim da Biblioteca Municipal*. Coimbra: Câmara Municipal. N.º 38 (2005), p. 169-182.
- Os trinta anos da *Alternativa Zero*. *Rua Larga*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 18 (out. 2007), p. 20-21.

- O EROTISMO na arte portuguesa. *Opção*. Lisboa. N.º 54 (maio 1977), p. 11.
- O FUNERAL do Museu Soares dos Reis. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 37.
- O ORDENADOR: que futuro para arte? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial verão 1980), p. 45-46.
- O PRIMEIRO Encontro de Críticos de Arte Portuguesa. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 96 (mar./abr. 1967), p. 86-87.
- OBJECTIVOS fundamentais da Secretaria de Estado da Cultura: programa de acção. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 3.
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de - Helena Almeida: os envoltimentos e os limites móveis do corpo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 76 (mar.1988), p. 14-21.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - Modernismo e Arte Negro-Africana no Museu de Etnologia. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 15-16.
- OLIVEIRA, Leonor Álvares de; SILVA, Álvaro Sena da - Escola de arte design e mercado. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 12 (nov./dez. 1980), p. 9-10.
- PEREIRA, José Pacheco - Fragmentos de uma carta sobre cultura. *Risco*. Lisboa. N.º 2 (verão 1985), p. 33-37.
- PEREIRA, Michel Toussaint Alves - Moderno e pós-moderno na arquitectura portuguesa: da breve perspectiva histórica à questão. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 207-211.
- PÉREZ, Miguel von Hafe - Sentir um museu para pensar a vida. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 27 (ago./set. 1999), p. 20-24.
- PERNES, Fernando - Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (out. 1971), p. 39-45; n.º 6 (fev. 1972), p. 47-49; n.º 9 (out. 1972), p. 36-38; n.º 10 (dez. 1972), p. 61-63; n.º 11 (fev. 1973), p. 65-67; n.º 12 (abr. 1973), p. 61-63.
- Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (abr.1971), p. 62-65.
- Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez. 1976), p. 73-75; n.º 36 (mar. 1978), p. 66-68; n.º 56 (mar. 1983), p. 66-67; n.º 58 (set. 1983), p. 64-65.
- Dinastia uma nova galeria lisboeta. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (fev. 1968), p. 44-46.
- Exposição de Outubro (Prémios Estímulo) na SNBA. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (dez. 1965), p. 62.
- Exposições na SNBA Paula Rego, Conduto, Pomar, Sá Nogueira. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 38 (abr. 1966), p. 60-64.
- Pela descentralização cultural. III Bienal de V. N. de Cerveira “& Lagos – 82”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 54 (set. 1982), p. 65-66.
- Seis pintores portugueses de Paris. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 41 (dez. 1966), p. 68-70.
- Situação da arte na sociedade contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 60 (mar.1984), p. 70.
- Sobre arte e política. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 74 (dez. 1969), p. 41-44.
- PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 20-28.
- PINTO, António Cerveira - O fim de um modernismo em debate. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 532 (8 jan. 1983), p. 24-25.

- Um pouco de memória. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 41-43.
- PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (dez. 1976), p. 17-18.
- POMAR, Alexandre – Porto: um museu a inventar. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 735 (9 nov. 1986), p. 42.
- PORFÍRIO, José Luís – A “EXPO – AICA – SNBA – 1972”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 95, n.º 10 (out. 1972), p. 353-358.
- *Alternativa Zero*: a vanguarda e os mitos. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 104, n.º 5/6 (maio/jun. 1977), p. 555-565.
- Arte e sociedade: a relação ilustrativa a propósito de um (mau) exemplo de divulgação. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 100, n.º 2 (fev. 1975), p. 178-182.
- Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 31 (fev. 1977), p. 64-65.
- Coisas novas para ver. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 nov. 1986), p. 42.
- Depois de tudo. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 1259 (14 dez. 1996), p. 46.
- Discurso sobre quatro espaços. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 594 (17 mar. 1984), p. 35.
- O nome. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (out./nov. 1989), p. 9.
- Pintar? Porque sim. *Expresso/Revista*. N.º 587 (28 jan. 1984), p. 24.
- Uma exposição-problema. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 533 (15 jan. 1983), p. 22.
- PRÉMIOS nacionais AICA-SEC 1989: artes plásticas e arquitectura. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 84 (mar. 1990), p. 67.
- PROJECTOS & Progestos: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas. Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 110-113.
- QUE REESTRUTURAÇÃO? Que ensino superior artístico? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 3 (fev. 1979), p. 19-20.
- REIS, Pedro Cabrita – Questões que se põem. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 4 (mar. 1979), p. 16-18.
- RESENDE, Júlio – ESBAP Exposições/Encontros. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 6 (maio 1979), p. 17, 28.
- RIBEIRO, Alfredo Queiroz – Porto/galerias. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 36-37.
- RODRIGUES, António - Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 79 (dez. 1988), p. 67-68; n.º 80 (mar. 1989), p. 61-62.
- Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 74 (set. 1987), p. 68-70; n.º 75 (dez. 1987), p. 62-64; n.º 76 (mar. 1988), p. 63-65; n.º 77 (jun. 1988), p. 62-63; n.º 78 (set. 1988), p. 60-61; n.º 81 (jun. 1989), p. 63-65; n.º 82 (set. 1989), p. 67-69; n.º 83 (dez. 1989), p. 60-61; n.º 85 (jun. 1990), p. 68-69.
- RODRIGUES, Miguel Urbano – Os caminhos da cultura. *Vértice*. Lisboa. N.º 42 (set. 1991), p. 110-111.
- ROSA, Manuel – O mural como elemento valorizador da paisagem urbana. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 5 (abr. 1979), p. 2-4.
- ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 9.
- SANTOS, David - 1900-1960: modernismo sem vanguarda. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 32 (fev. 2000), p. 8-16.
- SARDO, Delfim – Alternativa Zero. Quando o zero existia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (ago./set. 1997), p. 18-19.

