

Introdução

As artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta constituem um território profícuo de estudo, o qual sucessivamente tem vindo a suscitar, de um modo geral, um interesse considerável. 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 colectivas do período revolucionário, ou alguns dos aspectos mais relevantes das políticas culturais que se procuraram incrementar. Estão, por conseguinte, definidas as balizas espaciais e temporais desta investigação: o espaço português e as décadas de setenta e oitenta.

Quanto ao objecto de estudo, devemos entendê-lo numa perspectiva geral e específica. Na óptica mais generalista ou, mais exactamente, historicista, trata-se de proceder a um levantamento exaustivo da informação disponível relevante, pré-existente a este trabalho, sobre as artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal ao longo destes anos, com o objectivo, que se considera importante, de fixar e de cruzar informação e ópticas, até à data apresentadas de modo parcial, sucinto ou disperso em imprensa, catálogos de exposições, monografias relativamente generalistas, ou em estudos publicados ou académicos sobre artistas. Trata-se, num primeiro momento, de expor e de reflectir sobre o estado da arte e o estado da crítica, 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 problemáticas das artes plásticas no nosso país neste período são os conceitos de vanguarda e de pós-

modernismo, entendidos sucintamente como uma categoria da crítica e como um movimento artístico de fundo, respectivamente. 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 pelo entendimento dos movimentos artísticos a eles conectados e 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 e analítico desta dissertação, ou seja, aos eventos colectivos de artes plásticas, embora em alguns dos quais os conteúdos tenham ultrapassado largamente esta designação, que se propuseram reunir objectos e tendências, em solo português e com artistas portugueses, e interpretar e explorar os conceitos em questão. Estas exposições colectivas 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), que serão estudadas monograficamente ao nível da concepção curatorial, dos conteúdos e da respectiva recepção crítica. O que se pretende averiguar é se, não obstante os tempos e a intensidade da arte portuguesa não terem sido os mesmos dos da arte ocidental – especificamente, dos centros artísticos mais eminentes, como Estados Unidos da América, França, Itália ou Reino Unido –, os eventos colectivos em causa conseguem ir além da crença, mais ou menos comum, de uma certa roupagem de importação, abrindo a possibilidade de reequacionar, transformar, 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.

Por fim, do ponto de vista metodológico, serviram de base a esta investigação os instrumentos atrás referidos – artigos de imprensa, entrevistas publicadas, catálogos de exposições, monografias publicadas e trabalhos académicos –, tendo-se tomado propositadamente a opção da não recorrência a depoimentos orais, por três ordens de motivos. A primeira, tem que ver com o facto de nem todos os protagonistas da vida artística das décadas em estudo se encontrarem vivos – nomeadamente, José Ernesto de Sousa que, como se compreenderá, desempenhou um papel de relevo nesta conjuntura –, o que coloca, à partida, a impossibilidade de

auscultação das diferentes perspectivas sobre determinado assunto ou problemática; a segunda, prende-se com a natural fragilidade da memória para servir como sustentáculo de um trabalho científico; a terceira, tem que ver com o facto de esta investigação não ter como intuito debruçar-se sobre percursos artísticos individuais mas operar uma proposta de análise e de compreensão histórica, teórica e crítica da arte em Portugal nos anos setenta e oitenta.

1. Modernidades adiadas: aspectos cronológicos

A primeira questão que nos importa colocar é a de averiguar se o ritmo das artes plásticas em Portugal esteve em estreita relação com o desenvolvimento, ou com as tendências de fundo, da evolução política do país ao longo dos anos setenta e oitenta. E avançamos, desde já, uma resposta: não. Ou seja, há uma certa autonomização da história das artes plásticas, que se vinha já fazendo a partir de um processo de activação das individualidades criativas, face à cronologia dos principais acontecimentos políticos do período em estudo. Na verdade, viveu-se um compreensível optimismo 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. Face à real impossibilidade de livre expressão, os próprios deputados de tendências reformistas acabariam por abandonar o hemiciclo. Na verdade, o regime autoritário e repressivo mantivera-se.

Uma outra situação preocupante que o país vivia era, como se sabe, a guerra colonial. Portugal era uma metrópole colonialista de escassos recursos. Em meados de Março de 1961 tinham começado as retaliações face à instalação de europeus no Noroeste angolano e, até 1974, acentuou-se um clima de descontentamento

internacional face à política externa portuguesa e ao conseqüente isolamento do país¹. Portugal envolveu-se numa desgastante guerra de guerrilha contra os movimentos independentistas, perdendo oficialmente a vida cerca de oito mil e oitocentos indivíduos, num esforço de guerra inoportável². Na verdade, os derradeiros anos do regime corporativo demonstravam uma crise crescente, 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 sobre si.

Já em 1961 tinha sucedido o que ficaria conhecido como “Operação Dulcinea”, 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 carácter “despertador”, tais como *O Tempo e o Modo*⁷.

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.

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.



1. *S-M [Santa Maria]*, Joaquim Rodrigo, 1961. Óleo s/ tela (97 x 122cm). Coleção Ministério da Cultura, Lisboa. Depósito Fundação de Serralves, Porto.



2. *Salazar a vomitar a pátria*, Paula Rego, 1960. Óleo s/tela (94 x 120cm). Coleção Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

Mas o que sucedia por estes anos com as artes plásticas? Na perspectiva 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 objecto. 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 autonomização de indivíduos e de trabalhos.

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 ruptura, 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

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].

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 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.

Na verdade, a década de sessenta marcou, numa primeira instância, e segundo João Pinharanda, uma pulverização de tendências, de nomes, de acções e de agentes¹², concretamente no que respeita aos desenvolvimentos da *pop art* e da arte conceptual, nomeadamente, a nova figuração – muitas vezes antecédida pelo informalismo –, a *optical art*, a *land art*, a arte processual, a *performance*, o *assemblage*, etc. Esta pulverização 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 directos ou indirectos de jornalistas e de críticos com eventos importantes além-fronteiras¹³, e das escassas exposições de artistas de renome internacional no nosso país¹⁴. 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 acção de auxílio financeiro, a partir de

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.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 214.

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

¹³ 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.

¹⁴ Ver 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.

1957, por parte da Fundação Calouste Gulbenkian¹⁵ – estabelecida em Julho de 1956, 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 direcção 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 reflectia-se sobre as opções artísticas e estéticas da produção 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, 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 pouca profundidade na análise da vida artística nacional, assim como pela alegada superior atenção concedida ao que ocorria no estrangeiro¹⁹.

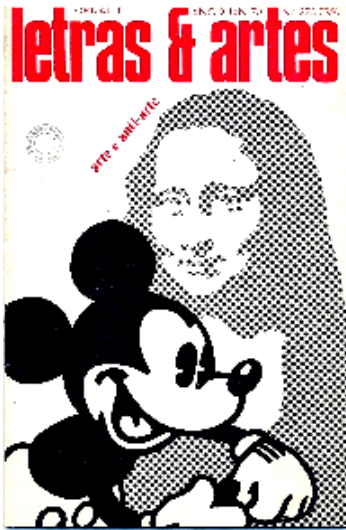
¹⁵ Cf. PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século XX. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 290.

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.



3. *Jornal de Letras & Artes*. N.º 273 (Jan. 1970).



4. *Jornal de Letras & Artes*. N.º 276 (Maio 1970).

Entre os vários artistas emigrados – e além de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que muito cedo partia para Paris, naturalizando-se francesa em 1956 – podemos destacar Alberto Carneiro (n. 1937), Ângelo de Sousa (n. 1938), António Dacosta (1914-1990), António Sena (n. 1941), Bartolomeu Cid (n. 1931), Costa Pinheiro (n. 1932), Eduardo Batarida (n. 1943), Fernando Lemos (n. 1926), Graça Pereira Coutinho (n. 1949), João Cutileiro (n. 1937), João Vieira (n. 1934), 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, emigrados 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 parca 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

²⁰ Cf. 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.

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), 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.

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.

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 folhetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. Vol. 2, p. 334. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 Out. 1979).

Como 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 KWY”, constituído pelos portugueses Gonçalo Duarte (1935-1986), João Vieira, José Escada (1934-1980), René Bertholo – em 1956 partilhavam um *atelier* por cima do café “Gelo”, em Lisboa –, Costa Pinheiro e Lourdes Castro, embora o agrupamento 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. Esta publicação não seria propriamente uma revista de arte ou de crítica, mas ela própria um objecto artístico²⁸. Todavia, segundo José-Augusto França (2000), em jeito de balanço, a solução

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

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 Cf. 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].

emigratória, salvo algumas excepções e devido à falta de bases estéticas e psicológicas, não produziria resultados assinaláveis²⁹.



5. *K.W.Y.* N.º 10 (1962). Capa de René Bertholo.

Num texto denominado “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 colectiva o que estaria remetido aos museus e às diversas crenças ideológicas, tornando-se urgente uma democratização artística, em termos de projecto e de destino político, distinto de uma mera divulgação cultural passível de se tornar num “novo ópio do Povo”³⁰. 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. Em *O Tempo e o Modo* surgia, em 1974, uma mordaz reflexão sobre o panorama cultural português daqueles anos. Observava-se que,

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.

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.

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 parco contacto com a arte dos Estados Unidos da América e dos países da Europa de Leste³³.

Neste período, no que respeita ao mercado da arte, as acções de dinamização foram sobretudo desenvolvidas a título particular. Com o objectivo de activar 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 coleccionadores, médicos, advogados, diplomatas, historiadores, decoradores, arquitectos, professores, banqueiros, actores ou directores 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),

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.

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

António Palolo (1946-2000), Artur do Cruzeiro Seixas (n. 1920), Bartolomeu Cid, Bernardo Marques, Eduardo Nery (n. 1938), 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 seleccionador 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 devido 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 acção mecenática privada no sector das artes plásticas, nomeadamente no que se refere a empresas ligadas à banca e ao sector automóvel, como foram exemplos o Banco Português do Atlântico, a empresa General Motors³⁸ ou a SOQUIL (Sociedade Química Industrial)³⁹, a qual, em 1968, instituiu o mais importante prémio português da altura, que seria 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 comerciais⁴⁰.

A acção da crítica especializada teria como um dos seus objectivos “separar do trigo cultural o joio comercial”⁴¹. Na perspectiva de diversos críticos, tais como Rui Mário Gonçalves (2004), o gosto predominante no período seria ainda o gosto pelo

³⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 179-182.

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. MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000. Op. cit.*, p. 60-61.

⁴¹ Cf. *idem* – Sobre os “marchands”. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 183-185. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 Set. 1968).

naturalismo de Oitocentos e o esgotamento desse mercado artístico terá levado alguns *marchands* a persuadir hipotéticos compradores a adquirir arte moderna⁴². Neste contexto, teve lugar o por diversas vezes referido episódio da compra de obras de 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 contos⁴³.

Viveu-se então um período de aceleração surpreendente, mas frágil, do mercado de arte português, assistindo-se igualmente ao desmembramento de importantes colecções particulares, além de, segundo Fernando Pernes (1972), a uma certa dose de precipitação generalizada nos critérios selectivos⁴⁴. Chamava-se a atenção para a necessidade de os coleccionadores procurarem obras portadoras de autenticidade e de qualidade, aprendendo a conhecer os artistas, a depurar o gosto e a implementar a coerência na aquisição⁴⁵. 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 pessoas⁴⁶.

⁴² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 96.

⁴³ Cf. *idem, ibidem*, p. 96-97.

⁴⁴ Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 36-38;

⁴⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Primeiro diálogo do coleccionador e do crítico; Segundo diálogo do coleccionador e do crítico; Terceiro diálogo do coleccionador e do crítico. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 198-206. Textos originalmente publicados em *Diário de Lisboa* (14 Set. 1972; 9 Nov. 1972; 16 Nov. 1972).

⁴⁶ 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 Industrial⁴⁷.

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 Portugal⁴⁸. 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)⁴⁹, além de outros importantes locais expositivos noutros pontos do país, tais como, 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 também. Da harmoniosa correlação destes dois factores depende grande parte do futuro da arte moderna do País⁵⁰.

⁴⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 26.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Cf. MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. *Op. cit.*, p. 70.

⁵⁰ PERNES, Fernando – Dinastia uma nova galeria lisboeta. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (Fev. 1968), p. 44.

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 artístico, nomeadamente, ao nível da actividade das galerias⁵¹. Em 1973, existiriam 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 cinco⁵².

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 Gonçalves⁵³. Quanto às suas especificidades, todos estes espaços expositivos estavam direccionados 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 actividade constante, assim como as Galerias Quadrante e Buchholz, as quais se instituíram como espaços de conteúdos alternativos⁵⁴. Como observa Rui Mário Gonçalves (1988):

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 Sobral⁵⁵.

⁵¹ 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 acto da criação? [entrevista com Justino Alves]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 263 (Jul. 1968), p. 28-32.

⁵² 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.

⁵³ 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.

⁵⁴ Cf. PINHARANDA, João – *A arte portuguesa no século XX*. *Op. cit.*, p. 293.

⁵⁵ GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 87.

Contudo, independentemente das fundamentais mudanças políticas e sociais operadas com o 25 de Abril, num país fechado, conservador e pleno de urgências, a revolução dos cravos, por si só, não se assumiu determinante, como seria eventualmente expectável, para o incremento das artes plásticas. O processo político no caminho da democratização teve um marco relevante aquando da realização, em Aveiro, do III Congresso da Oposição, em Abril de 1973, fomentando alguma mobilização das vozes opositoras ao regime antidemocrático. O Movimento dos Capitães consolidou-se desde o Verão de 1973, na sequência do Congresso dos Combatentes do Ultramar, no Porto. A 5 de Março de 1974, em Cascais, foi aprovado um documento contra o regime antidemocrático e contra a guerra colonial, intitulado *O Movimento, as Forças Armadas e a Nação*, cuja autoria pertenceu, em larga medida, a Ernesto Melo Antunes. Os dados estavam lançados. A 16 de Março seria feita uma tentativa de golpe militar contra o Governo pelo Regimento de Infantaria 5 das Caldas da Rainha. Na noite de 24 para 25 de Abril, ao som das canções instituídas como senhas, tinha lugar o golpe militar que punha cobro a quarenta e oito anos de ditadura e, conseqüentemente, à *Constituição* de 1933.



6. *A poesia está na rua*. Cartaz de Maria Helena Vieira da Silva, 1975.
Colecção Comité Arpad Szenes – Vieira da Silva, Paris.

Dissolvidos a Assembleia Nacional e o Conselho de Estado, formou-se e apresentou-se ao país a Junta de Salvação Nacional, designando-se o general António de Spínola presidente da República e libertando-se os presos políticos de Caxias e Peniche. O 1.º de Maio de 1974, comemorado livremente, terá sido uma espécie de consciencialização do 25 de Abril. 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 algo de novo. (...) A hora lírica está a passar. Começou a suceder-lhe a hora da acção⁵⁶.

