

Rui Mário Gonçalves – Exercícios Históricos de Construção de uma Curadoria Moderna

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável o 3.º Ciclo de Ciência da Arte e coordenador do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte.

1. Enquanto o crítico de arte se formava: do estudante da Faculdade de Ciências à Galeria Buchholz

O que pretendemos com este texto é levantar e problematizar como o trabalho do crítico de arte Rui Mário Gonçalves, entre outras extensões, já exercia a actividade do que hoje chamamos com outra naturalidade, assente na moda da própria expressão, de Curadoria – e que essa não era só uma marca pessoal, que sublinharemos, mas algo que marcou uma geração de críticos de arte em Portugal à entrada da década de 1960, no contexto de um dos momentos de viragem mais marcantes da arte contemporânea internacional. Antes da moda actual da expressão¹, a actividade já emergia então, em importante situação fundacional para o seu entendimento corrente e presente.

Foi ainda enquanto estudante de Química da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa que Rui Mário Gonçalves se fascinou pela arte moderna, começando a organizar exposições nos espaços Universitários, pelo que a sua entrada activa no mundo da arte, antes do exercício de crítica de arte em que se estimaria, era pela via de algo bem mais cúmplice da curadoria. Tudo nascia do seu envolvimento na *Retrospectiva da Pintura Não Figurativa em Portugal* (Março 1958), altura em que conhecia José-Augusto França. Este envolvia-se na *Retrospectiva da Pintura Não Figurativa em Portugal* escrevendo um prefácio que acompanharia a 2ª edição do catálogo impresso em *offset*. A exposição coroava um esforço de incentivo à arte abstracta que tinha animado José-Augusto França desde inícios da década e que tinha sido uma das marcas maiores da sua orientação da *Galeria de Março* – um *I Salão de Arte Abstracta* em 1954, programaticamente acompanhada de uma bibliografia sobre o abstraccionismo e de dois serões de debates no *Institut Français*²; e exposições de artistas com projectos abstractos como Maria Helena Vieira da Silva, Fernando Lanhas Jorge de Oliveira ou o francês Edgard Pillet (1912-1996), na altura director do *Atelier de l'Art Abstrait de Paris*.

A amizade que então nascia com José-Augusto França, a que se juntaria de imediato a de Fernando Pernes, levaria pouco depois ao início de um exercício regular de crítico de arte, que seria a sua principal e mais famosa actividade – e nessas amizades e afinidades determinava-se um grupo de críticos, cujo desejo de uma profissionalização da actividade seria determinante na reestruturação da secção portuguesa da AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) em 1967.

Rui Mário Gonçalves era crítico regular no *Jornal de Letras e Artes* quando ganha o Prémio de Crítica de Arte atribuído pela FCG (Fundação Calouste Gulbenkian)³, que o levaria a estadia em Paris entre 1963 e 1964⁴, em estágio com Pierre Francastel, e por encaminhamento de incentivos amigos de José-Augusto França. O seu regresso iria afirmá-lo como um dos mais activos críticos de arte de finais dessa década e ainda das seguintes. A partir de 1968 era crítico regular na recente nova série do título de jornal *A Capital*. Entre outros, teria colaborações regulares em periódicos, tais como *Jornal de Letras e Artes* (desde 1961 e até 1963, altura em que, como adiantámos, partiu para Paris, tendo ainda colaborado já no formato revista em 1968), suplemento *Pintura & Não* (1969-1970) da revista *Arquitectura*, *Colóquio Artes* (desde 1971), *Expresso* (desde 1975), *Artes Plásticas* do Porto, entre muitas outras. Entende-se assim que, nos anos de 1980, efectuasse ensaios de carácter histórico em torno das artes plásticas portuguesas do século XX que integravam as primeiras sistematizações sobre as décadas de 1960 e 1970⁵. Nessa década, o crítico, que começara cerca de 20 anos antes, tornava-se também historiador, com centro nas artes plásticas portuguesas do século XX – e seria o primeiro a sistematizar historicamente a produção artística portuguesa entre 1960-1985, oferecendo as primeiras sequelas à *História de Arte do Século XX (1910-1960)* de José-Augusto França, além de determinantes trabalhos históricos de âmbito monográfico como o primeiro livro sobre António Dacosta, hoje um clássico, o primeiro a ligar o tempo surrealista de 1938-1942 (e algumas experiências abstractas em finais de 40) do pintor com a obra da sua reaparição à entrada da década de 1980⁶.

O seguinte percurso de *curador* de exposições artísticas, crítico de arte e historiador de arte moderna e contemporânea, foram definindo o envolvimento de Rui Mário Gonçalves no mundo da arte portuguesa, no seio da qual seria figura de destaque. Daí que essas três actividades fundamentais fossem sempre necessárias ao entendimento dos seus exercícios de *curadoria artística* e que esta, a desenvolver adiante, se deva entender sempre, propomos, com a cumplicidade de mútuo olhar de crítico e de historiador de arte.

Com esta consciência, retomemos a prática de *curadoria do crítico* que teria continuidade pouco depois do regresso de Paris, quando passou a dirigir a galeria *Buchholz*. Aqui era-lhe permitido, com autonomia científico-artística, dar especial atenção à arte moderna, sendo uma das suas principais orientações a articulação de um olhar histórico (ou genealógico) da arte moderna com um

contemporâneo: «Assim, quando penso no panorama actual das artes plásticas em Portugal, sou tentado a juntar os melhores artistas de hoje como do passado»⁷.

A *Galeria Buchholz* (1965-c.1975) nascera associada a uma livraria, como muitas do tempo, tal como a *Divulgação* e a *111*, mas com maior possibilidade de um renome internacional e com maior espaço físico. A *Buchholz* foi criada na Alemanha por Karl Buchholz, depois fugido do Nacional-Socialismo e dos bombardeamentos. Em consequência, desenvolvia nos Estados Unidos, Espanha e Colômbia uma actividade de livreiro articulada com galeria de arte, animando exposições em colaboração com artistas plásticos desses países. Depois da Segunda-Guerra ampliava a sua actividade na Europa. Após uma primeira instalação na Avenida da Liberdade em Lisboa, passaria para perto do Marquês de Pombal, no nº4 da rua Duque de Palmela. Seria aqui, no espaço da cave onde funcionava uma loja de discos vinil que se transformaria durante alguns anos em espaço expositivo, que nascia a galeria.

Sob a direcção de Catarina Braun, a galeria iniciara as suas actividades em 28 de Outubro de 1965, com a abertura de uma exposição da escultora sul-americana Maria Nunez del Prado⁸, culminando esta orientação com uma exposição colectiva em Dezembro desse ano de Maccioli, Szyzlo e Botero. No ano seguinte surgia o convite ao crítico Rui Mário Gonçalves para a dirigir, que aceitava na condição de estar liberto de quaisquer interesses comerciais, segundo uma ética que o próprio já elogiara nas galerias *Divulgação* e *111*⁹, o que lhe permitiria uma orientação vinculada para a arte portuguesa articulando olhares históricos da arte moderna com a apresentação de novos criadores. Iniciou a sua actividade abrindo a temporada de 1966-1967 com a exposição *Seis Pintores Portugueses de Paris* (Outubro de 1966)¹⁰. Na referida linha histórica e didáctica efectuou antologias de Mário Cesariny (1967), com o título *20 anos de Surrealismo*, Carlos Botelho (1968), António Dacosta (1969), António Pedro (1970), uma comemoração do *Centenário de Amadeo de Souza-Cardoso* (1968-1969) ou ainda uma retrospectiva de *Meio Século de Arte Moderna Portuguesa 1900-1950*, exposição no âmbito do *Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses* (1967); por outro lado, apresentou artistas plásticos novos como Helena Almeida, Costa Pinheiro, Álvaro Lapa, António Areal, Jorge Pinheiro, Eduardo Nery ou Noronha da Costa, ou as colectivas *Seis Pintores Portugueses de Paris* (1966), já referida, e *Novas Iconologias* (1967). Adiantemos um elenco de artistas, então em início de percurso, com exposição individual na *Galeria Buchholz*: Costa Pinheiro (1967), Cruzeiro Seixas (1967), Noronha da Costa (1967, 1968), Calvet (1968), José Rodrigues (1968), Vasco Costa (1969), Álvaro Lapa (1969), Eduardo Nery (1969), João Machado (1970), Zulmiro de Carvalho (1970), António Areal (1970), Helena Almeida (1967), Joaquim Vieira (1971), Gracinda Candeias (1971), Alberto Carneiro (1971), Victor Belém (1972), Nadir Afonso (1972), Joaquim Bravo (1972, 1973), Jorge Pinheiro (1968), Cruz Filipe (1973), Henrique Manuel (1973), Malangatana (1973) ou Jorge Vasconcelos (1974).



Inauguração da Exposição de António Dacosta na Galeria Buchholz em 1969, com Almada Negreiros, Viscondessa de Meirelles, António Martins Alves, Rui Mário Gonçalves, Rui Cinatti, Maluda, Lopo de Bragança (Duque de Lafões), António Dacosta, Fernanda e, sentados, José-Augusto França, e Miriam Dacosta

A partir de 1968 a galeria passava também a apresentar exposições no âmbito do prémio Soquil.

A abertura de uma sucursal do Porto articulou melhor a apresentação em Lisboa de novos artistas ligados à cidade do Norte, sendo de sublinhar a apresentação da instalação *Floresta para os teus sonhos* de Alberto Carneiro em 1970. Relevantes seriam ainda a apresentação dos lençóis de Lourdes de Castro, a

apresentação de cerca de metade da série dos *Reis* de Costa Pinheiro ao público português, os objectos de Noronha da Costa, as narrativas pictóricas de Areal ou as três primeiras exposições individuais de Helena Almeida onde se revelava o processo de substituição da tela como suporte para a tela como objecto (ou corpo).