- SILVA, Filipe Rocha da – O muralismo impossível. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 14 (mar./abr. 1981), p. 5-8.
- SILVA, Helena Vaz da - Alternativa Zero. *Expresso/Revista* (“Expresso escolhe”). Lisboa. N.º 230 (25 mar. 1977), p. 18.
- SILVA, Jorge Alves da - Como Alternativa o Zero. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 230 (25 mar. 1977), p. 18.
- SILVA, Marisa Torres da – 30 anos sobre o 25 de Abril. Onde pára a cultura? *Magazine Artes*. Lisboa. N.º 17 (abr. 2004), p. 16-20.
- SOUSA, Ernesto de – “Alternativa Zero”: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (out. 1977), p. 45-53.
- A “nova” fotografia. *Opção*. Lisboa. N.º 104 (abr. 1978), p. 50-51.
- A exposição “Vinte e Seis Artistas de Hoje” (Prémios SOQUIL 1968-1972). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 12 (abr.1973), p. 63-64.
- A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º1852 (13 mar. 1975), p. 43-44.
- A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 20 (jan. 1974), p. 4, 6.
- Almada: um Nome de Guerra. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (jul./ago. 1969), p. 192-193.
- Alternativa Zero. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 3 (maio 1977), p. 19-22.
- Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (mar. 1978), p. 24-31.
- Arte na Rua. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (out. 1976), p. 70.
- Camões e o absolutamente novo. *Opção*. Lisboa. N.º 113 (jun. 1978), p. 44-45.
- Carta de Lisboa (2). Body-art, vídeo, etc. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 37 (jun.1978), p. 61-62.
- Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 17 (abr. 1974), p. 61-64; n.º 41 (jun. 1979), p. 57-59.
- Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 60 (out. 1970), p. 44- 47.
- Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum; com receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria (em 1972). *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 25 (dez. 1975), p. 19-26.
- Dois anos. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 12 (abr. 1973), p. 4, 54-55.
- Há tanta gente, Mariana! *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 42-43.
- José Rodrigues: vanguarda e com-sentimento. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 18 (jun. 1974), p.43-50.
- Não estava lá nenhum!!! *Lorenti's*. Lisboa. N.º 13 (maio 1973), p. 3-4.
- Não evocarás o meu santo nome em vão. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (maio 1978), p. 48-49.
- O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (out. 1976), p. 56-57.
- O Grupo Acre e a apropriação. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1845 (jan. 1975), p. 41.
- O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 19 (out. 1974), p. 44-47.
- O novo e o antigo. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 11 (fev. 1973), p. 21, 55.
- O objecto estético e o objecto quotidiano. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (dez. 1978), p. 2-3.
- Oralidade futuro da arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (jun. 1989), p. 39-49.

- Performar. *Opção*. Lisboa. N.º 101 (mar./abr. 1978), p. 48-49.
- Pre Texto: pretexto e pré-texto. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 152-155.
- Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa. *Opção*. Lisboa. N.º 63 (jul.1977), p. 44-45.
- Ser moderno... em Portugal. *Opção*. Lisboa. N.º 117 (jul. 1978), p. 44-45.
- The Living Theatre — sempre inadequado. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 33 (jun.1977), p. 32-39.
- Um mês para revisão. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 16 (set. 1973), p. 21-22.
- SOUSA, Rocha de – 1976. Ano favorecido no exterior, desfavorecido no interior. *Opção*. Lisboa. N.º 36 (dez./jan. 1977), p. 56.
- 25 de Abril, sim. 25 de Abril, não. *Opção*. Lisboa. N.º 105 (maio 1978), p. 33.
- A investigação no domínio da arte. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (mar. 1977), p. 56-57.
- A necessidade do realismo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 12 (abr. 1973), p. 38-43.
- Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas. *Opção*. Lisboa. N.º 61 (jun. 1977), p. 54-55.
- Alternativa Zero. Para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica. *Opção*. Lisboa. N.º 47 (mar. 1977), p. 54-55.
- Arte antiga, arte velha, arte moderna. *Opção*. Lisboa. N.º 116 (jul. 1978), p. 43-44; n.º 117 (jul. 1978), p. 43-44.
- Arte indesejável. *Opção*. Lisboa. N.º 71 (set. 1977), p. 52-53.
- Arte popular, arte elitista, arte de massas. *Opção*. Lisboa. N.º 84 (dez. 1977), p. 53-54.
- Artes plásticas. O desafio do papel. *Opção*. Lisboa. N.º 67 (ago. 1977), p. 50.
- As marcas. A arte enquanto revolução permanente. *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 41-42.
- Aspectos da função social da obra de arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (set. 1974), p. 19.
- Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 7 (jan. 1991), p. 44-47.
- Colectiva/Galeria Dinastia. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 29.
- Distribuição da arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (out. 1973), p. 4-5.
- É preciso falar a tempo no ensino artístico. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1547 (set. 1974), p. 12-13.
- Ensino superior artístico. Um encontro que é a recusa do silêncio e dos adiamentos. *Opção*. Lisboa. N.º 98 (mar. 1978), p. 47-49.
- Exposição 73/SNBA. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 28.
- Exposição AICA 74/SNBA. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 30.
- Exposição colectiva inaugural/Galeria Quadrum. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 27.
- Figuração hoje em Portugal. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (abr. 1975), p. 33-35.
- Identidade Cultural, Massificação e Originalidade. *Opção*. Lisboa. N.º 83 (nov. 1977), p. 53.
- Ilusão, ilusionismo, reflexão. *Opção*. Lisboa. N.º 106 (maio 1978), p. 49-50.
- Lisboa/galerias. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 2 (jan. 1974), p. 26-31.
- Mitologias Locais. *Opção*. Lisboa. N.º 73 (set. 1977), p. 43-45; n.º 87 (dez. 1977), p. 56-57.
- Museu não é armazém de arte. Prova: o Centro de Arte Contemporânea. *Opção*. Lisboa. N.º 14 (jul./ago. 1976), p. 50-51.