O passo seguinte seria a descolonização, nos seus diversos contornos e complexidades, assim como o retorno ao país de cerca de meio milhão de indivíduos⁵⁷. Acabou por se seguir a via da transferência imediata de poderes para os movimentos de libertação, considerados representantes legítimos dos povos coloniais⁵⁸. Uma outra consequência directa da revolução – e apesar de o MFA (Movimento das Forças Armadas) não apresentar no seu programa uma autorização expressa imediata – foi a legalização dos partidos políticos, merecendo destaque o PCP (Partido Comunista Português) e PS (Partido Socialista)⁵⁹, já existentes na clandestinidade, assim como a criação de um número considerável de novos partidos, nomeadamente, o PPD (Partido Popular Democrático) – posteriormente designado PSD (Partido Social Democrata) –, o CDS (Centro Democrático Social), o PPM (Partido Popular Monárquico), o FSP (Frente Socialista Popular), a UDP (União Democrática Popular), entre outros.

Em suma, a revolução de Abril colocou termo a um regime antidemocrático, colonialista, isolado e autoritário. Para este derrube terão contribuído as acções dos militares, especialmente aguçadas pela agonizante guerra colonial, assim

⁵⁶ ANTUNES, Manuel – Repensar Portugal. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 98, n.º 5/6 (Maio/Jun. 1974), p. 459-461.

⁵⁷ Segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística. No sentido de ajudar as inúmeras famílias chegadas à ex-metrópole foram criados vários apoios, tais como, o Comissariado para os Desalojados do Ultramar, o Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais, ou mesmo a tentativa de minimizar os custos de habitação para estes indivíduos. Ver PIRES, R. Pena [e tal.] - *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudo para o Desenvolvimento, 1984; CORREIA, Pedro Pezarat – Portugal na hora da descolonização. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 117- 170.

⁵⁸ Cf. TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. *Op. cit.*, p. 89-90.

⁵⁹ O Partido Socialista surgira da conquista de consistência política da Acção Socialista Portuguesa.

como a acção histórica, mais ou menos clandestina, do movimento antifascista. Como observa retrospectivamente António Reis (1999):

Há um grau de consciencialização ideológica e política dos militares que fazem o 25 de Abril, do movimento de capitães, que está ainda muito aquém do que é o grau comum de consciencialização política das forças antifascistas nessa altura, e que cria uma *décalage*, à partida, entre o movimento militar e o movimento antifascista. E é isto que torna tudo muito mais complicado a seguir ao 25 de Abril⁶⁰.

Ainda no Verão de 1974, seria instituída a 5.^a Divisão do Estado-Maior General das Forças Armadas Portuguesas, com o intuito de se encarregar da propaganda do Movimento das Forças Armadas, assim como das suas actividades de dinamização cultural⁶¹. Depois da tentativa de golpe militar de 11 de Março de 1975 – o início do “Verão quente” –, seria extinta a Junta de Salvação Nacional e criado o Conselho da Revolução, o qual só seria findo em 1982, aquando da primeira revisão constitucional e da consequente transferência das suas competências para outros órgãos, então criados. De facto, depois do 11 de Março o Movimento das Forças Armadas radicalizou-se, hegemonizado pela vertente ideológica gonçalvista e com alegada cumplicidade de Otelo Saraiva de Carvalho⁶². Outras questões atípicas da revolução de Abril poderão ser encontradas no domínio dos grandes capitalistas da época pelas novas forças políticas, assim como na dimensão altamente participada, de festa, dos cidadãos, ou ainda na aliança “Povo/MFA”⁶³. O “Plano Revolucionário” estava em curso⁶⁴.

⁶⁰ 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. 8.

⁶¹ Cf. CARRILHO, Maria – Forças Armadas e democracia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 143-145.

⁶² Cf. 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. 13.

⁶³ 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. *Op. cit.*, p. 14-23.

⁶⁴ 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.

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 reivindicativa⁶⁵, legitimada por um aglomerado de forças ligadas a diversas perspectivas políticas e sociais, nomeadamente, à forte movimentação sindical e às comissões de trabalhadores. Depois da democratização seguiu-se a estabilização na democracia parlamentar⁶⁶, por entre uma sociedade fervilhante⁶⁷ e um sistema económico frágil, que, segundo José Maria de Brito, não terá obedecido a uma estratégia económica, mas a uma estratégia revolucionária⁶⁸. 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 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 portuguesa⁶⁹.

Depois do 25 de Novembro de 1975 a política portuguesa desmilitariza-se, concretamente através da assinatura do II Pacto MFA-Partidos, a 26 de Fevereiro de 1976. A Assembleia Constituinte elaboraria a nova *Constituição*, aprovada a 2 de Abril de 1976 com a oposição do CDS. Esta nova fase política, posterior à descolonização e à promulgação da *Constituição da República Portuguesa* – da III República –,

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Cf. CRUZ, Manuel Braga da – A evolução da democracia portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000, p. 122.

⁶⁷ A proliferação de jornais foi, na 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 anti-revolucionárias, como os jornais *A Época* e *Novidades*.

⁶⁸ 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.

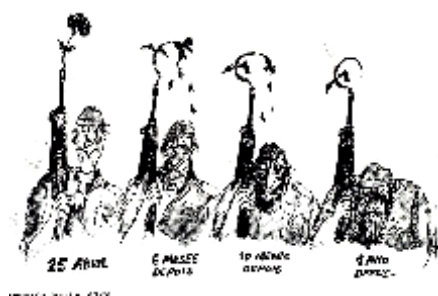
⁶⁹ GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. 11.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 17.

caracterizou-se pelas várias estratégias de poder concretizadas pelos diferentes partidos políticos, numa alternância de forças⁷⁰, questões profusamente patentes nas imagens satírico-políticas da época. Como observa Joaquim Vieira (2000):

(...) cada grupo revolucionário, comissão de trabalhadores ou comité popular reivindica o direito de se poder substituir à lei, criando as suas próprias normas. É assim que se saneiam responsáveis das empresas ou das unidades militares por uma mera divergência ideológica. (...) No Copcon, Otelio Saraiva de Carvalho até assina mandados de captura em branco para facilitar a vaga de detenções levada a cabo pelos seus subordinados. (...) Nas redacções, os jornalistas que não são afectos à linha dominante vêem-se impedidos de escrever (...) Os casos República e Rádio Renascença tornam-se cruciais para determinar a evolução dos acontecimentos em Portugal⁷¹.



7. *Nova Síntese*. N.º 2/3
(Maio/Jun. 1979).



8. Desenho satírico de Augusto Cid,
publicado em *Povo Livre* (16 Jun. 1976).

De facto, e retomando o domínio artístico, com a revolução de Abril apenas terão regressado efectivamente a Portugal os artistas que emigraram por motivos especificamente políticos e não os tinha feito – a esmagadora maioria – principalmente por motivos artísticos, intelectuais, vivenciais, ou didácticos, evidenciando os problemas continuados da vida cultural e artística portuguesa⁷². 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

⁷⁰ Cf. REIS, António – 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; PORTUGAL: retrospectiva crítica (1974-1978). *Nova Síntese*. Lisboa N.º 0 (Fev. 1979), p. 4-73.

⁷¹ VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens. 1970-1980*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 84. Ver também 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.

⁷² Ver, por exemplo, SOUSA, Rocha de – 25 de Abril, sim. 25 de Abril, não. *Opção*. Lisboa. N.º 105 (Maio 1978), p. 33.

(...) 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 Itália⁷³,

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 efectivamente modernos, contrariando, portanto, a crença, que na época revolucionária compreensivelmente 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 diz⁷⁴.

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 programação⁷⁵.

Também na óptica de Sílvia Chicó (1999):

⁷³ PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século XX. *Op. cit.*, p. 296-297.

⁷⁴ BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 28 (Jun. 1976), p. 66.

⁷⁵ GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 103.

O 25 de 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 e a mediocridade que ainda hoje grassam na nossa sociedade se fizeram sentir. Mas poderá dizer-se que afectaram determinadamente o meio artístico? Cremos que não. E cremos também que este não deve, nem nunca deveu, muito ao poder político⁷⁶.

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 público⁷⁷.

Efectivamente, e salvo algumas excepções, os periódicos portugueses davam pouca atenção 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 objectos e dos artistas, assim como dos museus, do ensino artístico e da historiografia, os quais o país não dispunha de modo adequado⁷⁸. 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»⁷⁹. Não se pode deixar de mencionar esta preocupação, em estreita relação com a vontade de reflectir 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

⁷⁶ 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.

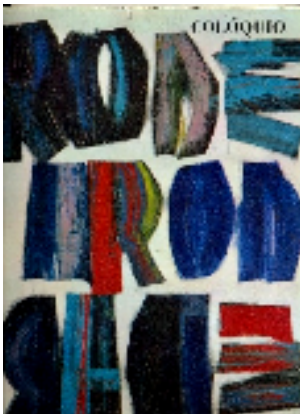
⁷⁷ GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 19 (Out. 1974), p. 32-33.

⁷⁸ 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).

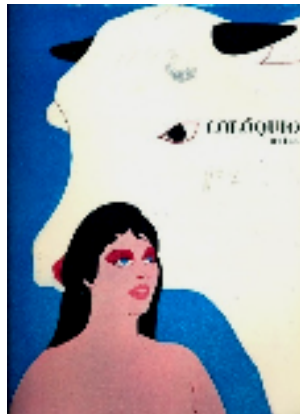
⁷⁹ *Idem* - *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 61.

publicação, conseguido também pela sobriedade possante da capa, onde, de resto, apareciam reproduzidas obras de artistas portugueses, consagrados e emergentes. Contudo, ter-se-á verificado um certo “alheamento deliberado” da revista na década de oitenta⁸⁰.

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 Mobil⁸¹ –, 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.



9. *Colóquio/Artes*. N.º 1 (Fev. 1971). *Uma rosa é* (pormenor) João Vieira, 1968.



10. *Colóquio/Artes*. N.º 7 (Abr. 1972). *Sedução de Miss Europa* (pormenor), Nikias Skapinakis, 1970.



11. *Revista de Artes Plásticas*. N.º 1 (Out. 1973).

⁸⁰ 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.

⁸¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Sema, Dona Urraca! Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 344-346. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (21 Jul. 1982).



12. *Revista de Artes Plásticas*.
N.º 5 (Set. 1974).



13. *Arte/Opinião*. N.º 1
(Dez. 1978)



14. *Arte/Opinião*. N.º 14
(Mar./Abr. 1981).

Porém, chamava-se a atenção para a necessidade de investigação histórica e sociológica da cultura do século XX português, assim como para o facto de as tarefas artísticas não constarem, de facto, no rol de acções prioritárias dos Governos, os quais não estariam a criar medidas de protecção aos artistas portugueses, não sabendo aproveitar as ideias resultantes das reuniões de arquitectos, *designers*, pintores, escultores e críticos, que tiveram lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, também designada por “Casa dos Artistas”, no período que se seguiu à revolução⁸². Neste tempo de ebulição foi deveras importante a acção desta instituição que, na década de sessenta, tinha sido “conquistada pelos modernos”⁸³, nomeadamente com a tentativa operada nos *Salões de Arte Moderna* (1958-1963), instituídos como alternativa aos salões tradicionais da instituição, por exemplo, os *Salões da Primavera* (1943-1965) e os *Salões de Inverno* (1943-1960), os quais adquiriram essa nomenclatura sob a direcção 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-

⁸² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 33-37; FRANÇA, José-Augusto – Cultura, ano zero. *Critério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 2 (Dez. 1975), p. 28-30.

⁸³ Cf. PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século XX. *Op. cit.*, p. 290.

Artes (1861-1899) e do Grémio Artístico (1890-1901), e teve José Malhoa (1855-1933) como primeiro director⁸⁴. Entre os momentos mais marcantes da vida da “Casa dos Artistas” contam-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 afectos ao Partido Comunista⁸⁵. Em 1959, a Sociedade Nacional de Belas-Artes tinha conhecido uma renovação dos seus estatutos, nomeadamente no que respeita à supressão da atribuição de medalhas⁸⁶, e, em 1965, inaugurara na sua sede a Galeria de Arte Moderna com um programa específico, vocacionado para a actualidade apesar das dificuldades financeiras⁸⁷. Para esta modernização terá contribuído também a acção de Fernando Pernes, secretário-geral da instituição entre 1964 e 1966. Como o próprio escreveu, 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 maturidade⁸⁸.

Todavia, 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

⁸⁴ 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.

⁸⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 160-164.

⁸⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 157.

⁸⁷ Cf. *idem, ibidem.*, p. 219-225; GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade. Op. cit.* Vol. 13, p. 88.

⁸⁸ 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.

anulam pela sua extrema proximidade ou se empobrecem pela maneira errada como estão colocados»⁸⁹. 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 ditadura⁹⁰. No entanto, 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 com a propositada passagem da Secretaria de Estado da Cultura sob a alçada dum Ministério da Informação de intenção propagandística⁹¹.

Na verdade, 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 carácter 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 país⁹².

Para além da Sociedade Nacional de Belas-Artes, merecem igualmente referência outras instituições que também desempenharam uma acção cultural determinante ao longo do período em questão. Trata-se da Secção Portuguesa da AICA

⁸⁹ 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.

⁹⁰ A propósito das diversas iniciativas promovidas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes ver, por exemplo, PERNES, Fernando – Exposições na SNBA Paula Rego, Conduto, Pomar, Sá Nogueira. *Op. cit.*; MAGGIO, Nelson di – I Exposição de Arte Moderna na Madeira. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 224 (Jan. 1966), p. 9; BRONZE, Francisco – 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; *idem* – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (Fev. 1968), p. 35-41.

⁹¹ FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 63-64.

⁹² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 90.

(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 1963⁹³, do CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), instituído em 1958⁹⁴, ou da Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura” (Lisboa), fundada em 1956, com oficina própria, e inicialmente programada pelos neo-realistas⁹⁵. Como, de resto, salientou Francisco Bronze (1967):

Caso já heróico, 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 estrangeiros⁹⁶.

Num texto de 1976, José-Augusto França chamava novamente a atenção para 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»⁹⁷.

De facto, 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,

⁹³ 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 director 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]

⁹⁴ 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 actividade tem-se pautado por actividades 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.

⁹⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 88.

⁹⁶ 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.

⁹⁷ 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.