Marcante numa viragem para uma nova lógica de concepção de colectivas, com sentido temático e selectivo e de espírito curatorial nas escolhas, anunciando outras responsabilidades técnicas e organizativas, destaquemos algumas das exposições colectivas. Começamos pela exposição *6 Artistas Portugueses de Paris* (e não «em» Paris, como sublinhou um crítico, porque «já considerados “pintores da Escola de Paris”»¹¹) realizada na *Galeria da Livraria Buchholz* em Dezembro de 1966. Apresentavam-se René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, José Escada e Jorge Martins, quase todos nomes de relevância no âmbito do processo neo-figurativo. Rui Mário Gonçalves daria um contributo decisivo para a formulação histórica e crítica deste termo, decisivo no entendimento da arte portuguesa da década de 1960¹². Era também a exibição do sucesso da primeira geração de bolseiros da Fundação Gulbenkian em Paris, não só dos artistas plásticos expostos, como do próprio crítico que os apresentava – que, como vimos, ganhara prémio de bolseiro como crítico de arte em 1963. Das obras presentes, destacavam-se as ardósias de Eduardo Luís, os recortes em plexiglas de Lourdes Castro ou os relevos de planos de alumínio e plexiglas recortados de Escada. Sublinhe-se que metade destes (René Bertholo, Lourdes Castro e José Escada) faziam parte do grupo de artistas editores da mítica revista *KWY*¹³.

Este espírito teria sequência na exposição tematizada *Novas Iconologias*, efectuada na mesma *Galeria Buchholz* em Março de 1967, com quase metade de expositores portugueses também então emigrantes ou bolseiros (7 em 15). Concebida e organizada por Rui Mário Gonçalves, procurava lançar o debate

sobre a Nova-figuração, que a exposição de artistas de Paris deixara como constatação de uma linha moderna de produção portuguesa: «Reuni desta vez alguns artistas que se têm mostrado interessados no Neo-figurativismo. Quase todos se empenharam antes na Abstracção. Alguns reflectem já uma preocupação de novo inequivocamente abstracta a partir da sua experiência neo-figurativa»¹⁴. Segundo adiantava o crítico, as relações entre a abstracção e a Nova-figuração eram de mútua cumplicidade, no entendimento da sua posição teórica.

Contudo, à entrada dos anos de 1970 a galeria manifestava dificuldades no confronto com um mercado cada vez mais agressivo, onde se começavam a estabelecer contratos de exclusividade. A generalizada crise internacional do mercado da arte, que começara em 1973 e se radicalizara em Portugal no pós-25 de Abril de 1974, fez com que em 1975 os discos regressassem à cave da livraria¹⁵. O percurso da galeria acompanhara atentamente a vanguarda da arte portuguesa, entre a visibilidade de uma fase de afirmação da nova-figuração, e uma marcação com oscilações para explorações objectuais e conceptuais, fazendo dela um dos espaços históricos expositivos da primeira geração de ouro de galerias de arte em Portugal¹⁶. Rui Mário Gonçalves ainda se envolveria, anos depois, em exposições da Colecção Buchholz (Estoril: Galeria de Arte Arcada, 1988).

Rui Mário Gonçalves era também convidado regularmente a para escrever textos de catálogos de exposições de artistas para outros espaços expositivos, numa cooperação que se estenderia a colaborações circunstanciais com as principais galerias de Lisboa. Alguns desses artistas tinham exposto na *Buchholz*, ainda possível à data, antes dos contratos de exclusividade que começariam anos depois. Por exemplo, para a *Galeria de S. Mamede* escreveu sobre António Areal (Novembro 1969), Helena Almeida (Abril 1973) ou Carlos Calvet (Novembro 1987). Para a *Galeria 111* escreveu sobre Eurico Gonçalves (Abril 1964), Henrique Manuel (Junho 1965), António Dacosta (1983; e sucursal *Zen* no Porto em 1984), João Hogan (Maio-Junho 1988) ou Fátima Vaz (Maio 1973). E para outras galerias e as mais variadas instituições, escreveria ainda sobre João Hogan, Guilherme Parente, Emília Nadal, Júlio Pomar, Rocha de Sousa, Mário Dionísio, António Vespeira, José Escada, Nuno San-Payo, entre muitos outros. O curador era também, e sempre, o crítico de arte.

2. A renovação da secção portuguesa da AICA e a inovação da curadoria artística por críticos de arte

Para além deste programa mais continuado com a *Galeria Buchholz*, Rui Mário Gonçalves teve várias colaborações de exercício curatorial, associado à dinâmica das galerias no tempo e à renovação da secção portuguesa da AICA em finais dos anos 60¹⁷. Um dos casos mais interessantes, e a merecer estudo enquanto exemplo de uma curadoria bastante contemporânea, nasceu de um convite da *galeria Quadrante* que desafiava vários críticos da AICA



para um comissariado temático de escolha pessoal, a acompanhar o primeiro encontro de críticos de Arte em 1967¹⁸. O convite era efectuado a vários críticos de arte, no sentido de apresentarem um comissariado assente numa temática livre de interesse pessoal, tendo sido apresentadas as escolhas de Nelson Di Maggio¹⁹ (*Veemências Confrontadas*), Rui Mário Gonçalves (*Novo Desenho*), José-Augusto França (*Imagem-Não-Imagem*) e Francisco Bronze (*O Objecto*). Esta estrutura e modelo como que inspiraria as depois efectuadas pela AICA-SNBA, com novo envolvimento de Rui Mário Gonçalves, que adiante apreciaremos. Pelo interesse destes exercícios curatoriais, sintetizemos as várias propostas, colocando-as em diálogo com a de Rui Mário Gonçalves.

Para a primeira destas exposições seria escolhido o uruguaio Nelson Di Maggio, com actividade nesses anos em Portugal, que escolheu o título *Veemências Confrontadas* (Março-Abril 1967), num claro interesse em mostrar uma espécie de dinâmica heterogénea de «jovens revelações»²⁰, tendo escolhido para o efeito Lapa, Batarda, Carlos Baptista, Helena Almeida, Sá Nogueira, Eurico, Cutileiro, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Paula Rego e Vespeira. Seguiu-se a exposição pensada por José-Augusto França, *Imagem Não Imagem (Imagem? Não! - Imagem;* Novembro de 1967), que ligava o surrealismo à nova-figuração enquanto modo contemporânea de pensar a imagem. Para tal, José-Augusto França concebia uma ponte entre António Pedro Vespeira, Moniz Pereira e Eurico Gonçalves para, numa segunda metade de expositores, os ligar a uma nova-figuração que assinalava com Joaquim Rodrigo e Paula Rego, seus iniciadores, ou ainda Noronha da Costa, Lourdes Castro e Ana Vieira, como um desenvolvimento que já incluía experiências que objectualizavam a imagem ou contornos vazios que actuavam como «imagem negativa».

Sucedeu-se então Rui Mário Gonçalves, que concebia uma exposição com o título *Novo Desenho* (Janeiro 1968), onde retomava alguns interesses genealógicos, que já o inspirava nas opções da *Buchholz*, com Almada Negreiros, Fernando Lanhas, Fernando Lemos, que acompanhavam nomes mais novos como Eurico Gonçalves, Nery, Artur Rosa, Helena Almeida, Jorge Martins e Areal. Pretendia-se apontar a autonomia do desenho no processo de arte moderna e a sua importância como criação experimental. Para alguma crítica à exposição²¹, as escolhas davam continuidade à referida exposição *Novas Iconologias* que o Rui Mário Gonçalves realizara na Galeria *Buchholz*, numa mesma orientação de problematização da nova-figuração.

Se as exposições pensadas por José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves estariam sintetizadas e ultrapassadas na qualidade material e física do «objecto» artístico, a seguinte, por Francisco Bronze, referindo-se a uma «*estética integracionista* ou do *Objecto*», considerava que «a pintura e a escultura encontram-se finalmente reunidas no objecto, em síntese mais ou menos perfeita, no desenvolvimento de um processo que tende cada vez mais a integrar uma experiência arquitectónica»²².

Este ciclo de exposições, sugeridas pela galeria ao convidar quatro críticos creditados na AICA que valorizavam a arte moderna, apresentava vários entendimentos para um olhar já de afirmação sobre a nova-figuração e espreitando a emergência de dispositivos objectuais (destacando-se Noronha da Costa e Helena Almeida, artistas com quem Rui Mário Gonçalves trabalhara na *Buchholz*) e de uma nova-abstracção de herança *op* (Artur Rosa), ao mesmo tempo que ajudava a reconhecer que, em torno da nova-figuração, estavam as mais determinantes expressões modernas das artes plásticas portuguesas da época. Na exposição *Novas Iconologias*, Rui Mário Gonçalves salientara a importância de uma consciência da abstracção na nova-figuração e uma objectualização e espacialização do desenho e da imagem. Na exposição *Imagem Não Imagem* José-Augusto França salientara uma linha surrealista (da nova figuração), que culminava no objecto. Na exposição *O Objecto*, Francisco Bronze elucidava esse interesse do objecto por artistas ligados à nova-figuração, como resgate e ligação ao mundo, e sugeria desenvolvimentos que alguns artistas vinham desenvolvendo recentemente (casos de Lourdes com os contornos nos lençóis ou de René Bertholo com os modelos reduzidos). Tornavam-se assim exposições marcantes da consciência das manifestações que tinham caracterizado a década e que se ligavam à praxis artística presente.

Através de particulares exercícios de curadoria, uma proeminente geração de críticos de arte realizava um ciclo expositivo que evidenciava a consciência e a vontade de problematização de situações e questões artísticas contemporâneas. Muito embora o carisma do desafio foi menor a libertação do carácter histórico que tais exposições transportavam, sobretudo por parte de José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves, misturando genealogias e tradições de modernidade com propostas mais recentes, e nessa intenção confundidas na procura da sua própria legitimidade. Mas, por outro lado, libertavam-se do carácter exaustivo das exposições colectivas da década anterior que procuraram, na extensão de uma permissiva modernidade, um aumento de participantes como quem desejava na quantidade uma maior consistência (em destaque: *1º Salão dos Artistas de Hoje*, 1956; *Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, 1957; *Retrospectiva da pintura não-figurativa em Portugal*, 1958; *Cinquenta Artistas Independentes*, 1959).