- Nem tudo são rosas na modernidade que nos cabe. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (maio 1978), p. 47-48.
- O corpo como suporte. *Opção*. Lisboa. N.º 104 (abr. 1978), p. 50-51.
- O humor como arma. *Opção*. Lisboa. N.º 85 (dez. 1977), p. 56-57.
- Obra de arte: a única regra é dizer a verdade. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (jun. 1974), p. 15.
- Olhar o mundo pelo buraco da fechadura. *Opção*. Lisboa. N.º 102 (abr. 1978), p. 51-52.
- Os artistas dentro e fora do país. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (fev. 1974), p. 16-17.
- Outras formas, outra comunicação. *Opção*. Lisboa. N.º 111 (jun. 1978), p. 42.
- Painel dos artistas democratas/Galeria de Arte Moderna de Belém. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 6 (jan. 1975), p. 34.
- Presença da mulher. *Opção*. Lisboa. N.º 42 (fev. 1977), p. 55-56.
- Resposta (sem polémica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa. Ainda e sempre Almada é tema de polémica. *Opção*. Lisboa. N.º 64 (jul. 1977), p. 46-47.
- Salões como o de Abril é que não. *Opção*. Lisboa. N.º 4 (maio 1976), p. 50-51.
- Vanguarda e actualidade. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 2 (jan. 1974), p. 5.
- SOUSA, Teixeira de [António Barros] – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 13 (jan./fev. 1981), p. 19-20.
- Olhar... entre aspas. *Fenda*. Coimbra (set. 1980), p. 28-29.
- TAVARES, Cristina Azevedo – Algumas considerações e um possível balanço acerca do panorama das artes plásticas neste ano de 88. *Vértice*. Lisboa. N.º 6 (set. 1988), p. 108-110.
- Iremos evocar aquele que nunca gostou de homenagens – José Ernesto de Sousa. *Vértice*. Lisboa. N.º 9 (dez. 1988), p. 113-114.

b) Artigos em jornais

- A SITUAÇÃO da arte em Portugal. Mesa redonda com José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 276 (maio 1970), p. 8-20.
- A., J. – Alternativa Zero (I). *Tempo*. Lisboa. N.º 95 (17 mar. 1977), p. 29.
- Alternativa Zero (II). *Tempo*. Lisboa. N.º 96 (24 mar. 1977), p. 29.
- CAMPOS, Marcelo de – Se algum de nós tiver êxito, alimenta os restantes. *Diário de Lisboa*. Lisboa. N.º 21 155 (16 maio 1986), p. 4-5.
- CHICÓ, Sílvia – As artes depois de Abril. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 94 (abr. 1984), p. 20-21.
- Um só pintor é bastante... *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 18.
- COELHO, Tereza; MELO, Alexandre – Notícias do litoral. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 17.
- CRUZ, Liberto – Vanguarda: uma palavra perigosa. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 255 (out. 1966), p. 13-14.
- DORMINSKY, Mário – “Primitivos”: uma aposta diferente. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 83 (fev. 1984), p. 16.
- FERNANDES, José Manuel – A surpresa do Porto – uma arquitectura ausente. *JL: Jornal de Letras,*

- Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 50 (jan. 1983), p. 15.
- FRANÇA, José-Augusto - A Alternativa e o zero. *Diário de Lisboa*. Lisboa. N.º 19 307 (21 mar. 1977), p. 3.
- A década, a década, a década. *Diário de Lisboa*. Lisboa. N.º 20 151 (10 jan. 1980), p. 3.
- GONÇALVES, Eurico – O 25 de Abril e as artes plásticas. *Diário de Notícias/Caderno 2*. Lisboa. N.º 44 959 (26 abr. 1992), p. 10.
- GONÇALVES, Rui Mário – Prémios de pintura G. M. 1967: António Sena e Noronha da Costa. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 258 (mar. 1968), p. 26-27.
- INQUÉRITO à jovem pintura [entrevista com Menez]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 260 (abr. 1968), p. 34-36.
- INQUÉRITO: é condição primária ser-se livre no acto da criação? [entrevista com Justino Alves]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 263 (jul. 1968), p. 28-32.
- MAGGIO, Nelson di – Fidelidade aos artistas. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 231 (mar. 1966), p. 8.
- I Exposição de Arte Moderna na Madeira. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 224 (jan. 1966), p. 9.
- Teremos finalmente um museu de arte contemporânea à altura da realidade cultural portuguesa? *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 223 (jan. 1966), p. 9.
- Uma temporada invertebrada [1965-1966]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 250 (jul. 1966), p. 12-13.
- MELO, Alexandre – Da pose, com uma coluna de champanhe. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 51 (fev. 1983), p. 19.
- MOURA, Leonel – O combate da vanguarda. *Diário de Notícias*. Lisboa. N.º 40 201 (16 nov. 1978), p. 17-18.
- NOTA DE FECHADURA ... o caso das utopias reais. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 264 (ago. 1968), p. 38; 42.
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de - A 5.ª exposição homeostética. *Semanário*. Lisboa. N.º 155 (8 nov. 1986), p. 35.
- PARE, escute e olhe – roteiro cultural. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 270 (set. 1969), p. 27.
- PATO, Heitor Baptista – “Alternativa Zero”. Da mortificação do dadaísmo ao fricassé sem ponta de frango. *O Dia*. Lisboa. N.º 369 (3 mar. 1977), p. 5.
- PEDREIRINHO, José Manuel – Arquitectura portuguesa, modas e bordados. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 50 (jan. 1983), p. 14-15.
- PERNES, Fernando – Ruptura e continuidade na arte contemporânea: apenas alguns aspectos do problema. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 255 (out. 1966), p. 1; 20.
- PINHARANDA, João – A escolha JL. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 228 (dez. 1986), p. 28.
- *Arquipélago*. Arte contemporânea na SNBA. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 178 (dez. 1985), p. 10.
- Cómicos: “muito perto dos artistas”. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (mar. 1984), p. 17.
- Exposições: a escolha. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 179 (dez. 1985), p. 30.
- PORFÍRIO, José Luís – Aí está a “Alternativa Zero”. *O Jornal*. Lisboa. N.º 96 (25 fev. 1977), p. 24.
- Que fazer com a “Alternativa Zero”? *O Jornal*. Lisboa. N.º 98 (11 mar. 1977), p. 29.
- SERPA, Luís – *Depois do Modernismo*, ainda. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 49 (jan. 1983), p. 32.
- [TAVARES], Cristina Azevedo – Duas exposições agitam o panorama deste outono. *Tempo*. Lisboa.