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 artistas⁹⁸. Uma destas iniciativas foi a pintura do *Painel do 10 de Junho* (1974), em homenagem à revolução de Abril, realizado pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos, constituído no seio da Sociedade Nacional de Belas-Artes e que, apesar de efémero, desenvolveu algumas acções relevantes ao nível da intervenção pública. Para a execução do grande painel (4,5m x 24m) reuniram-se quarenta e oito participantes⁹⁹ na Galeria Nacional de Arte Moderna – pavilhão à beira Tejo, em Belém, construído para albergar a *Exposição do Mundo Português* (1940), onde se realizava o Mercado do Povo ou Mercado da Primavera, posteriormente usado como espaço de exposições, dirigido pela Direcção-Geral da Acção 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 abstraccionismo e o neofigurativismo¹⁰⁰, ou, na opinião de José-Augusto França (2000), uma junção de abstracto, conceptual e neo-realismo¹⁰¹. Na perspectiva de Eurico Gonçalves (1992), o painel não terá sido inferior ao realizado em Cuba e divulgado internacionalmente¹⁰². Segundo Ernesto de Sousa

⁹⁸ Ver MOTA, Arlindo (texto); SOARES, Pedro (fotografia) – *Formas de liberdade: o 25 de Abril na arte pública portuguesa*. Lisboa: Montepio Geral, 1999.

⁹⁹ 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 Vespereira, 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.

¹⁰⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Op. cit. Vol. 13, p. 134.

¹⁰¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. Op. cit., p. 63.

¹⁰² 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.

(1975), apesar da qualidade limitada do trabalho, os “bonecos para o Povo” foram vencidos pela “festa do Povo”¹⁰³, ou, na óptica do pintor e crítico Rocha de Sousa (n. 1938), em 1975, o maior significado do mural seria a efectiva união dos operadores¹⁰⁴. 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, foi legitimamente figurativa¹⁰⁵.

Quanto ao *Painel do 10 de Junho*, 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 escreveu 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 inquietante¹⁰⁶.

Certamente. O evento ficou registado também pela transmissão televisiva, em directo, 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”.

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ ARAÚJO, Manuel Augusto – A Bienal de Veneza. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1570 (Ago. 1976), p. 47.



15. Painel do 10 de Junho (pormenor), 1974. Fotografia de Rui Mário Gonçalves.



16. Colóquio/Artes. N.º 19 (Out. 1974).
Painel do 10 de Junho (pormenor), 1974.



17. Colóquio/Artes. N.º 24 (Out. 1975).
Delacroix no 25 de Abril, em Atenas
(pormenor), Nikias Skapinakis, 1974.

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”¹⁰⁷. Foi a época dos *slogans* e *contra-slogans*: “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 Franco que retratava Salazar¹⁰⁸ –, “Contra a agressividade, criatividade” ou “A

¹⁰⁷ Cf. PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século XX. *Op. cit.*, p. 295; ver CHICÓ, Sílvia – As artes depois de Abril. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 94 (Abr. 1984), p. 20-21.

¹⁰⁸ Cf. MOVIMENTO Democrático de Artistas Plásticos: a arte fascista faz mal à vista. *Flama*. Lisboa. N.º 1370 (1974), p. 40-41.

qualidade estética é progressista; a mediocridade é reaccionária” (Salette Tavares). Devemos neste âmbito destacar as acções colectivas, 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 Dixó (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 Varzim¹⁰⁹.

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. (...) O Grupo Acre é um projecto, e só os projectos têm consistência. Hoje. Como a revolução. Tudo o resto é cozinha passadista¹¹⁰.

¹⁰⁹ Cf. Fátima Lambert e João Fernandes. In *PORTO 60/70: os Artistas e a Cidade. Op. cit.*, p. 33-36.

¹¹⁰ SOUSA, Ernesto de – O Grupo Acre e a apropriação. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1845 (Jan. 1975), p. 41.

Parece-me que, subjacente a toda a actividade 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 contra-corrente 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 arte¹¹¹.



18. *Torre dos Clérigos com fita amarela* (Porto, 25 de Outubro de 1974). Intervenção do “Grupo Acre”. Fotografia de Alfredo Queiroz Ribeiro.



19. Intervenção do “Grupo Acre” na Rua do Carmo (Lisboa, Agosto de 1974). Fotografia de Clara Menéres.

¹¹¹ ÁLVARO, Egídio – Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 18-20.



20. *Torre dos Clérigos*, “Grupo Puzzle”, 1976. Acrílico e colagem s/madeira (291 x 205cm). Painel que integrou a exposição *O Puzzle Joga com o Porto* (Galeria Alvarez, Março de 1976). Coleção Fundação de Serralves, Porto.



21. *Bandeira nacional* (pormenor), “Grupo Puzzle”, 1976. Técnica mista s/tela (207 x 296cm). Coleção Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

A questão do revolucionário e do contra-revolucionário 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 camponeses¹¹². 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 vanguarda¹¹³. Mas regressaremos a estas questões quando se tratar a crítica de arte.

Uma outra característica deste período foi a proliferação de exposições colectivas, tanto em Lisboa como no Porto, como ainda noutros pontos do país, apesar da por diversas vezes apontada incompetência governativa¹¹⁴. Na própria *Festa do Avante* teriam lugar diversas mostras colectivas, também de artes plásticas. E foi nesta

¹¹² Cf. [A redacção] – Contra a cultura burguesa por uma cultura democrática popular. *Op. cit.*, p. 27-28.

¹¹³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (Out. 1975), p. 32-34.

¹¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 36.

senda que teve lugar o conturbado “caso da Exposição de Paris”. Tratou-se de uma mostra organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Fundação Calouste Gulbenkian, pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte e pela Sociedade Nacional de Belas-Artes. O processo terá começado com uma reunião, em Março de 1975, na qual o Ministério dos Negócios Estrangeiros propôs ao Ministério da Comunicação Social a realização de uma exposição de artistas contemporâneos portugueses a ter lugar no *Musée National d'Art Moderne* (Paris), como manifestação cultural de apoio à visita do presidente da República Portuguesa – general Costa Gomes – a França, com um subsídio de novecentos mil escudos atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian¹¹⁵. A exposição deveria ainda itinerar pelos países do Leste da Europa.

A “Comissão Nacional Consultiva para as Artes Plásticas” – que funcionava no Ministério da Comunicação Social, como já se referiu – ficou encarregada de estruturar a exposição através de um grupo de trabalho, constituído por Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, José Sommer Ribeiro e Rui Mário Gonçalves, apoiados pelos delegados do Norte e por Artur Rosa (n. 1926) e Manuel Rio Carvalho. Seleccionaram-se trinta e oito artistas¹¹⁶, com voto contrário do director-geral da Cultura Popular, que pretendia uma amostragem mais restrita – vinte e seis elementos, provenientes do *Prémio SOQUIL*, do qual falaremos um pouco adiante. Seguiram-se protestos por parte de onze artistas não seleccionados e por um seleccionado – Rolando Sá Nogueira (1921-2002). Gerou-se uma vasta controvérsia que culminou no cancelamento da exposição, a 22 de Maio de 1975, ordenado pelo chefe da 5.^a Divisão do Estado Maior General das Forças Armadas Portuguesas – Ramiro Correia –, com a oposição do ministro dos Negócios Estrangeiros, Ernesto Melo Antunes¹¹⁷.

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Charrua, António Palolo, António Sena, Artur Rosa, Artur Varela, Carlos Calvet, Costa Pinheiro, Cruz Filipe, Eduardo Luís, Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Fernando Calhau, Fernando Lemos, Helena Almeida, Henrique Manuel, João Cutileiro, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Menez, Nadir Afonso, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Paula Rego, Pires Vieira, René Bertholo, Rogério Ribeiro, Rolando Sá Nogueira e Vasco Costa.

¹¹⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto; GONÇALVES, Rui Mário – Elementos para a cronologia do “caso da Exposição de Paris”. *Op. cit.*, p. 40; FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 64.

A “Comissão Nacional Consultiva para as Artes Plásticas” seria dissolvida e os protestos, as “cartas-abertas”, os desmentidos, os esclarecimentos e até os insultos seguir-se-iam nos periódicos. Como escreveu Manuel Augusto Araújo (1977):

Foram muitas as tomadas de posição, nem todas correctas, e o oportunismo de muitos que se quiseram colar ou colaram ao grupo contestante inicial poluiu a possibilidade de controvérsia séria e que, inevitavelmente, conduziria ao repensar da política cultural ainda que precoce mas necessária ao país novo que se esboçava¹¹⁸.

Na opinião de Rui Mário Gonçalves (1975), nem no seio dos contestatários terá havido união, uma vez que existiriam sentimentos menos dignos em causa¹¹⁹. Segundo o mesmo crítico:

Que, após o 25 de Abril, o primeiro erro político-cultural tenha surgido no campo das artes plásticas, não veio senão confirmar a impreparação do meio nestes assuntos e a leviandade com que tradicionalmente eles são tratados pelas entidades governamentais¹²⁰.

O responsável oficial pela recusa da realização da exposição, Ramiro Correia, terá considerado a sala parisiense de “difícil acesso”, chegando a ser esclarecido pelo crítico Ernesto de Sousa numa sessão no Centro Nacional de Cultura, no termo da qual ficaria acordada uma reparação do sucedido, que nunca terá acontecido¹²¹. O prefácio da exposição, da autoria de José-Augusto França, seria, contudo, publicado na revista *Colóquio/Artes* (1975):

Trinta e oito pintores e escultores foram escolhidos pelos críticos e representantes dos artistas. Partiu-se de uma escolha realizada entre 1968 e 1972, aquando da atribuição do Prémio “SOQUIL”, que foi, em total independência, à parte das distinções oficiais, concedido pela Secção Portuguesa da AICA.¹²²

¹¹⁸ ARAÚJO, Manuel Augusto – Com arte/sem arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1575 (Jan. 1977), p. 11.

¹¹⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios. *Op. cit.*, p. 38.

¹²⁰ *Idem, ibidem*

¹²¹ Cf. *idem* – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p.120.

¹²² FRANÇA, José-Augusto – Préface pour l'exposition de Paris. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 24 (Out. 1975), p. 42.

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 autor 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-francesas, e não somente do ponto de vista artístico¹²³. Os dirigentes deviam responsabilizar-se pelos seus actos perante o “tribunal dos cidadãos” através de correcções políticas competentes, permitindo aos artistas a continuidade da sua acção cultural contra o “histórico obscurantismo” da sociedade portuguesa¹²⁴.

Com a tomada de posse do I Governo Constitucional, a exposição acabaria por ser levada à capital francesa, concretamente ao *Musée National d’Art Moderne*, entre 30 de Setembro e 25 de Outubro de 1976 – *Art Portugais Contemporain* –, estabelecendo-se conceptualmente entre um diálogo cúmplice: a atracção pelo surreal e a procura do real, numa unidade metafórica¹²⁵. Todavia, mais uma vez o parecer, desta vez sobre a concretização do evento em causa, não foi unânime. Considerou-se a possibilidade de esta exposição ser uma hipótese de promoção dos artistas portugueses no exterior, um elogio da “colonização cultural” e da pintura “bem comportada”, assim como o explorar das divergências que existiam entre os produtores de cultura em Portugal. Apelava-se para a necessidade de encontrar originalidade no meio envolvente e não em supostos “artifícios importados”, recordando que a originalidade portuguesa do pós-25 de Abril esteve justamente nos “bonecos para o Povo” – expressão de José-Augusto França –, capazes de envolver e de entusiasmar a participação popular, criando hábitos até à data inexistentes¹²⁶. A exposição seria ainda levada a Roma¹²⁷. Esta “caso”

¹²³ Cf. *idem* – No rescaldo do “caso da Exposição de Paris”. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 382-383. Texto originalmente publicado em *Jornal Novo* (17 Jul. 1975).

¹²⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 385-386.

¹²⁵ Cf. *idem* – Arte moderna portuguesa em Paris. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 1 (Dez. 1976), p. 10-14.

¹²⁶ Cf. ARAÚJO, Manuel Augusto – Com arte/sem arte. *Op. cit.*, p. 11-12.

¹²⁷ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 120.

ter-se-á estabelecido como paradigma de uma acção governamental propagandística, que aparentemente pretendeu controlar a vida intelectual e artística do país¹²⁸.

No âmbito dos *III Encontros Internacionais de Arte* (Póvoa de Varzim, 1976), Egídio Álvaro publicaria a súmula dos diversos debates, entre os quais um, 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 má 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, seleccionando-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/resistentes¹²⁹.

Em geral, fica-nos uma ideia de alguma desorientação governamental no âmbito das artes plásticas¹³⁰. Neste domínio, ter-se-ão mantido, e mesmo aumentado, os impostos sobre as obras de arte – tidas como objectos supérfluos e luxuosos¹³¹ –, 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 projecto de política cultural¹³². 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):

¹²⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 64.

¹²⁹ Cf. ÁLVARO, Egídio – Debates. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 55-57.

¹³⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 64; GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 92.

¹³¹ Cf. *idem, ibidem*.

¹³² Cf. *idem, ibidem*.

É uma década [setenta] contraditória e complexa. No seu aspecto 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 crise¹³³.

Rapidamente o mercado entrou em retraimento, situação claramente visível no encerramento de galerias – principalmente no ano de 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 portugueses¹³⁴. Esta retracção 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 comerciais¹³⁵. Sílvia Chicó (1999) chama a atenção para o facto de os menos afectados neste processo terem sido os artistas considerados mais “académicos”, uma vez que prosseguiram com a pintura de paisagens e de naturezas-mortas, prolongando o, já por si tardio, naturalismo oitocentista¹³⁶.

Contudo, parece igualmente viver-se o reflexo da incapacidade de organização e de entendimento entre os próprios artistas, assim como uma burocracia complexa, historicamente enraizada. Um vasto grupo de artistas plásticos e de críticos redigiria um manifesto, distribuído no 1.º de Maio de 1976, no qual, entre outros aspectos, chamavam a atenção para a necessidade de se debater a cultura e as artes visuais, assim como de promover a participação activa dos artistas na sociedade e de apoiar instituições de mérito, como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, o Círculo de

¹³³ PINHARANDA, João – Anos 70: um tempo de passagem. In PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 611.

¹³⁴ Cf. PINHARANDA, João – 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.

¹³⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 35.

¹³⁶ Cf. CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. *Op. cit.*, p. 264-267.

Artes Plásticas de Coimbra, a Cooperativa Árvore e a Cooperativa de Gravadores Portugueses¹³⁷. Nas palavras de Rui Mário Gonçalves (1976), em jeito de conclusão:

Reflecta-se: as direitas coligam-se sempre mais facilmente do que as esquerdas. Estas são-no fundamentalmente por exigência moral, e daí uma mais frequente intransigência entre elas; e, do conseqüente divisionismo, se aproveitam as direitas. No plano artístico, as vanguardas são como as esquerdas políticas. Mas neste domínio os prejuízos dos divisionismos não se somam apenas, porque isso seria se se mantivessem no estrito plano artístico; agora multiplicam-se, sempre no sentido em que o disparate aumenta, porque logo o político tira um proveito, sempre anti-cultural, do desentendimento dos vanguardistas. (...) a arte é mais verdadeira que os artistas; as artes plásticas portuguesas, estando na vanguarda dos valores culturais (...) continuam a ser uma das actividades mais abandonadas e incompreendidas¹³⁸.