Estas novas exposições, lançando uma antecipada e forte consciência curatorial, estavam fora de uma lógica de inclusão generalizada, lançando uma sugestão de tese *expositiva*, implicando não tanto uma *exclusão* (o que fica de fora), mas a exigência de uma *escolha* (o que fica dentro) nela orientada. Em crítica à primeira destas exposições, Francisco Bronze mostrara-se agradado sobretudo pelo «facto de ter sido organizada em função duma ideia programática, contribuindo activamente para que, num debate que se reveste da maior actualidade, cada um de nós possa tomar, decerto, posição»²³. Neste sentido, tais exposições já preparavam a famosa *Alternativa Zero* organizada por Ernesto de Sousa em 1977, ao vincarem uma maior opção vanguardista

na *escolha* que um *comissário* ou *curador* (noções que teriam aqui os seus primeiros exemplos processuais de destaque) impunha como *selecção* - nessa lógica em que o comissário impõe uma selecção crítica prévia tornando-se também, noutro plano, um «autor».

A nova geração de críticos de arte, entre os quais se destacava Rui Mário Gonçalves, que animara a década de 1960 com a sua reivindicação de profissionalismo, aceitava um novo desafio no início da década seguinte. A SNBA, fornecendo apoio logístico, convidava a secção portuguesa da AICA para os seus mais destacados membros organizarem uma exposição colectiva, cada qual escolhendo os artistas e as obras, tal como a sua disposição expositiva, segundo o espaço destinado. Esta colaboração SNBA-AICA, dava assim continuidade ao espírito das referidas exposições temáticas efectuadas em galerias entre 1967 e 1968 (sobretudo os exemplos apontados da *Buchholz* e da *Quadrante*), em que cada crítico escolhia segundo uma tese pessoal e numa lógica de comissariado. Este desafio estendia essas experiências isoladas, apresentando várias teses e opções simultaneamente, em que cada crítico se *expunha* com as suas escolhas, enquanto as colocava numa espécie de concorrência e numa necessidade de justificação através de textos de catálogos, que foi possibilidade de abertura a posições polémicas que alguns exploraram. Por estas razões, também consideramos de todo o interesse colocar novamente as opções de Rui Mário Gonçalves em diálogo com as escolhas de outros críticos.

A primeira exposição (Exposição AICA-SNBA/72) foi logo dominada por uma heterogenia de posições, num espaço de opções dominado pela arte moderna. Esta «panorâmica da crítica», que se efectuava a partir do «retrato individual de cada escolhedor», fazia um importante diagnóstico e auto-retrato da crítica de arte portuguesa²⁴, após cerca de uma década de actividade com intencional e assumido profissionalismo. Nesta primeira experiência²⁵, os arquitectos Carlos Duarte, Mário de Oliveira e Pedro Vieira de Almeida, como membros da AICA participaram com opções de reflexão sobre o *design*, na articulação entre as artes plásticas e a arquitectura, opção dos dois primeiros, ou optando pela escolha de apenas uma obra de arquitectura, caso do edifício «Franjilhas» de Teotónio Pereira escolhido por Pedro Vieira de Almeida.

O crítico (e historiador de arte) José-Augusto França escolheu uma reflexão sobre a poética do fantasmagórico, numa vertente de heranças românticas e surrealistas que centrou numa fase da obra de Noronha da Costa.

Fernando Pernes, também procurando uma sistematização de sentido nacional, optou por uma «situação neo-romântica na pintura portuguesa» que atravessaria a arte contemporânea mais recente (Lourdes Castro, José Rodrigues, Carlos Calvet, João Hogan, Eduardo Nery, Cruz Filipe e Noronha da Costa), num lirismo de marca subjectiva que procurava opor à frieza mercantilista de uma arte da industrialização e do consumo, que nos anos de 1960 marcara a arte internacional, da *pop art* americana e inglesa ou mesmo do *nouveau réalisme* francês.

Ernesto de Sousa, recusando os esforços de procura de um tema de afinidade e identidade para a recente cultura portuguesa, respondia com um desafiador «Do Vazio à Provocação» afirmando: «só nos resta o vazio»²⁶. Tal atitude aparentemente céptica, pretendia sustentar uma retórica positiva: perante o vazio só resta «Começar», e o começo está na «pró vocação». Respondia assim aos esforços dos outros críticos pela procura de uma iconografia de sensibilidade portuguesa, com um iconoclasmo de *tábua rasa*, assente nessa pró-vocação legitimada nesse começo. E escolhia como «operadores estéticos» (termo que passara a preferir em vez «da velha concepção romântica de artista criador, único e privilegiado»²⁷) Fernando Calhau, António Sena, Eduardo Nery, Nuno Siqueira, Ana Vieira, Helena Almeida, Alberto Carneiro, Lourdes Castro e João Vieira – e assim deixava um tom de *tábua rasa* vanguardista, espécie de recomeço radical mas necessário, que desenvolveria com corolário na mítica exposição que organizaria anos depois: *Alternativa Zero* (1977).

Salette Tavares explorou o conceito de *Kitsch* («mau gosto»), expressão alemã ainda com pouca história em Portugal, apresentando um documentário fotográfico do tema em Portugal. O *kitsch* surgia como necessidade de invocar um contraponto de «mau-gosto»²⁸, pelo que, as imagens que apresentava entravam numa estratégica crítica da cultura portuguesa.

Egídio Álvaro não justificava as suas escolhas (Aureliano Lima, Lima de Freitas, Metello Seixas, o Francês Gachon e o suíço Zweidler) sublinhando a liberdade do crítico ao assumir a subjectividade das suas opções: «posso assim, em inteira liberdade, falar do que me interessa e expor o que me fascina»²⁹. A escolha radicaliza a sua própria subjectividade ao ponto de assumir ignorar qualquer tese para além dessa mesma liberdade.

Esta subjectividade radicalizava-se em parcialidade com a atitude do crítico Rocha de Sousa, que escolhia a obra do pintor Rocha de Sousa, reivindicando «a sua condição de pintor, afirmando desse modo a coincidência possível das suas funções»³⁰. A atitude não deixava de ser provocatória a um questionamento sobre a ética da prática crítica, questionamento a inevitabilidade da parcialidade em qualquer acto crítico.

Por seu lado, Rui Mário Gonçalves, optava por uma reflexão sobre o tema da «ingenuidade», que apresentava como uma constante e mesmo uma espécie de *durée* cultural possível e sintomática das artes plásticas portuguesas, numa perspectiva de opções que se obrigava a efectuar e expor segundo uma genealogia histórica (Sara Afonso, Júlio, Eurico Gonçalves, Dante Júlio, João Viola, Ângelo de Sousa, Leonor Praça e Álvaro Lapa).

A experiência repetia-se em Janeiro de 1974 (exposição AICA-SNBA/74), onde os críticos davam alguma continuidade às suas opções anteriores, por vezes procurando radicalizá-las. O arquitecto Pedro Vieira de Almeida, que na exposição anterior, como vimos, escolhera apenas uma obra, vincava agora uma ousadia perante a crítica de arte, defendendo um «direito à abstenção», assente na da recusa da escolha de obras ou criadores. Devido aos «problemas

relativos à possibilidade de relação «crítico-criatividade», assumia o direito ao silêncio como «um dever até em termos pedagógicos»³¹, além de manifestar uma insatisfação relativamente à crítica da época, sobretudo numa relação com os artistas implicados na escolha e respectivas implicações éticas. Considerava ainda com algum sarcasmo, que o acto voluntário de nada dizer «pode ser que seja o máximo que da arquitectura neste momento se pode e deve dizer».

Egídio Álvaro, mantendo a mesma linha de opções, aproveitava para criticar no texto do catálogo a situação da arte portuguesa, com poucos coleccionadores e apreciadores de arte, mas sobretudo da actividade incoerente das galerias, no seu desejo de lucro imediato. Acusava-as assim de serem uma espécie de contaminadoras da melhor actividade dos críticos, revelando pouco interesse na originalidade ou na dependência excessiva dos modelos importados. Como resistentes à cedência a estes aspectos relativos a pintores bem instalados através da sua própria repetição, escolhia um alargado espectro de pintores com «coragem de ser diferente» (Areal, Dixo, Alvess, Nery, Domingos Pinho, João Nascimento, Jorge Martins, Lisa Chaves Ferreira, António Metello e Man).

Manuel Rio-Carvalho fazia opção análoga, ao se centrar na obra de Júlio dos Reis Pereira, referência do lirismo *presencista* dos anos de 1920-1930, que servia também para referir uma dimensão lírica como carácter e resistência (entre o fascínio e a repulsa) à *pop art*, que assim se reconhecia como movimento artístico sem enquadramento «sócio-cultural» em Portugal, pelo menos do modo como se verificara nos Estados Unidos.

Eurico Gonçalves, propôs o tema da «Escrita», orientando a sua opção de crítico de arte para as suas próprias pesquisas como pintor, não se restringindo contudo a uma linha da abstracção lírica, que era a sua, mas estendendo-a a uma gama de variantes estéticas que se verificava nas suas opções: o próprio Eurico Gonçalves como pintor, Nadir Afonso, Fernando Lemos, Jorge Pinheiro, António Charrua, Cesariny, Paula Rego, José Escada, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Ângelo de Sousa, Joaquim Bravo e António Sena.

Salette Tavares, após a reflexão anterior sobre o «mau gosto» (o *Kitsch*), fazia agora uma opção que se podia ler como possibilidade de alternativa, opção essa que alimentava o exercício da sua própria actividade como crítica de arte, explorada no texto: a opção foi a obra de Paula Rego, de que propôs uma leitura da «estrutura semântica».