1.2. Conceitos de vanguarda e de pós-modernismo

1.2.1. Monografias

- ADORNO, Theodor W. – Art, autonomy and mass culture. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 74-79.
- ALBROW, Martin – *The global age: state and society beyond modernity*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- AMARO, Luís (coord.) – *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. 2.
- ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRÉ, João Maria – *Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.
- APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo xx. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.
- AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Ed. do Autor, 1970.
- ARFARA, Katia – De l'histoire canonique aux approches anti-modernistes: la photographie dans les années soixante-dix. In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second xxe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 123-140.
- AUSLANDER, Philip – *From acting to performance: essay in modernism and postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- BARTHES, Roland – From work to text. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p.169-174.
- BAUDRILLARD, Jean – *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.
- *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- The ecstasy of communication. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 145-154.
- BEHLER, Ernst – *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- BELTING, Hans - *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.
- BENJAMIN, Walter – *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- The work of art in the age of mechanical reproduction. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 297-307.
- BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralid y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- BLUMENBERG, Hans – *La légitimité des temps modernes*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- BOCHNER, Mel – Especulaciones (1967-1970). In MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al*

- arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna".* 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 413-414.
- BOYERS, Robert – *After the avant-garde: essays on art and culture.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1988.
- BÜRGER, Peter – On the problem of the autonomy of art in bourgeois society. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts.* London: Phaidon Press, 1992, p. 51-63.
- *Teoria da vanguarda.* Lisboa: Vega, 1993.
- BURGIN, Victor – *The end of art theory: criticism and postmodernity.* Atlantic Highlands [New Jersey]: Humanities Press International, 1992.
- CAHOONE, Lawrence (ed.) – *From modernism to postmodernism: an anthology.* Cambridge: Blackwell Publishing, 1996.
- CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo.* Lisboa: Vega, 1999.
- CANNOR, Steven – *Postmodernist culture: an introduction of the theories of the contemporary.* Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- CARRILHO, Manuel Maria – *Elogio da modernidade.* Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- CASTRO, E. M. de Melo e – *Dialéctica das vanguardas.* Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1999.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *Où va l'art contemporain?* Paris: Librairie Vuibert, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado – *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- *O fio da modernidade.* Lisboa: Editorial Notícias, 2004.
- COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas – *Post-modern design.* New York: Rizzoli, 1989.
- COOK, Philip – *Back to the future: modernity, postmodernity and locality.* London: Unwin Hyman, 1990.
- CRUZ, Maria Teresa Pimentel Peito – *Investigações sobre a modernidade estética: sobre arte, estética e técnica* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history.* Princeton: Princeton University Press, 1997.
- *Philosophizing art: selected essays.* Berkeley [etc.]: University of California Press, 2001.
- DAVIS, Mike – O renascimento urbano e o espírito do pós-modernismo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 106-116.
- DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism.* London; New York: Routledge, 1990.
- DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de boje entre a tecnocracia e o consumismo.* 2.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- *Elogio da desarmonia.* Lisboa: Edições 70, 1988.
- DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes.* Paris: Éditions Dis Voir, 1996.
- *Kant after Duchamp.* Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997.
- EAGLETON, Terry – Capitalism, modernism and postmodernism. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts.* London: Phaidon Press, 1992, p. 91-100.
- *The ideology of the aesthetic.* Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- *The illusions of postmodernism.* Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

- ECO, Umberto – *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.
- *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- *Viagem na irrealidade quotidiana*. 3.ª ed. Lisboa: Difel Editora, 1993.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento – *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina, 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika – *Avantgarde und postmoderne: prozesse struktureller und funktioneller veränderungen*. Tübingen: Verlag, 1999.
- FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernism*. Lisboa: Vega, [1983].
- FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii.
- Re: post. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p.189-201.
- *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth – Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 17-34.
- FUKUYAMA, Francis – *O fim da história e o último homem*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999.
- GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg - *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- GAIGER, Jason – Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 89-135.
- GELLNER, Ernest – *Pós-modernismo, razão e religião*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- GHIRARDO, Diane – *Architecture after modernism*. London: Thames & Hudson, 1996.
- GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. 4.ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- Modernity and self-identity: self and society in the late Modern Age. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p.17-22.
- GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- GREENBERG, Clement – *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.
- *The notion of "post-modern"*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980.
- GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- GUÉRIN, Michel; NAVARRO, Pascal - *Les limites de l'oeuvre*. Aix-en-Provence. Université de Provence, 2007.
- GUILBAUT, Serge – The new adventures of the avant-garde in America. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 239-251.
- GUIMARÃES, Fernando – *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

- *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3.^a ed. [revista]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- GULLAR, Ferreira – *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus Ediciones, 1993.
- Modernity – an incomplete project. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on post-modern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 1-15.
- HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 9.^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- HASSAN, Ihab – The culture of postmodernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 304-323.
- HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- HEBDIGE, Dick – Postmodernism and the “politics” of style. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 331-341.
- HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- HELLER, Agnes – *Can modernity survive?* Cambridge: Polity Press, 1990.
- HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to post-modernism*. 2nd ed.. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102.
- HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século xx*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- HUTCHEON, Linda – *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JAMESON, Fredric – Aesthetics and politics. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 64-73.
- O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44.
- JENCKS, Charles – *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987.
- *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987.
- *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989.
- KAPLAN, E. Ann – Feminismo, Edipo, pós-modernismo: o caso da MTV. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 45-63.
- KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993.
- KUSPIT, Donald – *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- LASH, Scott – Postmodernism as humanism? Urban space and social theory. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 62-74.
- *Sociology of postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- LEJA, Michael – Histoire de l'art et scepticisme. In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et bis-*