Uma outra questão merece particular atenção. Trata-se da sucessiva vontade, nomeadamente por parte dos teóricos e dos artistas, de criar um museu de arte moderna em Portugal, assim como de um museu de arte “genuinamente popular”¹³⁹. 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 colecções obedeceu a uma vontade centralizadora de concentrar num único espaço obras portuguesas de todas as épocas¹⁴⁰. Depois do falecimento, em 1959, do seu empenhado director desde 1944, o escultor Diogo de Macedo (n. 1889), e da sucessão no cargo de Eduardo Malta, ter-se-á verificado um retrocesso nas directrizes de gestão¹⁴¹. Segundo a historiadora Raquel Henriques da Silva (2002):

¹³⁷ Cf. COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e revolução*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p. 42-43.

¹³⁸ GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (Out. 1976), p. 34.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 98.

¹⁴¹ 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.

(...) 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 portuguesas¹⁴².

Este espaço fechara para obras em Abril de 1973, reabrindo em Novembro de 1979, embora com a mesma vocação oitocentista¹⁴³. O local abriria fugazmente nos anos oitenta, voltando a encerrar em 1987¹⁴⁴. O incêndio do Chiado, em Agosto de 1988, apesar de não ter atingido directamente o museu, terá contribuído para repensar o espaço museológico. Neste contexto, o Governo francês ofereceu um projecto de renovação da estrutura, da autoria do arquitecto Jean-Michel Wilmotte. O museu reabriria ao público a 12 de Julho de 1994, destacando-se pela sua colecção 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 artístico¹⁴⁵. No sentido de evidenciar o estado precário e inactivo 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.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 91.

¹⁴³ 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 folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 136-138. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (23 Jul. 1970).

¹⁴⁴ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade. Op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁵ Cf. *idem* – 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.

No período que se seguiu ao 25 de Abril foram emergindo várias hipóteses de organização de espólios de arte contemporânea, ou moderna, se preferirmos, portuguesa. Uma destas hipóteses foi a criação de um museu dedicado à escultura, cujo financiamento estaria a cargo do Fundo de Fomento e Exportação, directamente ligado à interessante e profícua ideia de execução de obras em mármore e granito portugueses¹⁴⁶, evidenciando a vontade de união da criação artística à valorização de um produto nacional de elevada qualidade. Chegou-se a pensar na sua localização – Pêro 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 projecto, mas tudo seria cancelado, aparentemente sem explicação¹⁴⁷.

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 Tavares¹⁴⁸, contemplaria ainda a colocação de esculturas ao ar livre e a valorização da Estufa-Fria e do Pavilhão dos Desportos. Este projecto chegou a ser enviado para a *Bienal de São Paulo* (1975), mas ter-se-á revelado um projecto que caiu no esquecimento¹⁴⁹. Outra ideia que nunca conheceu concretização foi a criação de um museu internacional de arte moderna – o Museu da Fraternidade –, com uma colecção oferecida, directamente inspirado na experiência chilena no tempo de Salvador Allende¹⁵⁰. Na perspectiva de Rui Mário Gonçalves (2004):

¹⁴⁶ Cf. *idem - Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas. Op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴⁷ 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 Baptista, João Cutileiro, Jorge Vieira, José Aurélio, José Rodrigues, Miguel Arruda, Quintino Sebastião, Virgílio Domingues e Zulmiro de Carvalho.

¹⁴⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 44.

¹⁴⁹ Cf. *idem - Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas. Op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 100-101.

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 mútuo¹⁵¹.

Com o I Governo Constitucional, e nomeadamente com o novo director-geral da Acção 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 algumas exposições colectivas de 1975, tais como *Contra a Pena de Morte, a Tortura e a Prisão Política* (organizada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes)¹⁵². 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* – promovida pelo pintor Jaime Isidoro (1924-2009) – e, já nos anos oitenta, surgiam a *Bienal de Lagos* (1982)¹⁵³, a *Bienal de Chaves* (1983)¹⁵⁴ ou ainda a *Bienal dos Açores* (Ponta Delgada, 1986), assim como *Encontros de Fotografia* (Coimbra, 1979/1980)¹⁵⁵ – impulsionados pelo fotógrafo Albano da Silva Pereira (n. 1950) – e os *Encontros da Imagem* (Braga, 1986).

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 104-106.

¹⁵² Cf. *idem, ibidem*, p. 122.

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ Cf. *idem* – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (Set. 1983), p. 64-65.

¹⁵⁵ Ver *10's ENCONTROS de Fotografia*. Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia, 1989. [Catálogo da exposição].

Em 1976¹⁵⁶ era publicado o “Programa de Acção 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 actividades culturais e artísticas, fomentar o estudo da língua portuguesa e estabelecer relações culturais com o exterior¹⁵⁷. No mesmo ano de 1976, na sequência de uma grande exposição colectiva denominada *Levantamento da Arte do Século XX no Porto* (Porto, 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)¹⁵⁸ – no âmbito da qual, na opinião de José-Augusto França (1975), se deram “bonecos” para o Povo como “entretém demagógico”¹⁵⁹ –, 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 dos Reis, sob direcção de Fernando Pernes e, na opinião de José-Augusto França (1987), foi «(...) a melhor criação do regime do 25 de Abril»¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Ver FRANÇA, José-Augusto - 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.

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ Cf. *LEVANTAMENTO da Arte do Século XX no Porto*. Porto : Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975. [Catálogo da exposição].

¹⁵⁹ 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.

¹⁶⁰ *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.



22. *Informação Cultural*. N.º 1
(Dez. 1976).



23. *Informação Cultural*. N.º 5
(1977).

O espaço expositivo assumiu-se como especificamente dedicado à arte do século XX, numa atitude dinâmica, didáctica e inovadora, antecipando o desejado museu de arte moderna lisboeta¹⁶¹. Segundo o seu director, 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 solicite¹⁶².

¹⁶¹ 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.

¹⁶² PERNES, Fernando – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (Dez. 1976), p. 73.



24. Catálogo da exposição *Levantamento da Arte do Século XX no Porto*.
Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975.

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 – nomeadamente no Círculo de Artes Plásticas e no Museu Nacional de Machado de Castro –, a desejável descentralização cultural só seria parcialmente conseguida já nos anos noventa¹⁶³. Júlio Resende (n. 1917) 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 aquilo¹⁶⁴.

Foi no sentido da descentralização que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto promoveu em algumas cidades do interior do país o evento “Exposições/Encontros”. Segundo Egídio Álvaro (1977) as exposições informais de arte seriam determinantes

¹⁶³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁴ 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.

para a experimentação artística – “livre de júri e da sacralização dos museus” – e para o diálogo, com abertura para o futuro¹⁶⁵.

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”¹⁶⁶. Na opinião de Rui Mário Gonçalves (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»¹⁶⁷. A mutação da sociedade portuguesa estaria a ser feita sob precipitação e confusão, tornando-se necessário o rigor e a realização, pensando-se o novo, a mudança – o Portugal de “igualdade horizontal/liberdade individual” (sistemas democráticos/problemáticos) por oposição à “igualdade vertical/liberdade social” (sistemas ditatoriais/dogmáticos)¹⁶⁸. Em 1978, observava-se a respeito destas questões:

Numa verdadeira democracia, guardiã ciosa do seu património e do seu passado histórico, deveria ser a Cultura a condutora de um País. Infelizmente, na maioria esmagadora dos casos, são os Estados que conduzem a Cultura. (...) O 25 de Abril, com o seu programa de boas intenções, cedo cedeu aos apetites fáceis duma cultura do imediato, forjada na leitura apressada dos livros proibidos (...). E o mais grave de tudo isto, é o Estado sempre benemérito, “à causa de”, distribuir subsídios, sem pensar prévia e desapaixonadamente, nesta questão elementar, de sermos embaixadores na nossa terra, das coisas dos outros, esquecendo quem somos, porque e para onde vamos¹⁶⁹.

Em 1979 escrevia-se, por diversas vezes, sobre o afastamento de artistas, de críticos e de outros agentes culturais dos centros de decisão¹⁷⁰. Acusavam-se os

¹⁶⁵ Cf. ÁLVARO, Egídio – Presença. Exposição/Encontro. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 22-24.

¹⁶⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 36.

¹⁶⁷ *Idem - Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas. Op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁸ Cf. BARRETO, Luís Filipe – Que Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 106, n.º 4 (Abr. 1978), p. 391-394.

¹⁶⁹ PEREIRA, Filipe – Portugal: quem és, onde estás, para onde vais? *Panorâmica*. Lisboa. N.º 11 (Ago. 1978), p. 1; 68.

¹⁷⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 40 (Mar. 1979), p. 61.

silêncios governamentais no que respeita à cultura e a consequente insegurança vivida pelos criadores e pelas instituições. Os partidos políticos, na opinião de alguns críticos, não estariam a conseguir empenhar-se numa acção cultural de mérito. Ao invés, estariam envoltos em “inércia e secretismo”, nomeadamente, e mais uma vez, relativamente à recorrente questão da criação de um museu de arte moderna¹⁷¹. Nesta senda, o Centro Nacional de Cultura convidou os críticos Ernesto de Sousa, José-Augusto França, José Luís Porfírio e Rui Mário Gonçalves para integrarem uma reunião, na qual também deveriam marcar presença o presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes e representantes do sector 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 acção de uma instituição privada¹⁷².

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 arquitectónica moderna, da autoria de Alberto José Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis de Athouguaia. Segundo Ana Tostões (1995): «A um programa extenso e complicado (que incluía um grande museu, auditórios, biblioteca, serviços de apoio) respondeu-se com um sistema distributivo muito simples e de grande eficácia, traduzido espacialmente numa articulação fluida e de hierarquização bem legível»¹⁷³. Os jardins estiveram a cargo de António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles. São igualmente merecedores de destaque os painéis de Artur Rosa – *Entrada de um cubo numa malha logarítmica, explosão-esfera* – e de José de Almada Negreiros *Começar*, que viria a falecer no ano seguinte¹⁷⁴. Almada

¹⁷¹ Cf. *idem* – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (Dez. 1980), p. 64.

¹⁷² 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).

¹⁷³ 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. 543.

¹⁷⁴ 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;

Negreiros ou “o português sem mestre”, segundo José-Augusto França¹⁷⁵, 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 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 a peça mais recente do primeiro quartel do século XX¹⁷⁶. Porém, 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 talentos¹⁷⁷.

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 noutra local –, seria finalmente inaugurado a 20 de Julho de 1983, sob direcção de José Sommer Ribeiro, concretizando-se uma vontade que vinha já desde o início das actividades da Fundação no domínio das artes plásticas¹⁷⁸. O projecto 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):

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.

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ 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 folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 314-316. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 Nov. 1969).

¹⁷⁷ Cf. ÁLVARO, Egídio – Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (Set. 1974), p. 9.

¹⁷⁸ 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.

O Centro da Fundação Gulbenkian, malgrado 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 quarenta estão bem apontadas, fraquejando porém no Surrealismo dos anos 50. (...) Em suma, o saldo é francamente positivo, e a cultura portuguesa está de parabéns¹⁷⁹.

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 educação¹⁸⁰.

Na opinião de João Pinharanda (1995), o Centro de Arte Moderna, nos primeiros dez anos de existência, terá implementado uma política maioritariamente de desconfiança face aos “protagonistas da década”¹⁸¹. 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, a sua actualidade só seria vincadamente assumida já nos anos noventa¹⁸².

Por despacho de 5 de Novembro de 1979, assinado pelo secretário de Estado da Cultura, Hélder Macedo, era fundado um museu dedicado à arte moderna na cidade do Porto, nomeando-se Fernando Pernes seu futuro director e programador. Na época, Fernando Pernes desempenhava idênticas funções no efémero Centro de Arte Contemporânea no Museu Nacional de Soares do Reis, como já se referiu. Nesta senda, José-Augusto França (1979) levantou a hipótese de se criar um espólio de arte moderna

¹⁷⁹ GONÇALVES, Rui Mário – Inauguração do Centro de Arte Moderna. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 58 (Set. 1983), p. 39.

¹⁸⁰ FRANÇA, José-Augusto – Enfim, o CAM veio. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 147. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (8 Ago. 1983).

¹⁸¹ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

¹⁸² Cf. MELO, Alexandre – *Arte e artistas em Portugal/Art and artists in Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007, p. 77.

internacional, obtido por “empréstimo-depósito a longo e médio prazos”¹⁸³. Depois desta importante decisão governamental, já há muito reclamada, definiu-se uma comissão organizadora e prosseguiu-se com um processo de procura de instalações adequadas. Pensou-se então numa casa de quinta em Ramalde, nos arredores do Porto, riscada por Nicolau Nasoni, ou no Mercado das Frutas, com estudo de recuperação do arquitecto Alfredo Viana de Lima, reportado à acção que, à data, se fazia em Paris na Gare d’Orsay para a instalação do museu homónimo. 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 Porto¹⁸⁴. Merecem igualmente referência as aquisições que a empresa ARUS realizou, em 1982, as quais engrossaram o espólio da instituição¹⁸⁵.

Apesar da promettedora possibilidade de concretização do museu, a dificuldade ao nível das instalações e o silêncio governamental tê-lo-ão remetido para o esquecimento. Por despacho de 25 de Novembro de 1986, assinado pela secretária de Estado da Cultura, Teresa Patrício Gouveia, nomeou-se uma nova comissão organizadora. Surgiram então novas hipóteses de localização: o Quartel de Cavalaria 7 e o modernista Palacete Vizela-Riba d’Ave. Continuava 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 coerente¹⁸⁶. O espaço museológico acabaria por ficar provisoriamente instalado no Palacete Vizela-Riba d’Ave, apelidado Casa de Serralves

¹⁸³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Por um museu de arte moderna (2). In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 131-133. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1979).

¹⁸⁴ Cf. *idem* – O Museu Nacional de Arte Moderna à procura de instalações. In *ibidem*, p. 134-136. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 Jul. 1980).

¹⁸⁵ 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].

¹⁸⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O “MNAM”. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 137-140. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (26 Fev. 1986).

– um edifício *art déco* concluído em 1944 –, adquirido pelo Estado em 1986¹⁸⁷ e inaugurado como espaço expositivo a 29 de Maio de 1987, com direcção 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 fazer¹⁸⁸.

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

(...) conglomeram responsabilidades estatais e privadas (...). Este talvez seja um dos exemplos melhor desenhados de uma efectiva participação da sociedade civil num projecto que se torna, deste modo, verdadeiramente paradigmático da interacção possível de largos sectores da sociedade civil¹⁸⁹.