Rocha de Sousa, que na exposição anterior tinha escolhido *apenas* a sua obra, escolhia agora *apenas* um pintor português que admirava e que era a grande referência da sua própria produção: a pintura de Luis Dourdil, seu amigo e mestre. A parcialidade reassumia-se ao escolher outro pintor (já não ele próprio como pintor), que era a grande influência do seu próprio percurso como pintor.

Mário de Oliveira, que além de crítico reivindicava o estatuto de arquitecto e de pintor, escolhia também apenas um pintor (um «pintor *insito*»), Augusto Pinheiro, homem de negócios que começara tardia e amadoristamente a

pintar. Esta escolha da obra de um pintor amador, que considerava «uma arte sem batota, sem técnicas de ofício, sem conhecimento afinal do que se passa no complexo mundo da arte», contrapunha-se criticamente tanto a uma produção artística de um profissionalismo impessoal, como a uma arte de vanguarda que deixara de «ser comunicação humana» – que considerava finalidade primeira da arte.

Ernesto de Sousa radicalizava as teses da sua apresentação anterior, aproveitando estas exposições para a definição de um projecto ambicioso onde uma lógica maior de comissariado se instalava. Mais do que julgar a produção portuguesa, tratava-se de orientá-la, fazer da crítica um motor de um possível dinamismo vanguardista. Sob o título «Projecto – Ideias», retomava a consciência do *Vazio*, melhor articulado e orientado com as teses que o próprio esclarecia em torno dos estudos de Almada relativas a um significado cultural da noção de *Re-Começar*: «ainda tenho menos dúvidas que antes: que é do vazio (relativo claro) que devemos partir para as nossas mais íntimas e verdadeiras voçações»³². Enquanto outra linha da crítica de arte efectuou escolhas no sentido de montar uma genealogia da arte portuguesa, como quem enquadra uma identidade ou um carisma cultural próprio, Ernesto de Sousa optava por esse *vazio*, espécie de *tábua rasa*, que procurava agir para o futuro. A noção de *Vazio* como *Re-Começar*, inspirava-se em Almada Negreiros, nome que atravessara gerações reinventando-se constantemente – e a sua mítica exposição *Alternativa Zero* (1977), estava aqui, de algum modo, anunciada³³.

Quanto a Rui Mário Gonçalves, assumia uma escolha com intenções políticas em torno da tese «Nova Ilustração, Nova Intervenção». Embora dando continuidade à exposição *Novas Iconologias* de 1967, chegando a apontar-se como «adenda» da anterior³⁴, e mantendo o esforço de encontrar genealogias que fornecessem profundidade histórica e identidade à produção contemporânea, assumia aqui alguma inflexão numa responsabilidade de intervenção social, entre opções que se aproximavam da caricatura social (Vergílio Domingues) ou moral (Henrique Manuel), sendo relevante o seu interesse e posição teórica em torno de uma noção de pop que associava à obra neo-figurativa de Joaquim Rodrigo. Meses antes da revolução de 25 de Abril de 1974, a opção de Rui Mário Gonçalves parecia audaciosamente antevê-la. Seguia agora o rasto de um *imaginário figurativo popular* de espírito subjectivo, ingénuo e lírico, que se opunha à massificação fria da *pop art* anglo-saxónica, ao mesmo tempo que definia uma dimensão cultural portuguesa manifesta nas artes plásticas. Recuando para ir buscar uma obra de Falcão Trigo (de 1947) e outra de António Domingos (1959), inclinava para a actualidade através de obras de Joaquim Rodrigo, Vergílio Domingues, Rocha de Sousa e Henrique Manuel. Para o organizador tratava-se de «ilustração, não de texto, mas de oralidade...»³⁵.

3. Prémios e Júris

Também resultado da referida renovação da secção portuguesa da AICA, por volta de 1967³⁶, foi a sequente animação de exposições com prémios artísticos, por vezes bem remunerados para a época. De certo modo, o modelo tinha sido lançado, embora com maior abrangência que descentralizava a arte moderna (sobretudo a primeira), pelas duas primeiras *Exposições de Artes Plásticas* (1958 e 1961) organizadas pela FCG – contudo, ainda muito dominada por anteriores figuras da crítica de arte portuguesa³⁷.

Um dos primeiros casos em que descortinámos uma presença importante de Rui Mário Gonçalves como Júri de arte foi na *II Exposição de Arte Moderna do Funchal*, realizada em Janeiro-Fevereiro de 1967, realizada a partir de convites aos artistas a concurso, que resultaria num total de 77 obras de 22 artistas avaliados pelo Júri³⁸. O *Grande Prémio* foi atribuído a António Areal e, sem segundos prémios-aquisição, distribuíram-se menções honrosas por Manuel Baptista, José Escada, Manuel Cargaleiro, Costa Pinheiro e Jorge Martins, além da aquisição de obras de Baptista, Escada, Jorge Martins, António Palolo e Helena Almeida. A exposição foi animada, tal como no ano anterior deste certame, com visitas guiadas e conferências.

Mas foi com o aparecimento de vários concursos de arte em finais da década de 1960 que se lançava um tipo de evento com pouca tradição em Portugal, tanto na sua ligação ao mecenato empresarial, como na sua ligação à arte moderna. Esta dinâmica era fruto de uma boa fase económica que o país conhecia nesse anos (entre finais da década de 1960 e 1973) que animava o mercado da arte moderna e sequentemente o seu mecenato. Ficaria como símbolo, num leilão realizado em 1970 no restaurante *Irmãos Unidos*: «estalava o momento simbólico de afirmação de um mercado da arte e das suas potencialidades especulativas: o *Retrato de Fernando Pessoa*, pintado por Almada Negreiros em 1954, era adquirido pelo banqueiro Jorge de Brito pela quantia de mil e trezentos contos, acrescido de impostos para o Estado e da percentagem para a agência (duzentos e sessenta contos) confirmando uma inflação no valor comercial das obras, com animada polémica jornalística em que se chegava a inquirir a reacção de Almada Negreiros, e a possibilidade deste levar o caso a tribunal, pelo facto de outros lucrarem especulativamente com a sua obra»³⁹. Pouco depois seria o leilão das obras da primeira galeria d'A *Brasileira* do Chiado, substituídos logo de seguida por artistas de nova geração. Rui Mário Gonçalves faria parte do grupo de críticos que fazia a escolha dos novos artistas – e ficava representado numa das obras, que pintava os críticos em analogia cultural com o quadro de Almada Negreiros que fizera parte da geração anterior dos quadros d'A *Brasileira*, da autoria de Nikias Skapinakis: *Para o estudo da melancolia em Portugal - Retrato dos Críticos* [Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes, José-Augusto França] (1971). A pintura não consegue disfarçar uma distância irónica para o novo poder que reformava a crítica de arte em Portugal⁴⁰.

Foi neste tempo dinâmico, coevo à renovação e animação da AICA portuguesa, que se vai incrementar o referido modelo de concurso de apoio empresarial e mecénico. Fazendo parte dessa renovação, e sendo parte essencial da elite da crítica de arte portuguesa, foi natural que Rui Mário Gonçalves tivesse presença regular em quase todos os júris desses concursos.

O primeiro destes concursos foi a criação do *Prémio GM67 (General Motors) de Artes Plásticas* (ou *Salão de Vanguarda GM67*), destinado a obras de pintura e escultura realizadas no ano de 1967, apenas por artistas portugueses fossem residentes ou não no país⁴¹. A exposição dos artistas plásticos admitidos a concurso foi apresentada em Janeiro de 1968 na SNBA, com apresentação simultânea, no mesmo espaço, dos novos modelos de automóveis. No dia 15 de Janeiro foram anunciados os prémios, tendo sido o primeiro atribuído a António Sena e o segundo a Noronha da Costa. O debate em torno do segundo prémio, que não tivera o consenso do primeiro (seis contra um), revelava a dupla faceta do júri, de artistas e de críticos⁴², levando a uma discussão entre os membros do júri, arrastada por vários dias de reuniões e com ulterior polémica nos periódicos durante várias semanas, em que se chegava a debater a própria deontologia da crítica de arte. Do mesmo modo, verificara-se uma clivagem entre o Conselho Técnico e os críticos profissionais, devido ao facto de Artur Rosa, Menez, Manuel Baptista e Costa Pinheiro terem ficado fora da discussão dos prémios, e por Cutileiro ter mesmo ficado fora da exposição⁴³. A situação tornava-se uma oportunidade de insistir na reivindicação de uma profissionalização da crítica de arte, por parte de uma geração que começara a existir desde finais da década anterior, caso de Rui Mário Gonçalves.

Com semelhanças seguiu-se o *Prémio Guérin*, com o tema «A Máquina», criado para comemoração do 50º aniversário da fundação da empresa, cujos resultados foram apresentados com uma exposição no *stand* da *Wolkswagen* (Novembro 1968). O júri, que mantinha um forte domínio de artistas plásticos e arquitectos⁴⁴, atribuiu o 1º Prémio a Manuel Baptista, o 2º a Henrique Ruivo, e o 3º a António Ferraz.

Outro modelo próximo foi o exemplo do *Banco Português do Atlântico*, que aproveitava a comemoração dos seus 50 anos com um concurso-exposição de Artes Plásticas. A exposição decorreu na SNBA (aberta ao público a 28 de Maio e até finais de Junho de 1969), com 86 trabalhos de 45 artistas, que o Júri⁴⁵ seleccionou de 556 trabalhos enviados por 200 artistas. Tal como em vários dos exemplos anteriores, como o *Prémio Soquil*, o júri era dominado por membros da renovada secção portuguesa da AICA. Assumindo uma nova ética e profissionalismo, as actas do júri foram «postas à consulta do público» e em parte publicadas em periódicos⁴⁶. Sem número de prémios fixo (segundo o regulamento) foram premiados António Costa Pinheiro, Joaquim Rodrigo, Eduardo Nery e Vasco Costa.