- torigraphie. L'art du second xxe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 177-187.
- LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.
- LYOTARD, Jean-François – *A condição pós-moderna*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1989.
- *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MALDONADO, Tomás – *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990.
- MARCHÁN-FIZ, Simón – *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990. [Acrecido de una antología de escritos y manifiestos].
- MCCARTHY, Thomas – *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.
- MCEVILLEY, Thomas – *The exile's return: toward a redefinition of painting for the post-modern era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MCGUIGAN, Jim – *Modernity and post-modern culture*. Philadelphia: Open University Press, 1999.
- MICHAUD, Yves – *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007.
- MIRANDA, José Bragança de – *Análítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- MONTAG, Warren – O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 117-135.
- MORGAN, Diane – Postmodernism and architecture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 71-81.
- MURRAY, Chris (ed.) – *Pensadores chave sobre el arte: el siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- NOGUEIRA, Isabel – *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*. Lisboa: Vega, 2007.
- *Teoria da arte no século xx: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012.
- O'DAY, Marc – Postmodernism and television. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 103-110.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de – *Los grandes "ismos" pictóricos del siglo xx*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.
- OLIVA, Achille Bonito – *Transavant-garde internacional*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.
- OWENS, Craig – The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p.203-235.
- The discourse of others: feminists and postmodernism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 65-92.
- POLAN, Dana – O pós-modernismo e a análise cultural na actualidade. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 64-80.
- PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitectura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- RATNAM, Niru – Art and globalisation. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 277-313.
- REED, Christopher – Postmodernism and the art of identity. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 271-293.
- ROBERTSON, Roland – After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization. In

- TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 45-61.
- RODRIGUES, Urbano Tavares – *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.
- ROLLINS, Mark (ed.) – *Danto and his critics*. Cambridge [etc.]: Basil Blackwell, 1993.
- RORIMER, Anne – *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2004.
- RORTY, Richard – *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- ROSE, Margaret A. – *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ROSENBERG, Harold – *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- SANDLER, Irving – *Art of the postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's*. New York: Harper Collins, 1996.
- SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London [etc]: Harvester Wheatsheaf, 1988.
- SCHWABSKY, Barry – *The widening circle: consequences of modernism in contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SCOTT, Derek B. – Postmodernism and music. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 122-132.
- SEAGO, Alex – *Burning the box of beautiful things: the development of a postmodern sensibility*. Oxford: University of Oxford Press, 1995.
- SELIGMAN, Adam B. – Towards a reinterpretation of modernity in an age of postmodernity. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 117-135.
- SELZ, Peter – *Beyond the mainstream: essays on modern and contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SIM, Stuart – Postmodernism and philosophy. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 3-12.
- SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.
- Modernity, postmodernity and the present. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 14-30.
- SMITH, Terry – Pour une histoire de l'art contemporain (prolégomènes tardifs et conjecturaux). In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second xxe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 191-215.
- SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- *Where the stress falls: essays*. London: Vintage, 2003.
- SPENCER, Lloyd – Postmodernism, modernity and the tradition of dissent. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 143-154.
- SPENDER, Stephen – *The struggle of the modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- STILES, Kristine – I/eye/oculus: performance, installation and video. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 183-229.
- STOREY, John – Postmodernism and popular culture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 133-143.
- THORNHAM, Sue – Postmodernism and feminism. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 24-34.

- TORRES, Félix – *Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Éditions Ramsay, 1986.
- TRODD, Colin - Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to post-modernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92.
- TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian - *Art after modernism: rethinking representation*. 6th ed. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992.
- TURNER, Bryan S. – Periodization and politics in the postmodern. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 1-13.
- ULMER, Gregory L. – The object of post-criticism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 93-125.
- VATTIMO, Gianni – *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- VATTIMO, Gianni [et al.] – *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- VERGINE, Lea – *Art on the cutting edge. A guide to contemporary movements*. Milano[etc.]: Skira Editore, 2001.
- VICENTE, Alfonso de – *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989.
- VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- VIDAL, M. Carmen África – *Qué es el posmodernismo?* Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1989.
- WELLMER, Albrecht – *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 5-43.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993.

1.2.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Santander. N.º 70 (ago./set. 2007), p. 30-59.
- ANTUNES, Manuel – Que é a anticultura? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 114, n.º 4 (abr. 1982), p. 370-375.
- ARAÚJO, Luis de – Pós-modernidade: um desafio para a ética? *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 49-52.
- ARNAUDET, Didier – Des pratiques de l'object dans l'art des années 80. *Colóquio/Artes*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (jun. 1990), p. 54-61.
- BAUDRILLARD, Jean – O orbital. O exorbital. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 337-346.

- BREST, Jorge Romero – Fin del juego dialéctico en y por la obra de arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 11 (fev. 1978), p. 13-17.
- CASAL, Adolfo Yanez – Modernidade, post-modernidade e antropologia. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (1992/1993), p. 111-144.
- CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (abr. 1975), p. 36-43.
- COELHO, Eduardo Prado – Fragmentos de um diálogo sobre crítica. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (maio 1984), p. 57-60.
- COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 757 (30 maio 1987), p. 58-60.
- CROW, Thomas – Modernism et culture de masse dans les arts visuels. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 20-51.
- CUNHA, Tito Cardoso e – A ciência pós-moderna e a superação da dicotomia explicar/compreender. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 273-279.
- FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (mar. 1967), p. 80-82.
- FRANÇA, José-Augusto – Situação do pós-moderno, moda do pós-modernismo. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 131-136.
- FUKUYAMA, Francis – O fim da história? *Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 23-41.
- GIL, Fernando – Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (dez. 1986), p. 28-35.
- GREENBERG, Clement – Avant-garde et kitsch. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 158-169.
- LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 119-124.
- LOSA, Margarida – A desumanização da arte e da crítica: extrapolações a partir de Ortega, Lukács, Barthes e Marcuse. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 46 (nov. 1978), p. 11-19.
- MACEDO, Ana G.; DUARTE, João F.; LOURO, Maria F. – Entrevista com Terry Eagleton. *Vértice*. Lisboa. N.º 43 (out. 1991), p. 97-101.
- MAIA, João – A querela do vanguardismo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 113, n.º 5 (nov. 1981), p. 404-408.
- MARGARIDO, Alfredo – A falsa ética neo-individualista pós-moderna. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 13 (inverno 1993), p. 91-102.
- MARINO, Adrian – A vanguarda histórica da liberdade. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (nov. 1976), p. 5-12.
- MELO, Alexandre – Obsessão e circunstância. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 203-205.
- MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (verão 1987), p. 5-19.
- Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Critério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 7 (out. 1976), p. 13-16; 58-60.
- O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (nov.1979), p. 5-15.