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 actualidade, nacional e internacional.

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

¹⁸⁷ Ver POMAR, Alexandre – Porto: um museu a inventar. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 735 (“9 Nov. 1986), p. 42.

¹⁸⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 76 (Mar. 1988), p. 66.

¹⁸⁹ PÉREZ, Miguel von Hafe – Sentir um museu para pensar a vida. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 27 (Ago./Set. 1999), p. 20.

consolidação do regime democrático e da adesão à Europa¹⁹⁰. 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, 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 existe¹⁹¹.

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?¹⁹². 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”¹⁹³. Seria necessária uma reeducação capaz de conjugar o realismo político e a esperança, mas sem “sebastianismos endógenos, nem imitacionismos exógenos”, e com sentido dos limites¹⁹⁴.

Em 1985, no congresso do partido na Figueira da Foz, o antigo ministro das Finanças de Sá Carneiro, Aníbal Cavaco Silva, seria eleito secretário-geral do PSD, anunciando o seu desejo de ruptura da coligação do Bloco Central. Após uma dissolução da Assembleia da República, decretada por Ramalho Eanes, no escrutínio de Outubro de 1985 o PSD de Cavaco Silva foi o partido mais votado, passando a governar em minoria. A economia dava os primeiros sinais de recuperação e a conjuntura revelava-se mais próspera, nomeadamente pelos afluxos financeiros vindos da CEE

¹⁹⁰ Cf. VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens.1980-1990*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2000, p. 23; TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. *Op. cit.*, p. 89.

¹⁹¹ BESSA-LUÍS, Agustina; COSTA, Maria Velho da - Excerto de diálogo. *Raiz e Utopia*. Lisboa. N.º 11/12 (Outono/Inverno 1979), p. 29-31.

¹⁹² Cf. ANTUNES, Manuel – Que democracia para Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 108, n.º 1 (Jan. 1979), p. 3.

¹⁹³ Cf. *idem.*, *ibidem*, p. 4-5.

¹⁹⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 8.

(Comunidade Económica Europeia)¹⁹⁵. A 3 de Abril de 1987, o PRD (Partido Renovador Democrático) apresentava uma moção de censura ao Governo. Em nome da estabilidade governativa, não assegurada pelo Governo minoritário de Cavaco Silva, Mário Soares – eleito presidente da República à segunda volta, nas eleições de 16 de Fevereiro de 1986 – dissolveu a Assembleia e convocou novo escrutínio. A 19 de Julho de 1987, 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 claramente individualistas e 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»¹⁹⁶. Seriam introduzidas constantes inovações e ofertas ao nível da moda, do lazer, do divertimento, da electrónica, 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 futuro¹⁹⁷. Efectivamente, 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 Descobrimientos portugueses. (...) Os jovens desenvolvem uma intensa

¹⁹⁵ Cf. REIS, António – Os governos constitucionais: da alternância no poder ao sistema de partido dominante. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁹⁶ ALMEIDA, João Ferreira de – Sociedade e valores. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 173-174.

¹⁹⁷ 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.

actividade nocturna, 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 essencial¹⁹⁸.

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 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 reflectir-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 democráticas¹⁹⁹.

Debrucemo-nos ainda sobre uma reflexão de Eduardo Prado Coelho, intitulada “68/88: de Maio a Maio” (1989). Na perspectiva 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 houve em “Maio de 68”, numa atitude contraproducente face à sua vontade de se projectar no futuro. De facto, face às mudanças operadas nas sociedades ditas pós-modernas, a esquerda não seria hoje (1989) o projecto 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

¹⁹⁸ VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens. 1980-1990. Op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ 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.

desenvolver²⁰⁰. Desde os anos setenta que, na opinião de alguns pensadores, se notou uma menor ostentação de valores colectivos, 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 entediadas, é certo – do pegar aqui e acolá»²⁰¹.

Por diversas vezes se criticou publicamente a política cultural do Governo chefiado por Aníbal Cavaco Silva, nomeadamente no que respeita à supremacia do económico sobre o cultural²⁰². Em 1986, em larga medida resultante de uma certa consciencialização, por parte do Estado, da necessidade de se conseguir apoio logístico e financeiro de entidades privadas, era aprovada a *Lei do Mecenato*, a qual acarretaria consideráveis incentivos fiscais. Com esta lei «(...) o Governo aposta na cultura e no bom senso dos empresários. A expectativa cresce. Mais movimentação nos bastidores...»²⁰³. Todavia, no nosso país, o poder do mecenato tem-se revelado de consolidação morosa.

Não obstante uma considerável melhoria económica, 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 1995²⁰⁴, ou na delegação da participação na *Bienal de São Paulo* à Fundação Calouste Gulbenkian, até 1996²⁰⁵. 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

²⁰⁰ 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.

²⁰¹ GUEDES, Nuno Miguel – A verdadeira história dos anos 70. *Capa*. Lisboa. N.º 1 (Out. 1990), p. 69.

²⁰² Cf. RODRIGUES, Miguel Urbano – Os caminhos da cultura. *Vértice*. Lisboa. N.º 42 (Set. 1991), p. 110-111.

²⁰³ GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 71 (Dez. 1986), p. 66.

²⁰⁴ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

²⁰⁵ Cf. *idem* - A arte portuguesa no século XX. *Op. cit.*, p. 300. Ver também SOUSA, Rocha de – Os artistas dentro e fora do país. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 3 (Fev. 1974), p. 16-17.

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 de dois em dois anos 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 directora para a área das exposições²⁰⁶. Em jeito de resumo, segundo Rui Mário Gonçalves (2004):

Na sociedade portuguesa começou a notar-se o que se tinha escondido nos anos imediatos ao 25 de Abril de 1974: o contraste entre os ricos e os pobres. Enquanto, em 1974-1977, os artistas tentavam explicar junto do Estado que a obra de arte não deve ser considerada como artigo de luxo, agora invertia-se a situação. Ao Estado sempre conveio considerar a arte como actividade de luxo e, tanto quanto possível, ausente de criticismo (...). É certo que chegou à Presidência da República um civil culto e apreciador de arte moderna, Mário Soares, o que, por um lado, agradou à elite cultural e, por outro, estimulou o “snobismo” de alguns endinheirados (...) A integração de Portugal na Comunidade Europeia permitiu a vinda de Bruxelas de grandes auxílios económicos. A sua administração foi sobretudo controlada por um técnico de finanças como primeiro-ministro, cujo governo, na política cultural, se satisfez inicialmente com um secretário de Estado e, finalmente, com um sub-secretário²⁰⁷.

No início dos anos oitenta voltou a verificar-se um substancial – embora também algo ilusório – reactivamento do mercado artístico português, nomeadamente, pela perspectiva de integração na Comunidade Económica Europeia, consumada em 1986. Surgia uma nova geração mais jovem de artistas que reclamava a valorização, também económica, do seu trabalho²⁰⁸. Por outro lado, verificou-se um considerável florescimento de galerias e das feiras de arte, de carácter estritamente comercial²⁰⁹. Rui Mário Gonçalves escreve a este respeito (2004):

²⁰⁶ 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.

²⁰⁷ GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 174-175.

²⁰⁸ Cf. *idem* – Ondas e marés da política e do mercado. *Vértice*. Lisboa. N.º 59 (Mar./Abr. 1994), p. 68-70.

²⁰⁹ Cf. *idem* - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 176.

A ambição económica tentou criar o mercado do não-valor. Nas galerias que vendiam mais (e sobretudo vendiam antes da apresentação pública), via-se sempre muita gente na sessão inaugural, porque o espectáculo era o do dinheiro; nos outros dias, as galerias estavam geralmente sem público. Em tal *snobismo*, o discurso do mercado sobrepunha-se ao discurso estético²¹⁰.

Uma outra perspectiva fora mostrada pelo pintor José Escada (1980): «Antes e depois do 25 de Abril ouvi sempre falar mal das Galerias mas ou nós nos sujeitamos ao mercado das Galerias ou temos que viver de uma outra profissão estranha à que escolhemos»²¹¹.

Na década de oitenta abriram mais de trinta galerias comerciais, das quais mais de dois terços em território lisboeta²¹². 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 internacional²¹³.

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 empresariais²¹⁴.

²¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 179.

²¹¹ 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.

²¹² Cf. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa. Op. cit.*, p. 137.

²¹³ 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.

²¹⁴ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa. Op. cit.*

Na óptica de Luís Serpa (1999), a galeria que fundou fez parte de um grupo de galerias que seriam *opinion-makers*²¹⁵.

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), 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)²¹⁶. 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 do agrupamento da maior parte das galerias portuenses ao longo da Rua Miguel Bombarda, algumas das que precisamente nos nossos dias se apresentam mais fortes, evidenciando a passagem, ou pelo menos a concentração espacial, de um certo “protagonismo expositivo” para o Norte²¹⁷.

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 – actualmente quarenta e uma – cuja actividade se focaliza na promoção e divulgação da arte contemporânea. Em conclusão, por estes anos, e exceptuando a actividade 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 factores: 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 internacional²¹⁸.

²¹⁵ 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. Nº 12 (1998), p. 26.

²¹⁶ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 29-79.

²¹⁷ Cf. MACHADO, José Sousa – Arte e mercado. Dez anos de avanços e recuos. [Entrevista com Alexandre Melo]. *Op. cit.*, p. 14.

²¹⁸ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 125.

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 actividades paralelas, como feira do livro e palestras²¹⁹. A participação portuguesa em feiras internacionais de arte, nomeadamente na madrilenha 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 culturais²²⁰. Contudo, segundo Eurico Gonçalves (1992):

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 artístico²²¹.

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), Leonel Moura (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 Turim²²². 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 burocracias²²³.

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, directamente resultante de uma abertura ao confronto com o exterior, à

²¹⁹ Cf. II FORUM de arte contemporânea. *Artista: Revista de Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 4 (Maio/Jun. 1989), p. 27-29.

²²⁰ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

²²¹ GONÇALVES, Eurico – O 25 de Abril e as artes plásticas. *Op. cit.*

²²² Cf. MELO, Alexandre – Tópicos da internacionalização. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 29-30.

²²³ Cf. *idem, ibidem*.

receptividade face às tendências mais actuais 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 colecção, bem como para a imprescindível necessidade de informação e de formação²²⁴. Efectivamente, nos anos oitenta assistiu-se a um relançamento do investimento em arte e à conseqüente subida dos preços das obras²²⁵. 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»²²⁶. 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, debrucemo-nos sobre alguns aspectos relevantes do ensino artístico – prático e teórico – ao longo do período em análise²²⁷. Como se sabe, e fazendo uma breve retrospectiva, em 1836 eram instituídas as Academias de Belas-Artes do Porto e de Lisboa²²⁸. 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 e, pelo Decreto-lei de 14 de Novembro de 1957, haveria uma tentativa fracassada de aproximação ao ensino universitário. 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

²²⁴ Cf. BACALHAU, António; MACHADO, José Sousa - Conversa com Alexandre Melo. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (Out./Nov. 1989), p. 12-16.

²²⁵ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 9.

²²⁶ MELO, Alexandre – Arte e mercado. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (Jan. 2000), p. 82.

²²⁷ 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.

²²⁸ 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.

Pinheiro e José Rodrigues, aproveitamento que não se terá verificado na escola de Lisboa²²⁹.

De facto, a escola portuense detinha já alguma tradição de modernidade e de abertura, nomeadamente com as exposições de *Os Independentes* (1943-1950)²³⁰, ou com a direcção da escola entregue ao arquitecto 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»²³¹. Na instituição portuense leccionavam, entre outros mestres, António Lagoa Henriques (n. 1923), Dórdio Gomes (1890-1976), Fernando Távora, Júlio Resende, ou Salvador Barata Feyo (1899-1990).

Por seu lado, na capital, entre 1964 e 1965 eram actualizados os cursos da Sociedade Nacional de Belas-Artes, passando a funcionar o *Curso de Formação Artística*, aquando da direcção 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 França²³².

O *Curso de Formação Artística* tinha a duração de dois anos e era leccionado pela artista brasileira Amélia Toledo, por Adriano de Gusmão, António Ferreira de Almeida,

²²⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

²³⁰ Nestas exposições apresentaram-se António Sampaio, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso, Victor Palla, entre outros.

²³¹ Fernando Pernes. In *PORTO 60/70: os Artistas e a Cidade*. *Op. cit.*, p. 41.

²³² TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*. *Op. cit.*, p. 158.

Conceição Silva, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Manuel Tainha, Rolando Sá Nogueira, Sena da Silva (n. 1926), entre outros²³³.

Porém, apesar da existência de alguns núcleos actualizados 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 Nação²³⁴.

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”²³⁵. 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 projecto 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 actuante, no âmbito da qual se destacaria o papel dos museus²³⁶. Na senda desta problemática, a própria Fundação Calouste Gulbenkian – nomeadamente os serviços de Exposições, do Museu e da Música – realizaria um encontro subordinado

²³³ Cf. *idem, ibidem*, p. 259; FRANÇA, José-Augusto – A reapropósito do ensino de história da arte. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 79-81. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (6 Mar. 1969).

²³⁴ *Idem – A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000. Op. cit.*, p. 59.

²³⁵ Cf. ANTUNES, Manuel – Cultura e cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 3 (Mar. 1971), p. 410-416.

²³⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – Do futuro das ESBA. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 158-160. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (15 Out. 1970).

ao tema *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*, em Abril de 1971²³⁷. Em 1973 era 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 consequente 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 sectores mais necessitados de reforma e de actualização, tanto do ponto de vista prático como a nível 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 Arquitectura²³⁸ –, no sentido de se traçar uma estratégia coerente e profícua, que se afastasse do obscurantismo e do formalismo académico do passado. Apresentaram-se diversas propostas – como, por exemplo, o estabelecimento de uma relação mais viva com a sociedade, a garantia de uma investigação constante, a busca de novas metodologias de estudo, o estabelecimento de cursos de articulação flexível, ou ainda a necessidade de se contemplar o estatuto de trabalhador estudante²³⁹ –, contudo, em 1974, Rocha de Sousa escrevia sobre esta questão:

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 atenção²⁴⁰.

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

²³⁷ Ver *idem* – Um colóquio sobre reforma do ensino artístico. In *ibidem*, p. 176-178. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (22 Abr. 1971).

²³⁸ 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.

²³⁹ Cf. 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.

²⁴⁰ SOUSA, Rocha de – É preciso falar a tempo no ensino artístico. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1547 (Set. 1974), p. 13.

criação de um plano curricular que partisse de uma formação global e que permitisse a diversificação, nomeadamente ao nível das saídas profissionais²⁴¹. Efectivamente, 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 respeita à reforma de 1975²⁴². Rocha de Sousa chamou por diversas vezes atenção para a necessidade de se entender a arte e o ensino artístico como projecto que “pensa o lugar onde se vive” e o que, em conjunto, se “deseja para esse lugar”²⁴³. 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 1975²⁴⁴.