O mesmo tipo de concurso com exposição manteve-se na *Exposição Mobil (Oil Portuguesa) de Arte*, efectuada em Novembro de 1970. Mas já não

se tratava de prémios absolutos, mas da disponibilidade de 400 mil escudos para a aquisição de obras admitidas a certame. Efectuada com apoio técnico da AICA, que assim definia um júri devidamente representado com críticos de arte profissionais⁴⁷ (em oposição ao que acontecera no *Prémio Guérin*), concorreram 164 artistas com 481 trabalhos, mas só foram admitidas 86 obras de 38 para o concurso e exposição na SNBA. Sem prémios, verificaram-se várias menções honrosas: Jorge Martins (único por unanimidade), Manuel Baptista, Carlos Calvet, Cruz Filipe, João Hogan, António Mendes, Eduardo Nery, Noronha da Costa, António Palolo, António Sena, Nikias Skapinakis, Pedro Sobreiro e Fátima Vaz – excesso de menções, muito por culpa das opções de José-Augusto França, como o próprio justificava num dos seus «folhetins artísticos»⁴⁸.

Caso especial seria o *Prémio Soquil* (Sociedade Química Industrial), criado em 1968, lançando outra estrutura com um acção mecénica regular, ultrapassando o carácter isolado e de epifenómeno dos exemplos anteriores. O prémio tinha sido proposto pelo crítico Fernando Pernes a um director da *Impacto-Publicidade*, apoiado no exemplo de análogas acções mecénicas em Itália, Alemanha, França e Estados Unidos. Não sendo um concurso, visto não se efectuar por envio e admissão de obras, nem implicando exposição, o prémio promovia o artista plástico que mais se tivesse destacado em exposições individuais ou colectivas na temporada anterior⁴⁹ – não deixando assim de se verificar uma certa inspiração (e continuidade) nas *Exposições de Verão*, que tinham decorrido entre 1965 e 1967, no sentido em que estas davam a ver um panorama da actividade das galerias por temporada, faltando exactamente o prémio que então surgia. O primeiro prémio era de 40 mil escudos, com um segundo no valor de 30 mil escudos a distribuir pelas menções honrosas. Na primeira atribuição o prémio foi atribuído a Carlos Calvet, com menções honrosas a António Sena, Costa Pinheiro, José Rodrigues, Nadir Afonso e Noronha da Costa. Em 1969 assumia-se a participação activa da renovada secção da AICA portuguesa, que encontrava aí o espaço para uma acção exemplar segundo as reivindicações preliminares a essa renovação⁵⁰: «Assumiu-se a responsabilidade técnica e intelectual do prémio SOQUIL, tornado prémio de crítica de arte portuguesa»⁵¹. Neste ano o Prémio foi para Noronha da Costa, com menções para António Palolo, Eduardo Nery e Vasco Costa. Em 1970 o Prémio foi para Manuel Baptista, e menções para Artur Rosa, João Vieira e Jorge Pinheiro. Em 1971 o Prémio foi para Paula Rego, com menções honrosas a Alberto Carneiro, Eurico Gonçalves, João Cutileiro, Jorge Martins, Lourdes Castro e Sá Nogueira. Em 1972, o último ano, o prémio foi para Joaquim Rodrigo, com menções honrosas para Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Nikias Skapinakis e René Bertholo. De notar, como curioso sinal de convergência das posições dos membros da AICA portuguesa, que os prémios foram decididos por unanimidade em todos estes anos.

Como já foi insinuado, o mais relevante do regulamento era o facto de se sublinhar que a atribuição dos prémios era «colocado sob os auspícios

da secção portuguesa da *Association Internationale de Critiques d'Art*, cuja direcção nomeia o júri que o atribui»⁵². Pela primeira vez na história da arte portuguesa a escolha de um prémio era apenas deixada à responsabilidade de críticos profissionais de artes plásticas, ultrapassando a tradicional presença de outros artistas plásticos e arquitectos. Por outro lado verificava-se o esforço de fundamentar uma deontologia da crítica de arte: «Prémio (ou prémios) atribuído sem concurso nem acto de candidatura, os artistas estão absolutamente livres, ao exporem, alheios a compitas ou submissões que, no plano cultural, parecem, a muitos, condenáveis ou pouco dignas, igualmente se encontram livres os membros de júri». Neste sentido, apresentava-se «um prémio que é regular na sua periodicidade, independente na sua definição ética, e responsável no plano cultural»⁵³. Deste modo, durante as edições realizadas, entre 1968 e 1972, os críticos Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e José-Augusto França, seriam os responsáveis pela escolha dos 27 prémios (incluindo menções honrosas) atribuídos ao longo dos seus cinco anos de existência. Esta ambição profissional de circunscrever e delimitar competências e autoridades críticas, tinha sequência na justificação das razões de cada atribuição, expostas em actas e publicadas nos catálogos⁵⁴.

Em 1971 houve duas recusas de Menção Honrosa (por parte de Eurico Gonçalves e Sá Nogueira, por motivos e com polémicas diferentes⁵⁵), que os *media* exploraram com «insinuação de escandalozinho», perturbaram a boa consonância com que o prémio vinha funcionando – «E tanto que a empresa instituidora do prémio achou que estava a ser mal apreciado, senão mal empregado o seu esforço e resolveu reconsiderá-lo»⁵⁶. E na temporada seguinte, de passagem para o ano de 1972, atribuíu-se pela última vez o prémio, desta vez com direito a uma exposição de premiados na *Galeria Buchholz* (em Novembro de 1972). Assim preparava-se outra exposição, meses depois, que procurou reunir as obras premiadas ao longo dos cinco anos de vigência dos prémios. Efectuada na SNBA entre 6 e 22 de Abril de 1973, e intitulada *26 Artistas de Hoje*, ela fazia uma despedida em modos de resenha histórica, dando também a entender o que uma consciência crítica profissionalizada, que tinha sido das grandes reivindicações programáticas dos *prémios Soquil*, podia trazer para uma validade histórica. A experiência servira, contudo, com sentido histórico, de «notável e necessária pré-história» dos Prémios AICA lançados em 1981⁵⁷.

4. Depois de 1974

Rui Mário Gonçalves esteve envolvido em variadíssimas exposições individuais e colectivas nas mais distintas galerias, cujo vasto levantamento não caberia aqui, mas apontemos algumas colectivas que entendemos mais relevantes da sua maior proposta e condução pessoal. À entrada da década de 1970 notara-se a tendência para acentuar as perspectivas históricas da arte moderna, como quem procura as géneses da arte actual, seriam uma tendência dominante. Para a *XI Bienal de São Paulo* (1971) Rui Mário Gonçalves

terá sido um dos mais envolvidos na Representação Portuguesa, em torno de «Almada e as origens do modernismo português», sendo autor dos textos históricos do catálogo.

Com a intenção de dar a conhecer algumas obras em colecções privadas de prestígio, e de animar com isso o incentivo ao mercado e à colecção de arte, dinamizou relevantes exposições de arte portuguesa em colecções particulares. Elas coincidiam com um tempo de ouro do mercado da arte em Portugal, o primeiro com relevância histórica, que coincidia em grande parte com a «Primavera Marcelista». Com esse espírito organizou a exposição *Exposições de Arte Portuguesa dos Séculos XIX e XX em Colecções Particulares - II Artistas Figurativos e Desenho em 5 Colecções* (SNBA, Maio 1972) para a cujo catálogo escrevia o prefácio⁵⁸.

A revolução dos cravos de 1974 radicalizava a crise do mercado que cerca de um ano antes começara a dar sinais. Interrompia-se repentinamente a crescente dinâmica do aparecimento e acção de galerias, fechando quase todas bruscamente, outras suspendendo como a 111 que fechava durante cerca de um ano, tal como se interrompiam os apontados prémios de teor mecenático que tinham animado os finais da década anterior. O espírito do tempo pós-revolucionário fazia recuar a dimensão comercial das galerias, sobrevivendo algumas mais experimentais (sublinhando-se a *Quadrum*). Por outro lado privilegiava-se as acções colectivas e activistas, entre encontros de artistas (destacando-se os de Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha ou várias intervenções da época com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) ou as exposições colectivas generalizadas. Essas acções performativas assumiam mesmo a dimensão de intervenção de rua, que o tempo solicitava, destacando-se casos particulares como o grupo *Acre* (formado por Lima Carvalho, Clara Menéres e Alfredo Queiroz Ribeiro)⁵⁹.

Quanto às exposições colectivas deste tempo, embora apresentassem temas dominantes que as guiavam, lembrando o espírito de curadoria que animara a segunda metade dos anos 60, revelavam-se demasiado generalizadas e abertas, sem exclusão nem escolha de artistas, lembrando neste ponto as exposições dos anos 50 – chegando um artista a referir-se a uma delas como «mais uma “exposição-salada” de arte portuguesa»⁶⁰. Neste espírito, a própria organização era colectiva, misturando teóricos e artistas, pelo que se dissolvia a figura do curador. A SNBA, a «casa dos artistas», foi o local privilegiado destas exposições⁶¹, com extensões de maior ou menor relevos noutros espaços⁶².

Contudo, o sistema da arte década de 1980 era vista com um tom mais negativo por Rui Mário Gonçalves. Esta década que se iniciava pala moda intelectual do «pós-modernismo», era vista negativamente por Rui Mário Gonçalves, que em termos internacionais observa uma decadência. Mais tarde, associaria a este termo de «pós-modernismo» – de que os especialistas «não se entendem; e até se divertem publicamente, cada um deles a achar que os outros proponentes são bastante estúpidos» – um tempo artístico particular

para uma «década tão intelectualmente desinibida»: «A fraqueza da reflexão teórica foi acompanhada pela diminuição da presença das exposições tematicamente bem organizadas, enquanto as Feiras de Arte, estritamente comerciais e controladas pelas galerias, cresceram, multiplicaram-se e foram muito noticiadas»⁶³.