- MIRANDA, José Bragança de – Considerações sobre a arte na sua situação pós-moderna. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (1987), p. 89-103.
- Uma arte bem instalada. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos. N.º 30 (out. 2001), p. 35-44.
- MOURA, Leonel - A prática artística contemporânea busca o seu referente na história recente da arte... *Fenda*. Coimbra. N.º 2 [1979], p. 15-18.
- NOGUEIRA, Isabel - Considerações a respeito da crítica de arte e da sua função. *Estudos do Século xx*. Coimbra: CEIS20/Imprensa da Universidade. N.º 7 (2007), p. 337-347.
- OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 125-130.
- PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. N.º 24 (mar. 1988), p. 77-92.
- PONTUAL, Roberto - Do maneirismo ao pós-moderno: o triunfo da estranheza. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 75 (dez. 1987), p. 24-31.
- O olhar do velho sobre o novo mundo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (set. 1989), p. 12-21.
- RIBEIRO, António Sousa – Para uma arqueologia do pós-modernismo: a “Viena 1900”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 137-147.
- ROSE, Margaret A. - Post-modern pastiche. *The British Journal of Aesthetics*. Oxford. N.º 1 (jan. 1991), p. 26-38.
- ROSENGARTEN, Ruth – O pós-modernismo e as artes visuais. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (verão 1987), p. 77-87.
- SANTOS, Boaventura de Sousa – O social e o político na transição pós-moderna. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 25-48.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 5 (jun. 1986), p. 25-34.
- SILVA, Isidro Ribeiro da – Compreensão crítica da modernidade (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (dez. 1984), p. 496-507.
- Crítica da crítica ao contrário de Penélope. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 104, n.º 4 (abr. 1977), p. 438-446.
- Futuro humano e poder da cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 127, n.º 4 (out. 1988), p. 339-342.
- Individualismo contemporâneo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 1 (jul. 1985), p. 3-17.
- TAVARES, Salette - Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (set.1989), p. 42-49.
- Forma e criação. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 80, n.º 5 (maio 1965), p. 587-606.
- TAVEIRA, Tomás – Uma visão do pós-modernismo. *ICALP/Revista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. N.º 12/13 (jun. – set. 1988), p. 61-74.
- VIDAL, Carlos – Artes – o desafio pós-moderno. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 6 (dez. 1986), p. 55-62.

2. Bibliografia complementar

2.1. Arte moderna e contemporânea

2.1.1. Monografias

- 50 JAHRE/YEARS of Documenta (1955-2005): *Archive in Motion/Discreet Energies*. Curator by Michael Glasmeier. Kassel: Museum Fridericianum/STEIDL, 2005. 2 vols. [Catálogo da exposição].
- ADORNO, Theodor W. - *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- APOLLINAIRE, Guillaume - *Os pintores cubistas*. Lisboa: Alexandria, 2003.
- ARCHER, Michael - *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENAS, José Fernández - *Teoría y metodología de la historia del arte*. 2.ª ed. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo - *Arte e crítica de arte*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BALAKIAN, Anna - A triptych of modernism: Reverdy, Huidobro, and Ball. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) - *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 111-127.
- BARILLI, Renato - *Curso de estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARRO, David - *Imagens [pictures] para uma representação contemporânea*. Porto: Mimesis, 2003. [Ed. bilingue].
- BATAILLE, Georges - *Manet*. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- BATTCKOCK, Gregory - *A nova arte*. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles - *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. [Antologia de textos do autor; 1845-].
- *O pintor da vida moderna*. 3.ª ed. Lisboa: Vega, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean - *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAYER, Raymond - *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BERGSON, Henri - *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1964.
- *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERNARD, Edina - *A arte moderna (1905-1945)*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BONFAND, Alain - *L'art abstrait*. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain - The love of art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) - *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 174-180.
- BRECHT, Bertolt - On non-objective painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) - *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 80-81.
- BUSKIRK, Martha - *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

- CAILLOIS, Roger – *Approches de l'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- CALINESCU, Matei – Modernism and ideology. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 79-93.
- CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Milano: Edizioni di Luca, 1994.
- CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHATEAU, Dominique – *Duchamp et Duchamp*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- CHAVE, Anna C. – Minimalism and the rhetoric of power. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 264-281.
- CHEFDOR, Monique – Modernism: Babel revisited? In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 1-5.
- CHILDS, Peter – *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CLARK, Timothy J. – The painting of the modern life. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 40-50.
- COELHO, Eduardo Prado – A “nouvelle critique” em Portugal. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984, p. 223-236. [Separata de *L'enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*].
- *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COOPER, Douglas – *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999.
- CORK, Richard – *Everything seemed possible: art in the 1970s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- *New spirit, new sculpture, new money: art in the 1980s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- COTTINGTON, David – *Cubismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- D'ORS, Eugenio – *Introducción a la crítica de arte: tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1963.
- DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- DAVIES, David – *Art as performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DAVIES, Margaret – *Modernité* and its techniques. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 146-158.
- DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. 2.ª ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.
- DÉCAUDIN, Michel – Being modern in 1885, or, variations on “modern”, “modernism”, “modernité”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 25-32.
- DELEUZE, Gilles – *La philosophie critique de Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- DIARY OF Seychelles*. Joseph Beuys: *Difesa della Natura*. Mostra a cura di Lucrezia de Domizio Durini, Italo Tomassoni, Giorgio Bonomi. Milano: Edizioni Charta, 1996. [Catálogo da exposição].

- DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- *O dever das artes*. 4.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- DORT, Bernard – *La représentation émancipée: essai*. Arles: Le Temps du Théâtre, 1988.
- DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*: entrevistas com Pierre Cabanne. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Paris: Flammarion, 1999.
- DUFRENNE, Mikel – *Estética e filosofia*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto – *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- EDWARDS, Steve – Photography out of conceptual art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 137-180.
- ELIOT, T. S. – *Notas para uma definição de cultura*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- EYSTEINSSON, Astradur – *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996.
- FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985.
- FERRARI, Silvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitetura: os grandes movimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- FERRIER, Jean-Louis (dir.) [with the collaboration of Yann le Pichon] – *Art of the 20th century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*. Paris: Éditions du Chêne, 2002.
- FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- FOSTER, Hal – The “primitive” unconscious of modern art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 199-209.
- FOSTER, Hal [et al.] – *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983.
- FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. – *A história da arte*. 16.^a ed. [rev. e aumentada]. Lisboa: Público, 2005.
- GREENBERG, Clement – Beginnings of modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 17-24.
- Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 308-314.
- GROSS, Harvey – Parody, reminiscence, critique: aspects of modernist style. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 128-145.

- GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, [1978].
- HARRISON, Charles – Conceptual art, the aesthetic and the end(s) of art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 45-86.
- *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da arte*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003. [Conferência de 1924, publicada em 1989. Ed. bilingue].
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- HOPKINS, David – *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo xx*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 159-179.
- KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- KRAUSS, Rosalind – In the name of Picasso. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 210-221.
- Sculpture in the expanded field. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 35-47.
- KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- LEFEBVRE, Henri – *Introduction à la modernité: préludes*. Paris: Les Éditions Minit, 1962.
- LEVEY, Michael – *From Giotto to Cézanne: a concise history of painting*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- LIPPARD, Lucy R. – *Pop art*. New York; Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.
- LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les avant-gardes*. Paris: Fernand Hazan, 1984-1987. 4 vols.
- LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987.
- Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 225-238.
- *Visual arts in the twentieth century*. London: Laurence King Publishing, 1996.
- LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006.
- LYOTARD, Jean-François – *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- MARGOLIN, J. C. - *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

- MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- MARQUES, António – *Perspectivismo e modernidade*. Lisboa: Vega, 1993.
- MATISSE, Henri – *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993.
- MCCARTHY, David – *Pop art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- MCGUIGAN, Jim – *Culture and the public sphere*. London: Routledge, 1996.
- MELO, Alexandre – *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- *Aventuras no mundo da arte: definições, conjunturas, autores, lugares*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- MICHELI, Mario de – *As vanguardas artísticas do século xx*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, José Bragança de – *Traços: ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Lisboa: Vega, 1998.
- MOSZYNSKA, Anna – *Abstract art*. London: Thames & Hudson, 1990.
- MUKAROVSKY, Jan – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich – *A origem da tragédia*. 10.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- PERNIOLA, Mario – *A estética do século xx*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PERRY, Gill – Dream houses: installations and the home. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 231-275.
- PINTURA Americana nos Anos 80*. Org. de Barbara Rose. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. [Catálogo da exposição].
- PRADEL, Jean-Louis – *A arte contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.
- REISE, Barbara M. – Greenberg and the group: a retrospective view. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 252-281.
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003.
- SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa, 2000.
- SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- SCHMUTZLER, Robert – *El modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- SEIGEL, Jerrold – *The private worlds of Marcel Duchamp: desire, liberation and the self in modern culture*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270.
- STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Paris : Éditions Abbeville, 1994.
- TAVARES, Cristina Azevedo; DIAS, Fernando Paulo Rosa (org.) – *As artes visuais e as outras artes: as primeiras vanguardas*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.
- TUFFELLI, Nicole – *A arte no século XIX (1848-1905)*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- TZARA, Tristan – *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris] : Éditions Pauvert, [1963].
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.

- VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância. O quotidiano nas artes plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2002. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- WESTON, Richard – *Modernism*. London: Phaidon, 1996.
- WILLIAMS, Raymond – The works of art themselves? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 315-318.
- When was modernism? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 23-27.
- WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 66-78.
- WÖLFFLIN, Heinrich – *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 6.ª ed. Madrid: Editora Espasa-Calpe, 1976.
- WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art [1865-1889]*. Paris: Gallimard, 2003.

2.1.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- ÁLVARO, Egídio – Documenta 5 Kassel. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (out. 1973), p. 16-21.
- ARAÚJO, Manuel Augusto – A Bienal de Veneza. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1570 (ago. 1976), p. 47.
- BARRENTO, João – Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 106 (nov./dez. 1988), p. 39-46.
- BOURDIEU, Pierre – L'institutionnalisation de l'anomie. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 6-19.
- COEN, Ester – Les futuristes et le moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 60-73.
- COLLOMB, Michel – La tradition moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 52-59.
- DEROUE, Christian – Le nouveau réalisme de Fernand Léger. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 136-145.
- GONÇALVES, Eurico – Kassel Documenta 7. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (dez. 1982), p. 60-61.
- GONÇALVES, Rui Mário – Uma prospectiva : "Documenta 5" Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 45-47.
- RABATÉ, Jean-Michel – Introduction au modernisme historique. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 94-109.
- SILVEIRA, Pedro – O que soubemos logo em 1909 do futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. Vol. 1, n.º 1 (jan./jun. 1981), p. 90-103.

- SOUSA, Ernesto de – Os 100 dias da 5.ª “Documenta”. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 11 (fev. 1973), p. 41-47.
- Carta de Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 42 (set. 1979), p. 60.
- Vostell em Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez. 1976), p. 81.
- TUROWSKI, Andrzej – Modernité à la russe. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 110-129.

b) Artigos em jornais

- GONÇALVES, Eurico – Documenta [Documenta 4, Kassel]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 268 (jul. 1969), p. 40-43.
- TRÊS “happenings”: o recanto de Fahlstrom. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 252 (set. 1966), p. 11.