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 estivemos²⁴⁵.

²⁴¹ Cf. *idem, ibidem*.

²⁴² Cf. *idem* – Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Op. cit.*, p. 45-46.

²⁴³ Cf. *idem* – Olhar o mundo pelo buraco da fechadura. *Opção*. Lisboa. N.º 102 (Abr. 1978), p. 51-52.

²⁴⁴ *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.

²⁴⁵ 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.

Por esta mesma altura, as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto iniciam um complicado processo institucional, político e cultural. Uma delegação da escola de Lisboa deslocou-se à escola do Porto, no sentido de incrementar o debate, nomeadamente ao nível do *curriculum* obrigatório²⁴⁶. Tanto em Lisboa como no Porto a arquitectura acabaria por se constituir como Faculdade (1979), isto é, como categoria universitária, o mesmo tardando para as outras áreas. As demoras e comissões foram muitas e a burocracia penosa. 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 inaugurada 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 da sua leccionação na Universidade Nova de Lisboa, em 1979²⁴⁷, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Coimbra, dois anos depois²⁴⁸. Seria a Universidade Nova de Lisboa a institucionalizar o grau de mestre em história da arte, em 1980, atribuído pela primeira vez em 1982²⁴⁹. 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

²⁴⁶ 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.

²⁴⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O primeiro encontro de professores de História da Arte. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 207-209. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 Jul. 1979).

²⁴⁸ 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).

²⁴⁹ Cf. *idem* – Os primeiros mestrados em História da Arte. In *ibidem*, p. 210-212. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 Jul. 1982).

de produção cultural e a ausência de rompimentos abruptos e inovadores nas linguagens (...) diminui a importância do 25 de Abril na cultura²⁵⁰.

Tendo em consideração as diversas questões abordadas, 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.

2. Artes plásticas em Portugal nos anos setenta e oitenta: a teorização e a crítica

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”²⁵¹, 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) –, exceptuando a fugaz “primeira geração modernista”, de futurismo de aproximação dadaísta, fulgurante, de aspiração cosmopolita, espectacular, que pretendeu inovar e impor-se contra as

²⁵⁰ DIONÍSIO, Eduarda – *Títulos, acções, obrigações (a cultural em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993, p. 130.

²⁵¹ Ver SANTOS, David - 1900-1960: modernismo sem vanguarda. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 32 (Fev. 2000), p. 8-16.

convenções académicas, artísticas e sociais da época²⁵². Neste contexto, os dois números de *Orpheu* (Março e Junho de 1915)²⁵³ – 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 Campos²⁵⁴ –, 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 plástico – os emigrados parisienses Amadeo de Souza-Cardoso²⁵⁵ 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 auto-intitulado “O grande iniciador do movimento futurista em Portugal” (*Portugal Futurista*) e, encontrando-se entre 1910 e 1912 como bolseiro 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

²⁵² Ver AMADEO de Souza-Cardoso: *diálogo de vanguardas [avant-garde dialogues]*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim, 2006. [Catálogo da exposição].

²⁵³ 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.

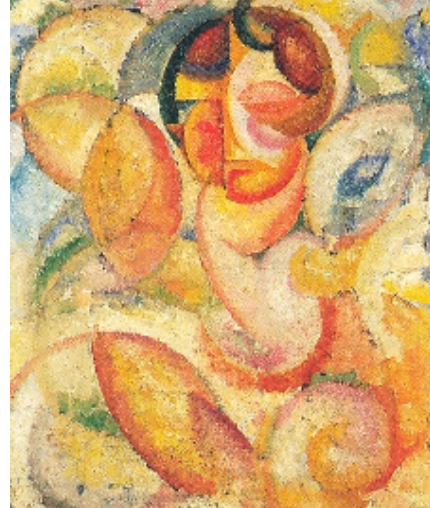
²⁵⁴ Ver CAMPOS, Álvaro de – *Ultimatum* [1917]. Lisboa: Nova Ática, 2006.

²⁵⁵ 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.

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)²⁵⁶.



25. *Cabeça*, Guilherme de Santa-Rita, c. 1910-1912. Óleo s/tela (65,3x46,5cm). Coleção Ministério da Cultura, Lisboa.



26. *Cabeça*, Amadeo de Souza-Cardoso, c. 1913. Óleo s/tela (61 x 50cm). Coleção Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

O primeiro modernismo português foi efectivamente 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”²⁵⁷. Depois das mortes prematuras de Mário de Sá-Carneiro (1916), de 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 *Direcção 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* –:

²⁵⁶ 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.

²⁵⁷ Cf. NEGREIROS, José de Almada - *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*. In *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 25-32.

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 colectividade²⁵⁸.

Retomando a baliza temporal que particularmente nos importa, e depois das experiências do neo-realismo, do surrealismo²⁵⁹ e do abstraccionismo, os anos sessenta marcaram um período relevante na concepção da arte, pressupondo um activar da disparidade e da individualidade criativas, ultrapassando-se a ideia generalizada de escola e de movimento em sentido mais lato. Em 1950, Jorge Dias escrevera o seguinte a respeito da cultura portuguesa:

O Português é, sobretudo, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco. Não gosta de sofrer e evita conflitos (...). A religiosidade apresenta o mesmo fundo humano peculiar ao Português. Não tem o carácter abstracto, místico ou trágico próprio da espanhola, mas possui uma forte crença no milagre e nas soluções milagrosas. (...) O espírito português é avesso às grandes abstracções, às grandes ideias que ultrapassam o sentido humano. A prova disso está na falta de grandes filósofos e de grandes místicos. (...) o Português acabou por criar um estilo próprio, onde a sua religiosidade típica melhor se exprime: o manuelino²⁶⁰.

Na verdade, nos anos sessenta observa-se uma deslocação da ideia de vanguarda – enquanto categoria, possibilidade única e unidireccional 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, observava em 1965:

²⁵⁸ *Idem* – Direcção única. In *ibidem*, p. 173-181.

²⁵⁹ Sobre este assunto ver TCHEN, Adelaide Ginga – *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

²⁶⁰ DIAS, Jorge - *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 25-39.

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 pintam²⁶¹.

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 objecto artístico. Estas reflexões emergiram e consolidaram-se tanto do ponto de vista da experiência artística operativa como da perspectiva do pensamento teórico e crítico – directamente reportado a um mundo em reconhecida metamorfose, no qual a experiência estética ganhava novos e mais alargados contornos perceptivos, ou seja, formais²⁶². A questão da extensão formal do objecto, nomeadamente com a arte de vanguarda ou, mais exactamente, 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 anti-realista? 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”?²⁶³. Mário Dionísio, pensador ligado ao neo-realismo, 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 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*?²⁶⁴.

²⁶¹ 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.

²⁶² Ver TAVARES, Salette – Forma e criação. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 80, n.º 5 (Maio 1965), p. 587-606.

²⁶³ 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.

²⁶⁴ DIONÍSIO, Mário – *Conflito e unidade da arte contemporânea*: [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, [1958], p. 18.

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 crescimento²⁶⁵. Na obra *A paleta e o mundo* (1951-1961), Mário Dionísio referia a 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»²⁶⁶.

António Areal (1934-1978), 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 abstracção 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 agora²⁶⁷.

Efectivamente, 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.

Por estes anos (1962-1963), o ensaísta Eduardo Lourenço publicava no suplemento “Cultura e Arte” do jornal *O Comércio do Porto* um 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

²⁶⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 25.

²⁶⁶ *Idem - A paleta e o mundo*. 2.^a ed. Lisboa: Lisboa: Publicações Europa-América, [1973], p. 59.

²⁶⁷ 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).

tempos de insegurança, não só por parte dos artistas mas, sobretudo, por parte dos críticos²⁶⁸. 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 dias²⁶⁹.

Urbano Tavares Rodrigues salientava (1966) o facto de a pintura estar saturada do academismo burguês, mas rapidamente o abstraccionismo se academizava também...²⁷⁰. Em 1973, seria apresentada em Barcelona, Salamanca e Lisboa uma exposição que teria precisamente o título *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*²⁷¹. Neste evento, reuniram-se obras de 1960 a 1972, numa encruzilhada plural do abstraccionismo/nova abstracção e da nova figuração²⁷².

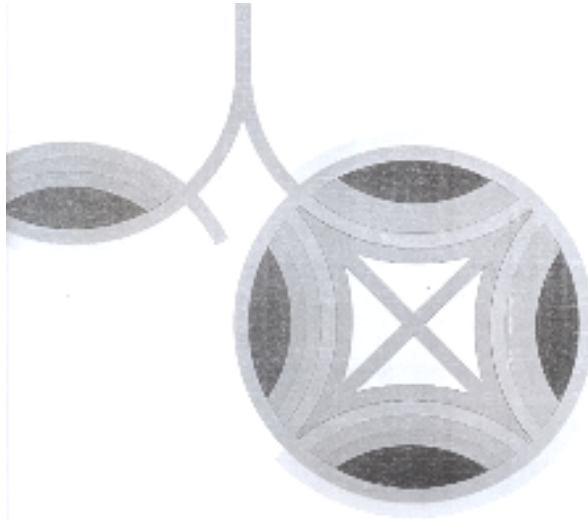
²⁶⁸ Cf. LOURENÇO, Eduardo – *Pintura anti-pintura não-pintura ou a nudez do rei*. In *O espelho imaginário: pintura, anti-pintura, não-pintura*. 2.^a ed. [aumentada]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p.39-58. Texto originalmente publicado em “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto* (27 Nov. 1962/11 Dez. 1962/26 Fev. 1963/12 Mar.1963).

²⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 59-60. Texto originalmente publicado em “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto* (12 Mar.1963).

²⁷⁰ Cf. RODRIGUES, Urbano Tavares – *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p. 121.

²⁷¹ Participaram na exposição: Alice Jorge, Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Areal, António Charrua, António Mendes, António Palolo, António Sena, Artur Bual, 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 Vespereira, 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].

²⁷² Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 121-122.



27. Catálogo da exposição *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

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. Felizmente²⁷³.

A palavra/ideia de vanguarda artística entrava na ordem do discurso estético, ora de modo desconfiado²⁷⁴, ora apologético. “Vanguarda” seria uma “palavra perigosa” para

²⁷³ 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.

²⁷⁴ Cf. FREITAS, Lima de - Das exposições. A comunicação do incomunicável. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1458 (Abr. 1967), p. 119-120.

“pronunciar baixinho”²⁷⁵. A arte de vanguarda seria inequivocamente contestatária face ao estatismo e às suas consequências, 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 “objectista” ou objectual, na sua revalorização da imagem e na redescoberta do *ready-made* de Marcel Duchamp. Neste domínio destacar-se-iam alguns artistas portugueses, tais como Ana Vieira (n. 1940), António Palolo, Artur do Cruzeiro Seixas, Artur Rosa, Eduardo Nery, Helena Almeida, José Escada, Lourdes Castro, Noronha da Costa ou René Bertholo²⁷⁶.

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. Na sua opinião, apesar de um certo isolamento condensado nas duas principais cidades do país e de alguma diversidade de tendências, seria possível encontrar alguns pontos em comum, nomeadamente, a dissolução da polémica arte abstracta/arte figurativa, a destruição do conceito de “género artístico”, a substantivação da linguagem plástica e o abandono definitivo dos resíduos da ideia de representação. Entre estes artistas encontrar-se-iam António Palolo, António Sena, Costa Pinheiro, Fernando Calhau (1948-2002), Helena Almeida, Noronha da Costa ou Vítor Fortes (n. 1943)²⁷⁷. No entanto, importa recolocar neste contexto criativo as acções experimentais do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, como mais à frente se compreenderá.

²⁷⁵ Cf. CRUZ, Liberto – Vanguarda: uma palavra perigosa. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 255 (Out. 1966), p. 13-14.

²⁷⁶ Cf. BRONZE, Francisco – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 51 (Dez. 1968), p. 36-43.

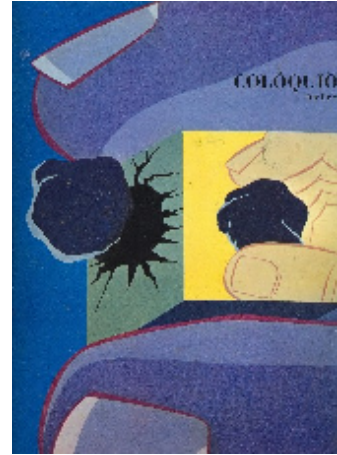
²⁷⁷ Cf. BRONZE, Francisco – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 53 (Abr. 1969), p. 43-50.



28. *Colóquio/Artes*. N.º 10
(Dez. 1972). *Universonautas*,
Costa Pinheiro, 1972.



29. *Colóquio/Artes*. N.º 15
(Dez. 1973). *Pintura*, António Sena,
1972.



30. *Colóquio/Artes*. N.º 17
(Abr. 1974). Sem título (porme-
nor), Carlos Calvet, 1973.



31. *Colóquio/Artes*. N.º 31
(Fev. 1977). *Pintura habitada*,
Helena Almeida, 1976.



32. *Colóquio/Artes*. N.º 29
(Out. 1976). *Imagens de cenários e
figurinos para o Ballet Gulbenki-
an da autoria de Emília Nadal*.



33. *Colóquio/Artes*. N.º 34
(Out. 1977). *Mulher-Terra-Vida*
(pormenor), Clara Menéres, 1977.

Como se sabe, a palavra *avant-garde*, ou vanguarda, começou por designar a unidade militar destacada à frente do exército, com funções protectoras e informativas. Ao longo dos finais de Oitocentos e no decurso da centúria seguinte, vanguarda estaria ligada à ideia de dianteiro, 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”²⁷⁸. Nas palavras de José-Augusto França (1970):

²⁷⁸ 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 histórica²⁷⁹.

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?²⁸⁰.

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 eventualmente precária da crítica de arte em Portugal. Segundo os mesmos organizadores, o passado neo-realista 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»²⁸¹.

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 acção pedagógica e cultural que se

²⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁸⁰ 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.

²⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 419.

afastasse da “modernidade superficial”²⁸². Em Portugal viviam-se os “*happenings* de amável bom comportamento” e, talvez, “o riso queirosiano, a mera imitação insensibilizada de figurinos estrangeiros”²⁸³. Segundo o crítico, merecia destaque a acção 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 decidiram ironizar com a marca de cigarros “Três vintes”²⁸⁴. 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 seguinte²⁸⁵.

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 objecto e de sujeito”²⁸⁶. A questão do objecto e da arte objectual 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 objecto tinha deixado de ser pintura, passando a ser objecto, “coisa em si”²⁸⁷. Tratar-se-ia de uma “refunção” do objecto, 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

²⁸² Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (Abr. 1971), p. 62-65.