Entretanto a FCG, que vinha sendo decisiva nas bolsas artísticas e científicas, desde 1958, começava a dinamizar exposições de arte moderna, com interesse por perspectivas históricas, monográficas ou colectivas – e consideramos que o momento simbólico desse arranque foi a grande exposição antológica de Vieira da Silva, apresentada em Junho e Julho de 1970, com cerca de duas centenas de obras que ampliavam a retrospectiva de Museu de Arte Moderna de Paris⁶⁴. O envolvimento directo de José-Augusto França (desde 1970 coordenador da revista *Colóquio Artes*, quando a revista *Colóquio* se biforcava também na *Colóquio Letras*) e de Fernando Azevedo na Fundação, sobretudo para as questões da arte moderna e contemporânea, permitiram a Rui Mário Gonçalves um grande envolvimento com a instituição, tendo aí apresentado alguns projectos coim relevância no âmbito da curadoria.

Em 1982 estava envolvido em vasta equipa para uma grande exposição artística dos *Anos 40 na Arte Portuguesa* (1982), com vários estudos de entendimento cultural da década com estudos em torno das várias artes e do contexto político, num panorama que atendia ao início da década com a exposição do Mundo Português, para se cruzar com os processos culturais de ruptura do surrealismo, neo-realismo ou abstraccionismo. Projecto mais pessoal seria a exposição com conferências em torno do Fantástico, com livro e catálogo (*O Fantástico na Arte Portuguesa*, FCG, Centro de Arte Moderna, Sala Polivalente, Fevereiro 1986). Um conceito assumia o centro de cativação da arte, conduzindo as opções de obras e as palestras. A imagem que conduzia os trabalhos, e que servia de capa ao livro/catálogo era a pintura *A Melancolia* (1942) de António Dacosta, obra de referência do museu imaginário de Rui Mário Gonçalves para a pintura portuguesa.

Em 1992 organizava *Arte Portuguesa 1992* (Osnabrück: Kunsthalle Dominicanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galerie an der Bocksmauer, 14 Junho a 23 Agosto 1992) com vários textos da sua autoria. Além de um leque de escolhas, representativo da arte portuguesa à data, fazia uma avaliação histórica das relações das artes plásticas portuguesas com o espaço alemão, com destaque para a figura de Mário Eloy, com texto próprio.

Em 1993, dando continuidade no âmbito das artes plásticas à exposição dos anos 40, concebia a exposição *Arte Portuguesa nos Anos 50*, com itinerância em Beja e em Lisboa (1992-1993). Mais uma vez seria o autor dos textos, sistematizando uma leitura sobre as artes plásticas portuguesas nesta década, a que chamaria a «década do silêncio», que se tornou clássica.

Refira-se ainda a exposição *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa*, (Lisboa: Palácio Foz, Junho-Setembro 1998). Realizada no Palácio

Foz, na casa do antigo Secretariado de Propaganda Nacional (depois Secretariado Nacional de Informação) de António Ferro, a exposição não evitava a revisitação (e revisão) de um mote próximo ao espírito desse Secretariado e aos seus peculiares interesses pela arte e características populares de tom nacionalista. Rui Mário Gonçalves deixava aí algo que assentava na distância histórica dessa apropriação, devolvendo vias artísticas marginais e de oposição ao regime, pelo que não se podia evitar uma ironia nessa *piscar de olho* à «Política do Espírito» de António Ferro. A exposição manifestava o interesse por uma construção genealógica da arte moderna, que permite uma coerência desde o tempo da *Buchholz*. Para o crítico tratava-se de «chamar a atenção para o que há de português na arte moderna portuguesa do século XX, através de um inquérito que se preocupa menos com os últimos gritos das modas artísticas do que com aqueles cujas consequências estão mais comprovadas pelo tempo»⁶⁵. E assinalava na arte moderna portuguesa o tom de uma «forte tendência para expressão lírica»⁶⁶, sendo o sentido da exposição «mostrar» «que a arte moderna portuguesa se caracteriza por ser subtil e lírica – daí a sua difícil divulgação mundial –, consegue-se demonstrar, simultaneamente, que ela é sincera, genuína e honesta, entrecruzando-se nela propostas oriundas de *todas as partes do mundo*». Portanto, uma arte nacional que por ser moderna se revela *desnacionalizada*, contradição que o crítico avoca com a expressão de um «nacionalismo aberto»⁶⁷.

Esta exposição foi dos primeiros casos em que o crítico apresentou, mesmo que de modo disfarçado, várias das obras do seu espólio particu-

lar. Esta *falsa coleção*, ou uma *coleção possível*, era animada não pela colecionismo em si, muito menos por um investimento, mas apenas sintoma de uma relação de afinidades estéticas e pessoais que o percurso do crítico cativou – o que não evita incluir um núcleo de obras de nível museológico da arte portuguesa⁶⁸. Contudo, não deixa de ser uma caracterização possível dessa via particular do colecionismo, relativa aos críticos de arte.

Nos últimos anos, Rui Mário Gonçalves participou em instituições relativas a coleções de intelectuais decisivos na cultura portuguesa, figuras cúmplices do seu percurso intelectual. Foi o caso de parte da coleção de José-Augusto França doada a Tomar, definindo um Núcleo de Arte Contemporânea⁶⁹. Na

Rui Mário Gonçalves em visita guiada a exposição Mário Dionísio – 50 anos de pintura na Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2013

Foto disponível: <https://noticias.centromariodionisio.org/?p=4748>



mesma linha esteve na Fundação da Casa da Achada em Lisboa, Sede do Centro Mário Dionísio (fundada em 2008, abriu no ano seguinte). Para estes espaços, Rui Mário Gonçalves foi uma espécie de consultor cultural, pensando exposições, realizando visitas guiadas, debates, conferências, etc. Também esteve próximo das exposições da colecção Manuel de Brito⁷⁰, antigo companheiro do mesmo fascínio pelos livros e pelas artes plásticas, e da criação da Fundação em Oeiras deste amigo e famoso *marchand* da Galeria 111. Estava envolvido em colaborações com estas instituições quando faleceu algo subitamente, deixando vários trabalhos inacabados⁷¹.

Notas

¹ Nas últimas duas décadas, e no espaço português, a expressão *curador*, de matriz anglo-saxónica (*curator*; curiosamente com origem no latim *curare*, de «cuidar de»), substituiu a anterior de *commissaire d'exposition*, derivada da ideia de *conservador* e mais ligada ao trabalho museológico, que pouco antes (sobretudo ao longo da década de 1980) se começara a impor no mundo da arte. Como que substituindo a importância do crítico de arte e, com isso, o papel da AICA (*Association internationale des critiques d'art*), nascida no segundo pós-Guerra e consagrada em plena dobra para a segunda metade do século XX (1950), é sintomático que nos últimos anos tenham surgido várias associações análogas no campo da curadoria: IKT (*International Association of Curators of Contemporary Art*; fundada em 1973) [<http://www.iktsite.org/>]; ICI (*Independent Curators International*, fundada em 1975) [<http://curatorsintl.org/>]; ou C-E-A (*Commissaires d'Exposition Associés*; criada em 2007) [<http://c-e-a.asso.fr/>]. O que nos interessa na curadoria desenvolvida por Rui Mário Gonçalves, e por outros da sua geração, é o facto de ela ter sido desenvolvida a partir da responsabilidade (e do protagonismo) da figura de «crítico de arte», hoje mais fragilizada e em crise. Para esta crise, cf. James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, 2003.

² Orientados por José-Augusto França, debateram-se os seguintes problemas «estéticos, sociológicos e plásticos»: «Arte

abstracta e arte não-figurativa», «A arte abstracta e o imaginário», «Função da Arte Abstracta» e «Problemas plásticos da Arte Abstracta». José-Augusto França, «O I Salão de Arte Abstracta – 1954», in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º28, Abril 1964, p.2.

³ O júri foi constituído pelo Delfim Santos, Adriano de Gusmão, Armando Vieira Santos, Mário Dionísio e o arquitecto Frederico George, tendo sido atribuído por trabalho publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Cf. «Prémio de Crítica de Arte. Rui Mário Gonçalves», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 12 Junho 1963, p5; Rui Mário Gonçalves, entrevista in «Rui Mário Gonçalves: A Sociologia da arte portuguesa está por fazer», in *Jornal de Letras e Artes*, n.º92, 3 Julho 1963, pp.1, 5.

⁴ No seu regresso cedia entrevista ao periódico que o tinha afirmado antes de partir como bolseiro. Cf. Rui Mário Gonçalves, entrevista in «Rui Mário Gonçalves: "Falta-nos a presença de artistas qualificados – sejam portugueses ou estrangeiros"» in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n.º156, 23 Setembro 1964, pp.16, 12.

⁵ Como primeiros exemplos, destacamos: Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980; «10 anos de Artes Plásticas. 1974-1984», in *10 anos de artes plásticas e arquitectura* (autores: Rui Mário Gonçalves e Francisco

da Silva Dias), Lisboa: Editorial Caminho, 1985, pp.9-89; «De 1945 à actualidade», in *História da Arte em Portugal*. Vol. 13, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

⁶ Rui Mário Gonçalves, *António Dacosta*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Para o lugar desta obra na recepção histórica da obra de António Dacosta, cf. Fernando Rosa Dias, «A construção de António Dacosta na História da Arte Portuguesa – As Exposições e a Fortuna Crítica», in *António Dacosta – A Tentação Mítica*, Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura, Lisboa: FBAUL-CIEBA, 2016, pp.329-333. Para estudo específico desta obra, ver ensaio de Raquel Henriques da Silva nesta pasta da Convocarte.

⁷ Rui Mário Gonçalves, «Artes Plásticas. Diálogo entre artistas e grande público», in *Flama*, Lisboa, nº867, 16 Outubro 1964, p.10.

⁸ Cf. «Nova galeria de arte em Lisboa. Galeria Buchholz», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº213, 27 Outubro 1965, p.7; Nelson Di Maggio, «Artes. Para todos os gostos», in *Flama*, Lisboa, nº922, 5 Novembro 1965.