2.2. Arte da Época Moderna, temas de história e literatura

2.2.1. Monografias

- AA. VV. – *Orpheu*. Lisboa: Ática, [1984]. 2 vols. [1.ª ed.: 1915].
- ALMEIDA, João Ferreira de – Sociedade e valores. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 160-179.
- AMARAL, Francisco – *Os desafios do milénio*. Coimbra: Quarteto Editora, 1999.
- BAGANHA, Maria Ioannis – A emigração portuguesa no pós II Guerra Mundial. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 213-131.
- BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. 5.ª ed. Torino: Einaudi, 1977.
- BRITO, José Maria Brandão de – A economia portuguesa: do salazarismo à Comunidade Europeia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 111-121.
- BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983].
- BURKE, Peter – *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972.
- CAMPOS, Álvaro de – *Ultimatum*. Lisboa: Nova Ática, 2006.
- CARRILHO, Maria – Forças Armadas e democracia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 143-159.
- CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. 2.ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CLEMENTE, Manuel Duran - *Elementos para a compreensão do 25 de Novembro*. [Lisboa]: Edições Sociais, [1976].

- CORREIA, Pedro Pezarat – Portugal na hora da descolonização. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 117- 170.
- CRUZ, Manuel Braga da – A evolução da democracia portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 122-142.
- CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969: a crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- DELUMEAU, Jean - *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.
- DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.
— *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2001.
— *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.
- FAURE, Paul – *O Renascimento*. 3.^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998.
- FERREIRA, José Medeiros - *Ensaio sobre a revolução do 25 de Abril: o período pré-constitucional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Portugal em transe (1974-1985). In MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. Vol. 8.
- FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. 11.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- GUARDINI, Romano – *O fim da Idade Moderna*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocöon: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.
- MACCURDY, Edward – *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols.
- MARQUES, José Alexandre Cardoso – *Images de portugais en France. Immigration et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- MONTEIRO, Nuno; PINTO, António Costa – Mitos culturais e identidade nacional portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 232-245.
- MOREIRA, Vital – A edificação do novo sistema constitucional democrático. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 81-116.
- NEGREIROS, José de Almada - *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- O TEMPO e o Modo: Revista de Pensamento e Acção – antologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- OLIVEIRA, César - *Os anos decisivos: Portugal 1962-1985: um testemunho*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PALLA, Maria Antónia – A liberdade de imprensa entre o poder e a independência. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 271-280.
- PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- PINTO, António Costa – Portugal no século XX: introdução. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 1-38.
- PIRES, R. Pena [e tal.] - *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudo para o Desenvolvimento, 1984.
- REIS, António – A revolução de 25 de Abril de 1974, o MFA e o processo de democratização. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 11-62.
- Os governos constitucionais: da alternância no poder ao sistema de partido dominante. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 63-80.

- RÉMOND, René – *Introdução à história do nosso tempo: do Antigo Regime aos nossos dias*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile, ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- SAULO, Araújo – *Artífice ou artista? Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*. Lisboa: [s.n.], 2002. 5 vols. Tese de Mestrado e Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- STROMBERG, Roland N. – *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Editorial Debate, 1990.
- TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 61-92.
- TOYNBEE, Arnold – *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9.
- VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols.
- VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens. 1960-1970/1970-1980/1980-1990*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. 2.^a ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947. [Textos escritos a partir de 1490].
- WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, John – *Cronologia do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

2.2.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- [A redacção] – Contra a cultura burguesa por uma cultura democrática popular. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 108 (nov./dez. 1974), p. 25-28.
- ANTUNES, Manuel – Cultura e cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 3 (mar. 1971), p. 410-416.
- Que democracia para Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 108, n.º 1 (jan. 1979), p. 3-25.
- Repensar Portugal. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 98, n.º 5/6 (maio/jun. 1974), p. 459-468.
- BARRETO, Luís Filipe – Que Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 106, n.º 4 (abr. 1978), p. 391-394.
- BESSA-LUÍS, Agustina; COSTA, Maria Velho da - Excerto de diálogo. *Raiz e Utopia*. Lisboa. N.º 11/12 (outono/inverno 1979), p. 29-38.
- CASTRO, Luís Filipe de Oliveira e – A ordem internacional dos “novos media”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 4 (out. 1984), p. 280-290.
- COELHO, Eduardo Prado – 68/88: de Maio a Maio. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 19-26.
- FERREIRA, José Medeiros – 25 de Abril de 1974: uma revolução imperfeita. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 7 (1985), p. 391-426.

- GUEDES, Nuno Miguel – A verdadeira história dos anos 70. *Capa*. Lisboa. N.º 1 (out. 1990), p. 68-69.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira – Um elo chamado “O Tempo e o Modo”. *Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 95-98.
- MURTEIRA, Mário – Portugal, anos 70. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 90, n.º 3 (mar. 1970), p. 339-346.
- NUNES, Américo; REIS, António; BRITO, Carlos [et. al.] – Mesa-redonda: antecedentes e eclosão do 25 de Abril; originalidades da revolução; balanço das comemorações do 25.º aniversário. *Vértice*. Lisboa. N.º 92 (out./dez. 1999), p. 5-27.
- PALMA, Júlio Mendes – Hipóteses para a construção da alternativa. *A Ideia: Revista de Cultura e Pensamento Anarquista*. Lisboa. N.º 38/39 (out. 1985), p. 111- 119.
- PEREIRA, Filipe – Portugal: quem és, onde estás, para onde vais? *Panorâmica*. Lisboa. N.º 11 (ago. 1978), p. 1; 68.
- PORTUGAL: retrospectiva crítica (1974-1978). *Nova Síntese*. Lisboa. N.º 0 (fev. 1979), p. 4-73.
- REIS, António – Onde está o imaginário do 25 de Abril? *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 2 (primavera 1989), p. 67-74.
- Por uma sociedade de cultura. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 39-44.
- SILVA, António da – As legislativas de 85 e o futuro. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 6 (dez. 1985), p. 528-539.
- Portugal – 83: três acontecimentos-chave? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 118, n.º 2 (fev. 1984), p. 191-207.

3. Bibliografia de apoio

3.1. Dicionários de termos de arte e de estética

- LALANDE, André – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 11^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- OSBORNE, Harold (org.) – *Diccionario Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos (org.) – *The Thames & Hudson dictionary of arts and artists*. New York: Thames & Hudson, 1994.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2015