²⁸³ Cf. *idem* - Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (Out. 1971), p. 39.

²⁸⁴ 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 Livradores, 2008.

²⁸⁵ 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.

²⁸⁶ Cf. LOURENÇO, Eduardo – Objecto sem pintura e pintura como objecto. In *O espelho imaginário: pintura, anti-pintura, não-pintura. Op. cit.*, p. 104-107. Texto originalmente publicado em *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (Abr. 1971).

²⁸⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O objecto operatório. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 2 (Abr. 1971), p. 10.

os seus desenvolvimentos, nomeadamente, a arte *povera* – “limite de negação, no seio de uma *junk culture*”²⁸⁸.

O objecto ganhava uma função operatória, a qual marcava a crise e, simultaneamente, o próprio revigorar do sujeito no reduto da criação²⁸⁹. 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*”²⁹⁰. Contudo, nesta turbulência moderna, na opinião de Ernesto de Sousa (1973), quem não tivesse entendido a lição de Turner não conseguiria perceber a modernidade, nomeadamente, a ruptura que a vanguarda impunha²⁹¹. 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»²⁹². A arte é a vida e a vida é a arte.

A arte do século XX tinha conhecido uma transformação avassaladora e rápida. O pensamento estético tradicional desconstruíra-se, reflectindo as próprias transformações políticas e sociais do tempo. A gramática plástica empenhava-se noutras direcções, unidas pelo carácter experimental e aberto da pesquisa. O próprio conceito de realismo seria alargado, mediado pela complexa relação entre o sujeito e o objecto. 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, “procurando o novo no velho”²⁹³. 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 actividade artística, a preferência pela obra de arte aberta – na senda de Umberto Eco – em detrimento da obra

²⁸⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 11-14.

²⁸⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 16.

²⁹⁰ 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.

²⁹¹ Cf. SOUSA, Ernesto de – Um mês para revisão. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 16 (Set. 1973), p. 21-22.

²⁹² *Idem* – Oralidade futuro da arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (Jun. 1989), p. 49.

²⁹³ Cf. SOUSA, Rocha de – A necessidade do realismo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 12 (Abr. 1973), p. 38-43.

de arte acabada, a procura de uma globalidade, de uma certa totalidade, da provocação, do paradoxal, da contradição apenas superável pelo objectivo, pelo propósito²⁹⁴. Ernesto de Sousa (1973) observava 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 Eça²⁹⁵.

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 artista²⁹⁶. 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 conferir ao tempo actual (década de setenta) os dados susceptíveis de se enraizar no corpo social e conferir-lhe novas, mas consistentes, perspectivas de renovação²⁹⁷.

Por seu lado, e numa perspectiva substancialmente mais aberta, Ernesto de Sousa (1978) considerava que se vivia num período que devia ser marcado pelo fim dos

²⁹⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de - O novo e o antigo. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 11 (Fev. 1973), p. 21, 55.

²⁹⁵ *Idem* – Não estava lá nenhum!!! *Lorenti's*. Lisboa. N.º 13 (Maio 1973), p. 3.

²⁹⁶ Cf. SOUSA, Rocha de – Aspectos da função social da obra de arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (Set. 1974), p. 19.

²⁹⁷ Cf. *idem* – Vanguarda e actualidade. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 2 (Jan. 1974), p. 5.

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 – objecto estético. A “Festa” seria o modo de eliminar as fronteiras, nomeadamente, de onde começa a expressão e acaba a acção, uma espécie de descoberta dos paraísos perdidos, das relações interpessoais. A aceleração das vanguardas era um dado adquirido. Vivia-se num mundo catastrófico mas não existia outro e, contudo, lá ia “vindo a Primavera”²⁹⁸. A arte total implicaria 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 Rodrigues²⁹⁹. 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”³⁰⁰.

Efectivamente, Ernesto de Sousa (1921-1988) foi uma figura de relevo no contexto da arte portuguesa destes anos. Indivíduo de considerável versatilidade – crítico, cineasta, “operador estético”, jornalista, ensaísta, curador de exposições³⁰¹, professor, cineclubista³⁰² –, catalisador de pessoas e de práticas artísticas, especialmente ao longo dos anos setenta, não obstante o seu percurso fragmentário, ecléctico e eventualmente contraditório³⁰³, 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):

²⁹⁸ Cf. SOUSA, Ernesto de – Performar. *Opção*. Lisboa. N.º 101 (Mar./Abr. 1978), p. 48-49.

²⁹⁹ Cf. *idem* – José Rodrigues: vanguarda e com-sentimento. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 18 (Jun. 1974), p. 43-50.

³⁰⁰ Cf. MAH, Sérgio – Helena Almeida: manual de pintura e fotografia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 40 (Out./Nov. 2000), p. 44-48.

³⁰¹ Foi responsável, por exemplo, pela representação portuguesa na *Bienal de Veneza* (1980, 1982, 1984).

³⁰² Fundou, no início dos anos quarenta, o Círculo do Cinema de Lisboa.

³⁰³ 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.

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 interesses³⁰⁴.

Inicialmente ligado ao neo-realismo, 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 organizou com Diogo de Macedo. Foi redactor 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, lembrando 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 Negreiros³⁰⁵.

Figura paradigmática do século XX português, Almada Negreiros seria o protagonista do filme de Ernesto de Sousa, *Almada, um Nome de Guerra* (1969-1979)³⁰⁶. 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 GUERRA³⁰⁷.

³⁰⁴ Jorge Molder e Rui Sanches. In *ERNESTO de Sousa. Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 7. [Catálogo da exposição].

³⁰⁵ TAVARES, Cristina Azevedo – Iremos evocar aquele que nunca gostou de homenagens – José Ernesto de Sousa. *Vértice*. Lisboa. N.º 9 (Dez. 1988), p. 113.

³⁰⁶ Cf. SOUSA, Ernesto de – Almada: um Nome de Guerra. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (Jul./Ago. 1969), p. 192-193.

³⁰⁷ *Idem, ibidem*. Texto também publicado em *idem – Almada um Nome de Guerra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 7-8.



34. Almada Negreiros no programa *Zip-Zip*, gravado no Teatro Villaret, 1969. Arquivo FilMOTECA da RTP, Lisboa.



35. Fotograma do filme de Ernesto de Sousa, *Almada, um Nome de Guerra*, 1969-1979. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

No final dos anos sessenta, Ernesto de Sousa começa a interessar-se vivamente pela vanguarda, pela arte conceptual e pelo conceptualismo. Na perspectiva 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 neo-realismo 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 cinema³⁰⁸. Todavia, na opinião de José Miranda Justo (1998), que se nos afigura mais consistente, Ernesto de Sousa terá compreendido que o conceito deverá ser dinâmico, isto é, produzido a partir da materialidade da experiência estética³⁰⁹. Também na óptica de João Fernandes (1997), a descontinuidade da actividade de Ernesto de Sousa é aparente, uma vez que se trata de um “intranquilo fio condutor” entre as questões sociais do neo-realismo e a ideia da coincidência entre a arte e a vida, nomeadamente do movimento “Fluxus”³¹⁰.

³⁰⁸ Cf. Miguel Wandschneider. In *ERNESTO de Sousa. Revolution my Body. Op. cit.*, p. 14-24.

³⁰⁹ Cf. José Miranda Justo. In *ibidem*, p. 25-28.

³¹⁰ Cf. João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 19. [Catálogo da exposição].



36. Cartaz do filme *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa, 1962.

Em 1969, Ernesto de Sousa participou no primeiro festival *II Giorni di Arte Collectiva a Pejo*, em Itália, e conviveu de perto 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 Acto (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 (n. 1929), Artur Rosa, Helena Almeida, Isabel Alves, Jorge Peixinho, Noronha da Costa, inaugurando as actividades da Oficina Experimental, bem como um processo de pesquisa ao nível da exploração de suportes, nomeadamente, em torno da arte *intermedia*. Almada Negreiros, “único representante vivo do primeiro modernismo português”, é assumido como figura incontornável da vanguarda por 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 questão da vanguarda. Na perspectiva 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 perspectiva afastar-se-ia da ideia de vanguarda artística conotada com fins políticos, que unicamente caracterizava as obras de progressistas e de reaccionárias, correndo-se o risco de se

incorrer na banalidade³¹¹. 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-se³¹².

Segundo Lima de Freitas (1974), o neo-realismo ter-se-ia distinguido dos outros movimentos pelo facto de se ter preocupado com a racionalização do acto criador, de ter sido comprometido e crítico. E a arte destinar-se-ia a compreender³¹³. Só seria artista, aquele cuja arte fosse além do programado³¹⁴. 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 público³¹⁵.

Lancemos um breve olhar sobre a *Documenta 5* (1972) e sobre alguns aspectos da sua recepção 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

³¹¹ Cf. FREITAS, Lima de – Arte, intervenção, ideologia. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (Set. 1974), p. 4.

³¹² *Idem, ibidem*, p. 5.

³¹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 6.

³¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 8.

³¹⁵ Cf. PERNES, Fernando – Carta de Lisboa e do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 11 (Fev. 1973), p. 65-67.

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 abstracção; as *Documenta 4* (1968) e *5* (1972) giraram em torno da neovanguarda, materializada nas novas concepções de arte e na acção curatorial de Harald Szeemann; as *Documenta 6* (1977) a *9* (1992) procuraram interrogar o pós-modernismo e a crise do criticismo; as *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 retrospectiva³¹⁶.



37. Cartazes da *Documenta* (1955-2005). Arquivo Museum Fridericianum, Kassel.

De facto, a quinta *Documenta* (1972) constituiu-se como uma das exposições colectivas internacionais mais importantes 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 colectiva é diferente de tudo o que habitualmente se espera,

³¹⁶ Cf. *50 JAHRE/YEARS of Documenta (1955-2005): Archive in Motion/Discreet Energies*. Kassel: Museum Fridericianum/STEIDL, 2005. 2 vols. [Catalogo da exposição].

nomeadamente o contacto directo com artistas como Joseph Beuys, ao mesmo tempo que se desenvolve um “inquérito à realidade e às imagens que nos rodeiam” capaz de emocionar³¹⁷. Egídio Álvaro (1973) entendeu que a quinta *Documenta* constituiu um fenómeno de rara amplitude ao nível das propostas e do seu impacte, tornando-se um centro de paixões e de polémicas, demonstrativo de que todo o suporte é válido para o fenómeno artístico, e de que a noção de artista pode ser posta em causa ou até mesmo ridicularizada³¹⁸.

Ernesto de Sousa, o primeiro crítico português a ir a Kassel³¹⁹, 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, a eliminação da distância entre o criador e o receptor – nomeadamente ao nível da abertura do espaço físico –, a valorização do efémero, de tudo o que envolvia e do carácter pedagógico da arte de vanguarda³²⁰. 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 acções –, 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»³²¹.

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 conseqüente divulgação da obra do autor de

³¹⁷ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Uma prospectiva : ”Documenta 5” Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 45-47.

³¹⁸ Cf. ÁLVARO, Egídio – Documenta 5 Kassel. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (Out. 1973), p. 16-21.

³¹⁹ Cf. José-Augusto França. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 38.

³²⁰ Cf. SOUSA, Ernesto de – Os 100 dias da 5.ª “Documenta”. *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 11 (Fev. 1973), p. 41-47.

³²¹ Entrevista também publicada em *idem – Ser moderno... em Portugal* [antologia de textos do autor]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 33-36.

Wie man dem toten hasen 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 *atelier* de Eduardo Nery³²².



38. O encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys, 1972. “ANTIARS + ARS = ARS”. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

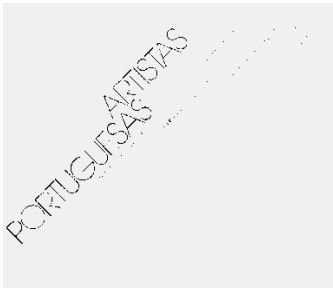
Em pleno momento revolucionário, a questão da função social da arte torna-se um tema recorrente no ensaio crítico e na reflexão teórica. A arte realmente revolucionária teria de se libertar da normatividade política, mantendo a exaltação do artista/criador. O espaço museológico seria um espaço fechado, 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 criatividade³²³. Por outro lado, a ideia de uma arte ilustrativa, “para o Povo”, possuiria uma desajustada carga paternalista, “pequeno-burguesa”³²⁴, ignorando a própria capacidade de o “Povo” ser criativo.

³²² Cf. SOUSA, Ernesto de - 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.

³²³ Cf. MARGARIDO, Alfredo – O estilo contra a criatividade. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 20 (Dez. 1974), p. 52-59.

³²⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de – O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Op. cit.*, p. 47.

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 Gulbenkian³²⁵. 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 nossas inspirações no domínio das artes plásticas, num “cenário plausível onde apetece estar e interrogar”³²⁶. José Luís Porfírio (1977) entendeu que faltou uma meditação profunda sobre “zonas de produção especificamente feminina”³²⁷.



39. Catálogo da exposição *Artistas Portuguesas*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977.



40. *Santa paz doméstica, domesticada?*, Ana Vieira, 1977. Materiais diversos. Coleção da artista. Obra apresentada em *Artistas Portuguesas*, 1977.

³²⁵ 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, Emília Nadal, 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”.

³²⁶ Cf. SOUSA, Rocha de – Presença da mulher. *Opção*. Lisboa. N.º 42 (Fev. 1977), p. 55-56.

³²⁷ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 31 (Fev. 1977), p. 64-65.

Nesta busca de uma identidade estética, poética, social ou de género, podem destacar-se mais duas exposições colectivas, igualmente em 1977: *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, organizada por Eurico Gonçalves³²⁸, 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 se realizar 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 Estoril³²⁹.

Segundo o crítico, a reacção à exposição não terá sido pacífica, inclusivamente pelo facto de a RTP - Radiotelevisão Portuguesa não ter permitido a transmissão de uma reportagem realizada por Rocha de Sousa³³⁰.

³²⁸ Participaram os seguintes artistas: Álvaro Lapa, António Paulo, António Pedro, António Samouco, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Fernandes, Clara Menéres, Eduardo Batarda, 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.

³²⁹ GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Op. cit. Vol. 13, p. 148.

³³⁰ Cf. *idem, ibidem*.



41. Catálogo da exposição *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1977.



42. Catálogo da exposição *Mitologias Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977.

Quanto à exposição *Mitologias Locais*³³¹, 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 consumos³³².

O evento foi acompanhado por espectáculos do grupo “A Barraca”, sob direcção do dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal, e música de Carlos Moniz, Fernando Lopes-Graça, Sérgio Godinho, entre outros. Os textos que serviram de apoio aos espectáculos foram da autoria de Ana Hatherly, Bernardo Santareno, Hélder Costa, Luís

³³¹ 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].