⁹ «O que também verifico com satisfação é que as galerias “Divulgação” e “111” preferiram defender interesses estéticos em vez de interesses económicos». “Rui Mário Gonçalves, entrevista in «Chamo a atenção para a ‘pop-art’ abstracta»”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº212, 20 Outubro 1965, p.16.

¹⁰ Cf. Nelson Di Maggio, «Artes. Feliz abertura», in *Flama*, Lisboa, nº973, 28 Outubro 1966, p.31.

¹¹ Alfredo Marques, «Pintores Portugueses de Paris numa exposição em Lisboa», in *Diário Popular*, Lisboa, 20 Outubro, pp.1, 5 (suplemento).

¹² Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo capítulo: 3.4. Depois da abstracção: as origens da «Nova-Figuração», pp.125-154.

¹³ Cf. catálogo da exposição: *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001 (vários autores).

¹⁴ Rui Mário Gonçalves, «Nova-Figuração, Nova-abstracção», in catálogo da exposição: *Novas Iconologias*, Lisboa, Galeria Buchholz, Março 1967.

¹⁵ O espaço de discos apostava na música erudita clássica e contemporânea, na música etnográfica e no Jazz. Atravessaria a passagem do vinil para o CD, mas não resistiria à crise do CD nos primeiros anos do século XXI. A própria livraria sofreria uma grave crise por volta de 2009, chegando a encerrar a encerrar para reabrir em Abril de 2010 com apoio das parcerias da CE Livrarias e do grupo Leya.

¹⁶ Para sínteses: Gonçalo Pena, «Instituições, galerias e mercado», in catálogo da exposição *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Palácio Galveias, Outubro 1994; Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado); Sandra Vieira Jürgens, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia. Alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, Lisboa: Documenta, 2016, pp.131-144.

¹⁷ Momento marcante da história da crítica de arte portuguesa do século XX, foi a renovação da secção portuguesa da AICA em 1967. O momento decisivo foi a organização do *I Encontro de Críticos de Arte Portuguesa*, realizado entre 28 e 31 de Março de 1967 no Centro Nacional de Cultura, iniciativa de José-Augusto França e de Rui Mário Gonçalves, após repto a Adriano de Gusmão. Sobre esta questão, cf. Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado); Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*

(3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo volume III. Contexto 2: Os Críticos de Arte e a renovação da secção da AICA portuguesa, p.21-42

¹⁸ «No âmbito deste Encontro foram organizadas quatro exposições simultâneas de arte portuguesa (de desenho na "111", de gravura na "Gravura", de pintura até 1950 na "Buchholz", de jovens revelações na "Quadrante")». Nelson Di Maggio, «Artes. Encontro de Críticos», in *Flama*, Lisboa, n.º997, 14 Abril 1967, p.45.

¹⁹ A ideia parecia surgir de um encontro de Artur Rosa com Nelson Di Maggio, no âmbito de uma reportagem deste último, sobre a galeria, para a revista *Flama*, onde se anunciava, entre os «projectos futuros», «convidar os críticos para que cada qual efectue uma exposição com artistas da sua escolha, justificando, numa conferência-debate, as motivações da sua preferência». Nelson Di Maggio, «Quadrante. Galeria Nova para a Arte Nova», in *Flama*, Lisboa, n.º997, 14 Abril 1967, p.14.

²⁰ Nelson Di Maggio, «Artes. Encontro de Críticos», in *Flama*, Lisboa, n.º997, 14 Abril 1967, p.45.

²¹ Francisco Bronze, «Exposições – Novo Desenho na Galeria Quadrante», in *Colóquio*, Lisboa, FCG, n.º48, Abril 1968, pp.41-42.

²² Francisco Bronze, «Exposições», in *Colóquio*, Lisboa, FCG, n.º51, Dezembro, pp.36-43.

²³ Francisco Bronze, «Areal – Charrua – Novas Iconologias», in *Colóquio*, Lisboa, FCG, n.º43, Abril 1967, p.43.

²⁴ José-Augusto França, «Expo-Aica-SNBA-1972», in *Diário de Lisboa*, 27 Julho 1972, p.7 (suplemento) (reed. in *Quinhentos Folhetins*. Volume 1, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, pp.332-335.

²⁵ Seguimos síntese apresentada por Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte

Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado).

²⁶ Cf. Ernesto de Sousa, «Do Vazio à Provocação», in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (Julho) 1972. (reed. in catálogo da exposição: *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Lisboa: FCG, Junho 1998, pp.211-215).

²⁷ Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», in *Colóquio*, Lisboa: FCG, n.º60, Outubro 1970, pp.45-46.

²⁸ Relembramos que Salette Tavares trabalhou com os professores Gillo Dorfles e Abraham A. Moles que, no âmbito da *Ciência Estética*, contribuíram com estudos sobre o *Kitsch*. Cf.: Gillo Dorfles, *Il Kitsch, Antologia dell Cativo Gusto*, Milão: Mazzota, 1968; Abraham A. Moles, *O Kitsch. A arte da felicidade*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

²⁹ Egídio Álvaro, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 74*, Lisboa. Sociedade Nacional de Belas, 1974.

³⁰ Rocha de Sousa, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 74*, Lisboa. Sociedade Nacional de Belas, 1974.

³¹ Pedro Vieira de Almeida, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 74*, Lisboa. Sociedade Nacional de Belas, 1974.

³² Ernesto de Sousa, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 74*, Lisboa. Sociedade Nacional de Belas, 1974.

³³ Esta aplicação do termo pop, que consideramos pretender renovar dimensões políticas neo-realistas, trouxe vários equívocos de entendimento com o neo-realismo e a *pop art*, obrigando Rui Mário Gonçalves a explicitar-se, com particular riqueza teórica. O crítico de arte utilizava primeiro a expressão «imaginação popular» em Novembro de 1961, a propósito da pintura de Joaquim Rodrigo exposta no *IV Exposição de Arte Moderna da SNBA (Simón Caraballo, de 1961)* [Rui Mário Gonçalves, «IV Exposição de Arte Moderna», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n.º8, 22 Novembro 1961,

pp.13-14; Idem, «Exposição na S.N.B.A. V Salão de Arte Moderna», in *Colóquio*, FCG, nº21, Dezembro 1962, pp.56-58]. Observava pouco depois, por ocasião da *II Exposição da Fundação Gulbenkian* (onde o pintor apresentava os cifrados títulos de A, D e G. N.), que «Rodrigo continua a sua corajosa tentativa de criar uma iconografia popular» [Idem, «A II Exposição da Fundação Gulbenkian», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro 1962, p.14]. Por ter utilizado a expressão «iconografia popular» relativamente à obra de Joaquim Rodrigo, Rui Mário Gonçalves sofria uma sarcástica e lacónica observação, em crónica não assinada, por uso abusivo do termo «popular» [«Monda das Letras. O trigo... e o joio», in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, nº130-131, Janeiro-Fevereiro 1962, p.19] – possivelmente, como diria mais tarde o próprio crítico, por uma linha neo-realista que, não reconhecendo aí nenhuma referência ao meio rural, o considerava despropositado [cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp.92-93; Idem, «De 1945 à actualidade», in *História da Arte em Portugal. Vol.13*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.94]. Diria ainda pouco depois: «O adjectivo “popular” que então empreguei, trouxe-me ataques da esquerda; reafirmar a importância do abstraccionismo nesta nova-figuração, trouxe-me ataques da direita» [Idem, catálogo da exposição: *Colecção Buchholz*, Estoril: Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987]. Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, pp.170-177.

³⁴ Cf. Rui Mário Gonçalves, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.76-77

³⁵ *Ibidem*, p.76.

³⁶ Ver notas 16 e 17 deste estudo.

³⁷ [I] *Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, SNBA,

1957-1958; *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, Pavilhão da F.I.L. 1961-1962; e ainda uma tardia, já noutro contexto político e cultural e fora deste nosso enquadramento, *III Exposição de Artes Plásticas*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Com maior proximidade com Rui Mário Gonçalves, surgiam como júri na segunda Exposição da FCG, José-Augusto França e Fernando Azevedo. Rui Mário Gonçalves faria parte do júri na terceira Exposição da FCG.

³⁸ Segundo indicação do catálogo da exposição, o júri foi constituído pelos críticos de arte Rui Mário Gonçalves e Nelson Di Maggio. Cf. catálogo da exposição: *II Exposição de Arte Moderna do Funchal*, Madeira: Funchal, 15 Janeiro a 15 Fevereiro 1967.

³⁹ Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, p.47.

⁴⁰ «Mas este jogo insinua inevitáveis ironias. Se Almada iconografava uma época em que os artistas substituíam os ateliês pelos cafés, Nikias colocava a responsabilidade da decisão crítica da arte à volta de uma mesa do café. Se Almada se colocava a ele próprio; Nikias colocava aqueles que iam avaliar as suas obras, colocando esses decisores externos e posteriores à obra dentro da pintura – o pintor desdobra-se como meta-voyeur passando a ser ele a observar os críticos (e a fixar a sua representação).

Com quarenta anos de diferença as mesmas poses só tinham o sentido de citação. Mas poderiam sublinhar a dificuldade ou ausências de mudanças: as mesmas poses no mesmo local, onde os críticos de arte se apresentam no lugar rotina mundana de cafés; como se a arte portuguesa nunca daí tivesse saído apesar das suas ilusões de mudança. O quadro fecha-se sobre as especulações que abre». Cf. Fernando Rosa Dias, «Cafés e Pintura», in *Reviver o Chiado / Repensar o Chiado – Conferências e Exposições* (livro de actas e catálogo das *Jornadas Europeias do Património*; coordenação de José

Quaresma), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA; Academia Nacional de Belas Artes, 2011, pp.18-38.

⁴¹ Os artistas admitidos a concurso, dentro das várias modalidades, foram: António Sena, Artur Rosa, Charrua, Costa Pinheiro, Criner y Dintel, Nery, Espiga Pinto, Eurico, Ferreira da Silva, Guilherme Parente, Helena Almeida, Henrique Manuel, João Vieira, Jorge Vieira, Manuel Baptista, Maria Velez, Menez, Noronha da Costa, Rocha de Sousa, Sá Nogueira e Siqueira.

⁴² O júri do *Prémio GM67* era constituído por: João Abel Manta (artista plástico), Luís Dourdil (artista plástico), Fernando Conduto (artista plástico), António Sena da Silva (arquitecto), Henry Moos (funcionário da empresa sem direito a voto), Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves (estes dois jovens críticos por convite especial de Adriano de Gusmão e à revelia de um júri dominado pelos artistas ligados à SNBA, que se consideravam os mais capazes para avaliarem outros artistas) e Adriano de Gusmão (formador do júri e então director da SNBA). Cf. Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), pp.32-33.

⁴³ Cf. Gonçalo Pena, «Instituições, galerias e mercado», in catálogo da exposição *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Palácio Galveias, Outubro 1994.

⁴⁴ O júri do *Prémio Guérin* era constituído por: Criner y Dintel (pintor), Jorge de Oliveira (pintor), António Sena da Silva (arquitecto), Conceição Silva (arquitecto), e apenas os críticos Rui Mário Gonçalves e Adriano de Gusmão (o nome deste último aparecia no regulamento do concurso apresentado no *Diário de Lisboa* de 20 de Fevereiro de 1968, mas não no catálogo da exposição)

⁴⁵ O Juré da *Exposição do Banco Português do Atlântico* foi constituído por: José-Augusto França (presidente), Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Henry Galy-Carles, Fernando Guedes, arquitecto

Nuno San Payo, arquitecto João Castelo-Branco, Eduardo Anahory e o pintor Fernando Azevedo (estes dois últimos sem direito a voto)

⁴⁶ Cf. «Notas e Comentários», in *Pintura & Não*, nº2, Junho 1969.

⁴⁷ O *Júri da Exposição Mobil com direito a voto* foi constituído por: José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves, em representação da secção portuguesa da AICA, os artistas plásticos Nuno San Payo e Sá Nogueira em representação da SNBA, e o pintor (e crítico) concorrente Rocha de Sousa.

⁴⁸ José-Augusto França, «Votos na Exposição "Mobil"», in *Diário de Lisboa*, 12 Novembro 1970, p.4 (suplemento).

⁴⁹ Cada prémio só podia ser atribuído ao mesmo artista após seis anos. As menções honrosas podiam ser atribuídas mais de uma vez ao mesmo artista, sendo o seu número por ano resultado das opções do júri. A temporada era definida «entre 1 de Outubro do ano anterior ao Prémio e 30 de Setembro do ano de atribuição do Prémio», devendo considerar-se «as obras expostas e as exposições inauguradas dentro desse período». Cf. catálogo da exposição *26 Artistas de Hoje*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 6-22 Abril 1973. Cf. José-Augusto França, «O Prémio "Soquil"», in *Pintura & Não*, nº5 (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº112), Fevereiro 1970.

⁵⁰ Neste ano era visível a preponderância da nova direcção da secção portuguesa da AICA, que passava «a intervir directamente na realização, fazendo agora parte da comissão organizadora um seu representante». «Notas e Comentários», in *Pintura & Não*, nº1, Abril 1969, p.94. A sua transparência manifestava-se pela publicação das actas das reuniões, que já antes se reivindicara para outros júris. Publicadas no suplemento *Pintura & Não*, as actas foram assinadas por Fernando Pernes, José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves. Cf. «Notas e comentários», in *Pintura & Não*, nº4 (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº111), Outubro 1969, p.248.

⁵¹ «Notas e Comentários», in *Pintura & Não*, nº5 (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº112), Fevereiro 1970.

⁵² Cf. catálogo da exposição *26 Artistas de Hoje*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 6-22 Abril 1973. Cf. Rita Macedo, *Op. cit.*, p.62.

⁵³ José-Augusto França, «O Prémio "Soquil"», in *Pintura & Não*, nº5 (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº112), Fevereiro 1970.

⁵⁴ Para esta questão ver síntese in Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), pp.62-64.

⁵⁵ Cf. *Idem*, pp.66-67.

⁵⁶ José-Augusto França, «Folhetim artístico. Adeus optimista ao "Prémio Soquil"», in *Diário de Lisboa*, 23 Novembro 1972, p.3.

⁵⁷ Cf. João Pinharanda, «Prémios AICA (1981-2011). Uma Leitura da Arte Portuguesa», in catálogo da exposição: *30 Anos Prémios AICA/MC / 30 Years AICA/MC Awards*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, pp.13-28. Ver ainda: José-Augusto-França, «Cinco Notas sobre a História da AICA Portuguesa e os seus Prémios», in catálogo da Exposição: *Secção portuguesa da AICA / Portuguese Section of the AICA*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, pp.17-25.

⁵⁸ A exposição dava continuidade a outra desenhada pelo seu amigo e crítico de arte Fernando Pernes: *Pintores figurativos em 5 colecções* Lisboa: Companhia Portuguesa de Petróleos BP, 1969 (texto de Fernando Pernes).

⁵⁹ «La dimension performative du Groupe [Acre] n'était pas centrée sur le corps ou sa présence à l'autre. En ce sens, il n'y eut pas de performance narcissique ou égotique car que le corps du sujet tendait à se cacher, cherchant plutôt l'effet de l'action. C'était un geste délibéré, laissé dans le lieu urbain et social de l'espace public : dans la polis. Dans une polis sans politique, sans volonté de puissance

ou partisane, sans revendications, sans agressivité ni combat, leurs gestes étaient au plus près des actions situationnistes. (...) Les éléments du groupe, dans l'esprit de l'époque, ont pris conscience que la rue était le lieu des événements, de l'histoire (pour les événements de cette époque, les mass médias arrivent presque toujours plus tard). Les excès de partis politiques, en particulier de la gauche (qui alors était à la mode) qui les rendaient pluriels et fragmentés, n'eurent aucun impact dans le Groupe. Son esprit activiste n'est pas partisan. Plutôt qu'anti-pouvoir, le Groupe semblait pouvoir intervenir par les possibilités poétiques d'actes dans cette temporalité sans pouvoir ni droit». Fernando Rosa Dias, «Le Groupe Acre - entre la performance et l'action publique», in *La Performance, encore* (direction de Sylvie Coëllier), Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2016, pp.237-244.

⁶⁰ Rolando Sá Nogueira, in catálogo da exposição: *Figuração-Heje?*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas artes, Janeiro 1975.

⁶¹ Destas exposições na SNBA destacamos: *Figuração-Heje?* (SNBA, Janeiro 1975), *Abstracção Heje?* (Abril 1975), *Colagem e montagem* (Agosto 1975), *Artistas Portuguesas* (Janeiro-Fevereiro 1977), *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (1977), *Papel como suporte na expressão plástica* (Julho 1977), *Identidade Cultural Massificação e originalidade* (1977), *Mitologias Locais* (1977), *Convenções do Dizer* (Abril-Maio 1980), *Aspectos da arte abstracta 1970-80* (Janeiro 1982). No corolário destas, e sendo já marca de um novo tempo artístico e geracional, temos *Depois do Modernismo* e *Catástrofes Elementares*, ambas de 1983. Rui Mário Gonçalves manifestaria críticas severas a esta emergência, tal como à da noção de pós-modernismo. Cf. Rui Mário Gonçalves; «Carta de Lisboa. Bad Paiting. Bad Criticism», in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº56, Março 1983, pp.64-66.

⁶² Fora da SNBA, atenda-se, entre outras, às exposições *Artistas Contemporâneos* e *as Tentações de Santo Antão* (Museu Nacional de Arte Antiga, Fevereiro

1975), *Cadáver-esquisito 1925-1975 – sua exaltação seguida de pinturas colectivas* (Galeria Ottolini, Fevereiro 1975) ou a mítica *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Galeria de Belém (Fevereiro-Março 1977). O próprio Rui Mário Gonçalves nos apresenta um panorama destas exposições colectivas ao longo do tempo pós-25 Abril 1974: cf. Rui Mário Gonçalves, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.108-187.

⁶³ Rui Mário Gonçalves, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.176-177.

⁶⁴ Esta retrospectiva internacional, que viajara ainda por Roterdão, Oslo e Basileia, apresentava-se em Lisboa como «o termo previsto da sua demorada e triunfal digressão europeia». Prefácio não assinado, in catálogo da exposição: *Vieira da Silva*, Lisboa: FCG, Junho-Julho 1970.

⁶⁵ Rui Mário Gonçalves, «Um Grito Claro – Un Cri Limpide – A Limpid Whoop», in catálogo da exposição: *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa / Ce qu'il y a de Portugais dans l'Art Moderne Portugais / What is Portuguese*, in *Modern Portuguese Art*, Lisboa: Palácio Foz, Junho-Setembro 1998, p.20.

⁶⁶ *Ibidem*, p.30.

⁶⁷ *Ibidem*, p.42.

⁶⁸ Para esta colecção, cf. catálogo da exposição: *Rui-Mário Gonçalves – Homenagem*, Lisboa: SNBA, 2016.

⁶⁹ Cf. catálogo da exposição: *Núcleo de Arte Contemporânea, doação José-Augusto França*, Museu Municipal de Tomar, 2004 (textos de António P. Silva Paiva, José-Austo França, Rui Mário Gonçalves; antologia de textos de José-Augusto França).

⁷⁰ *Onze Artistas da Colecção Manuel de Brito*, Oeiras: Galeria Municipal Lagar do Azeite, 30 Março a 18 Julho 2004 (textos de Teresa Pais Zambujo, Manuel de Brito e Rui Mário Gonçalves).

⁷¹ Sabemos, por exemplo, que realizava um texto para o livro dos 50 Anos da Galeria 111 (1964-2014), um depoimento para o catálogo *raisonné* digital de António Dacosta e um livro sobre o surrealismo em Portugal, para o qual apontara *A Melancolia* (1942) de António Dacosta como capa. Todos ficariam interrompidos... (e certamente haveria ainda vários outros em processo...!).