³³² *Idem, ibidem*, p. [1].

Francisco Rebelo, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, etc., reunidos numa monografia intitulada *Ao que isto chegou!*. 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*³³³. Rocha de Sousa chamava a atenção (1977) para o facto de as linhas de intervenção artística se terem pluralizado, mas 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 o crítico considerou que a maioria das obras apresentadas não tinha a originalidade e o fulgor que a proposta prometia³³⁴.

Paralelamente, vinha já a tornar-se notório um discurso que remetia para o “cansaço da experiência pela experiência”, redescobrimo-se certos academismos e revivalismos³³⁵, pós-modernos? Independentemente dos meios e do modo como se expressava, a arte enquanto “objecto de civilização”, não poderia esvaziar-se de conteúdos³³⁶. 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 ideológico³³⁷.

³³³ 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.

³³⁴ 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.

³³⁵ 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.

³³⁶ 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.

³³⁷ *Idem* - Nem tudo são rosas na modernidade que nos cabe. *Opção*. Lisboa. N.º 107 (Maio 1978), p. 48.

A querela e as discussões em volta do vanguardismo e da vanguarda seriam mais ou menos constantes e de conteúdo diversificado³³⁸. 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 actual?”. Neste enquadramento foram expostos diversos pontos de vista. A noção de vanguarda não seria nem absoluta nem estática, mas sim relativa e dialéctica, repensando a actividade “fabricadora” do ser humano em termos de “dinâmica projectiva” e não de “estratificação histórica”; falando-se em 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”³³⁹. A vanguarda só o seria, de facto, se do ponto de vista “literário/criativo” se projectasse no futuro³⁴⁰. 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 arte³⁴¹. 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 Abril³⁴².

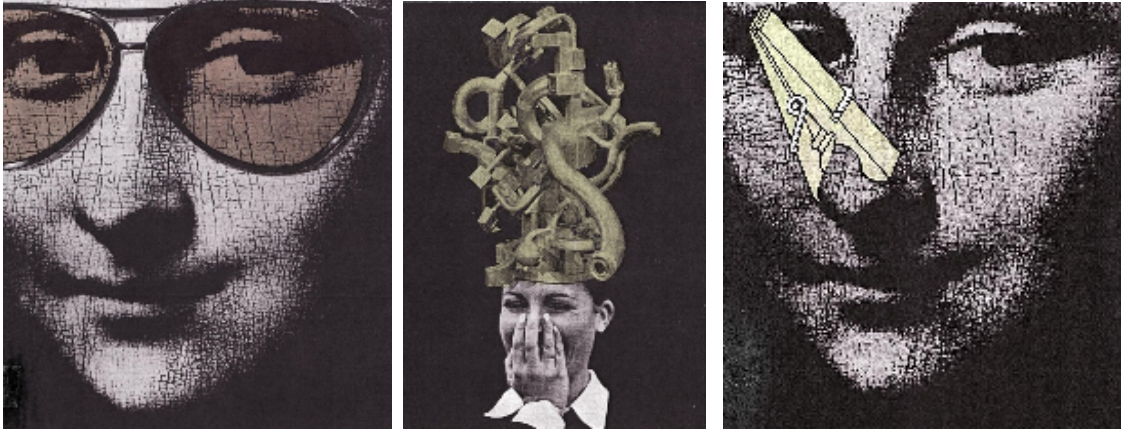
³³⁸ Ver MAIA, João – A querela do vanguardismo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 113, n.º 5 (Nov. 1981), p. 404-408.

³³⁹ 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.

³⁴⁰ Cf. *idem* – In AMARO, Luís (coord.) - *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. *Op. cit.*, p. 180.

³⁴¹ Cf. Adrian Marino. In *ibidem*, p. 201.

³⁴² Cf. Eduardo Lourenço. In *ibidem*, p. 183.



43. Catálogos das exposições *Figuração-Hoje?*, *Abstracção-Hoje?*, *Colagem e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975.

Também no sentido de averiguar o estado da arte e de reflectir sobre algumas das suas problemáticas do momento, a Sociedade Nacional de Belas-Artes organizou, em 1975, três “exposições-inquérito: *Figuração-Hoje?* (Janeiro)³⁴³, *Abstracção-Hoje?* (Abril/Maio)³⁴⁴ e *Colagem e Montagem* (Julho)³⁴⁵. Denominaram-se “exposições-

³⁴³ 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 Sarmento, 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.

³⁴⁴ 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, 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.

³⁴⁵ 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 Sarmento, Manuel Baptista, Manuel Casimiro, Manuel

inquérito”, porque nas duas primeiras mostras foram colocadas duas questões, às quais os artistas responderam plasticamente (objectualmente) e também, alguns deles, por escrito: “O que é hoje a figuração, para si?” (*Figuração-Hoje?*)³⁴⁶ e “O que é hoje a abstracção, para si?” (*Abstracção-Hoje?*)³⁴⁷. 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 eram necessariamente figuração, mesmo que se tratasse de uma pintura de pura representação geométrica, de espaços e de relações. Na verdade, Cruz Filipe afirmava que procurava o tipo de figuração no qual a realidade era, ou tentava ser, uma metáfora de si própria³⁴⁸. Por seu lado, Artur do Cruzeiro Seixas considerava que a figuração era um problema de arrumação³⁴⁹. 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 encontrados³⁵⁰.

Virgílio Domingues (n. 1932) entendeu que a figuração actual (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 passadas³⁵¹. Eduardo Nery remeteu para uma “simulação ilusionista” da forma exterior de objectos reais – evocação e duplo – nas artes plásticas³⁵². Um outro depoimento remeteu a figuração hoje (1975) para a possibilidade de colocar termo a “subserviências de

Filipe, Maria Gabriel, Mário Botas, Martins Correia, Natividade Corrêa, Pedro Chorão, Pedro Enes, Pedro Luís Neves, René Gagnon, Sam, Teresa Magalhães, Victor Palla e Vítor Fortes.

³⁴⁶ Cf. *FIGURAÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].

³⁴⁷ Cf. *ABSTRACÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].

³⁴⁸ Cf. Cruz Filipe. In *FIGURAÇÃO-Hoje?* *Op. cit.*, p. 5.

³⁴⁹ Cf. Artur do Cruzeiro Seixas. In *ibidem*, p. 8.

³⁵⁰ Cf. Emília Nadal. In *ibidem*, p. 10.

³⁵¹ Cf. Virgílio Domingues. In *ibidem*, p. 13.

³⁵² Cf. Eduardo Nery. In *ibidem*, p. 22.

vanguardas internacionais”, evitando-se novas colonizações culturais³⁵³. 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 temáticas³⁵⁴, com o que, em certa medida, concordamos, uma vez que se trata de questões reportadas aos anos cinquenta e sessenta.

Por seu lado, Lima de Freitas recordava o velho conflito dos anos cinquenta, que tinha oposto figurativos e abstractos, e concluía: «Quando aponto para a lua deves olhar para a lua e não para o meu dedo»³⁵⁵. 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.³⁵⁶. 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 representação³⁵⁷.

No que se refere à mostra *Abstracção-Hoje?* e à pergunta “O que é hoje a abstracção, para si?”, Manuel Casimiro (n. 1941) reportava-se ao facto de que toda a arte de abstracção, figurativa ou não, ser aquela que se afigurava como tal, em ligação às técnicas modernas de colagem e de montagem³⁵⁸. Por seu lado, Artur Bual (1926-1999) observava:

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

³⁵³ Cf. Pedro Sobreiro. In *ibidem*, p. 25.

³⁵⁴ Cf. Pedro Calapez. In *ibidem*, p. 28.

³⁵⁵ Lima de Freitas. In *ibidem*, p. 35.

³⁵⁶ Cf. Carlos Barroco. In *ibidem*, p. 36.

³⁵⁷ Cf. SOUSA, Rocha de – Figuração hoje em Portugal. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (Abr. 1975), p. 33-35.

³⁵⁸ Cf. Manuel Casimiro. In *ABSTRACÇÃO-Hoje? Op. cit.*, p. 7.

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!”³⁵⁹.

Ernesto de Melo e Castro (n. 1932) considerava que a figuração era 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 abstracta seria uma escrita que continha em si a sua própria chave, só revelada pela leitura total³⁶⁰.

Numa perspectiva 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 presente³⁶¹. Para um outro artista, a abstracção seria a expressão formal que reflectiria o artista integral, ou seja, liberto de preconceitos de grupo, da natureza que o inspirava, da sociedade, ou do mundo que o asfixiava³⁶². Finalmente, *Colagem e Montagem* operou uma espécie de encerramento do ciclo iniciado com *Figuração-Hoje?*:

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. Quer como meios de expressão transfigurada que não recusam o humor e o insólito, quer como meios de investigação e organização formal, materiais diversos, imagens díspares, formas planas e objectos usuais da realidade quotidiana integram-se em composições que visam o confronto directo e o equacionamento de conotações aparentemente antagónicas, estimulando o espírito crítico e a imaginação criadora. (...) Procura este salão contribuir para um largo debate sobre o espírito dessas técnicas, a partir da observação atenta das obras expostas³⁶³.

³⁵⁹ Artur Bual. In *ibidem*, p. 11-12.

³⁶⁰ Cf. Ernesto Melo e Castro. In *ibidem*, p. 17-18.

³⁶¹ Cf. Pires Vieira. In *ibidem*, p. 22.

³⁶² Cf. Abel dos Santos. In *ibidem*, p. 23.

³⁶³ *COLAGEM e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975, p. 3. [Catálogo da exposição].



44. *O ver*, colagem sobre reprodução de pintura de Jacques Linard, Eduardo Nery, 1975. Colagem s/cartolina (26,6 x 25,4 cm). Coleção do autor. Trabalho apresentado em *Colagem e Montagem*, 1975.

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 ter enveredado. Efectivamente, 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 reflectiu 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 póstumo³⁶⁴.

Todavia, por estes anos – meados da década de setenta –, uma certa conduta experimental seria determinante para o incremento das artes plásticas/visuais, numa busca constante da vanguarda crítica e conceptual, e da neovanguarda como movimento artístico generalizado. 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

³⁶⁴ Cf. PERNES, Fernando – Carta do Porto. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (Mar. 1978), p. 66-68.

do Porto, ter-se-á constituído como um momento colectivo importante no âmbito do desenvolvimento de um contexto operativo/performativo. No evento participaram treze artistas oriundos de seis países (Checoslováquia, 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 ideias³⁶⁵. Intervieram no acontecimento Alberto Carneiro, Da Rocha (n. 1945), João Dixó, Manuel Alvess, e os estrangeiros Hubert, Klassnick, Miloslav Moucha, Pineau, Serge III Oldenburg, Shirley Cameron & Roland Miller, Tomek Kawiak e Yokoyama³⁶⁶.

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 (n. 1923), João Dixó, Christian Parisot, Pineau, Serge III Oldenburg, entre outros – em torno de colóquios, debates³⁶⁷, intervenções e exposições, inclusivamente em torno da questão da “arte e revolução”, e das “novas tendências e vanguarda”³⁶⁸. Neste âmbito, João Dixó observava (1975) que uma obra de arte seria de vanguarda quando a crítica e os conhecedores lhe davam um aval vanguardista³⁶⁹. 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 didáctico e de uma convivência necessária entre artistas e público, num país onde durante muito tempo estas possibilidades tinham sido reprimidas³⁷⁰.

³⁶⁵ Cf. ÁLVARO, Egídio – Perspectiva 74. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 5 (Set. 1974), p. 24.

³⁶⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 25-35.

³⁶⁷ Ver *idem* – Debates. *Revista de Artes Plásticas. Op. cit.*

³⁶⁸ Cf. ÁLVARO, Egídio [et. al] - Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 6 (Jan. 1975), p. 8-18.

³⁶⁹ Cf. João Dixó. *Ibidem*, p. 9.

³⁷⁰ 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



45. III Encontros Internacionais de Arte, 1976, Póvoa de Varzim. É visível uma intervenção de Albuquerque Mendes.



46. IV Encontros Internacionais de Arte, 1977, Caldas da Rainha. Imagem de uma intervenção da dupla inglesa Cameron & Miller. Fotografia de Eurico Gonçalves.

O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, fundado em 1958, como anteriormente se referiu, teve uma acção importante neste período. Com o objectivo de promover as artes visuais contemporâneas e de sensibilizar o público para a sua fruição, nos anos setenta e oitenta vai incrementar programas e actividades de índole experimental, performativa e pedagógica. Esta actividade 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 Coimbra³⁷¹. Quanto a Ernesto de Sousa, o episódio serviu de mote ao primeiro texto que escreveu sobre o colectivo conimbricense (1973):

Uma **intervenção-como-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

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.

³⁷¹ 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.

com essa efectiva presença um DIÁLOGO, mais importante do que muitas pedagogias ex-cátedra. Um diálogo talvez promissor de futuro³⁷².

Na verdade, instituiu-se um espaço de trabalho conjunto profícuo³⁷³, entre Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, António Barros (n. 1953), Armando Azevedo, João Dixo, Túlia Saldanha (1930-1988), entre outros. As actividades 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)³⁷⁴, *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)³⁷⁵.

Na opinião de Ernesto de Sousa (1976), o agrupamento seria a «(...) única “sociedade artística” deste país que mantém um espírito de “work-shop”»³⁷⁶. Esta ideia aparece também espelhada num escrito do mesmo autor, a propósito da actividade *Guerra das Tintas*, intitulado “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti” (1974):

CAP ou C.AP. 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 pasmaiceira

³⁷² SOUSA, Ernesto de – Dois anos. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 12 (Abr. 1973), p. 4.

³⁷³ 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.*

³⁷⁴ 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.

³⁷⁵ Cf. SOUSA, Teixeira de – 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.

³⁷⁶ SOUSA, Ernesto de - Arte na Rua. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (Out. 1976), p. 70.

de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré-estabelecida; esse 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 tudo³⁷⁷.



47. Imagens de 1 000 011.º Aniversário da Arte. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1974. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.



48. *Semana da Arte (da) na Rua*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

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

³⁷⁷ SOUSA, Ernesto de – A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 20 (Jan. 1974), p. 4, 6.

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”³⁷⁸.

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 Arte Portuguesa*, ciclo intercalado com *Poesia Visual Portuguesa* (1979-1980)³⁷⁹. 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 portuguesa³⁸⁰.

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, Ana Vieira, António Barros, Ernesto de Sousa, Isabel Carlos, James Coleman, João Vieira, Nigel Rolfe, Ricardo Pais ou Silvestre Pestana (n. 1949)³⁸¹.

³⁷⁸ *Idem* - Arte na Rua. *Colóquio/Artes. Op. cit.*

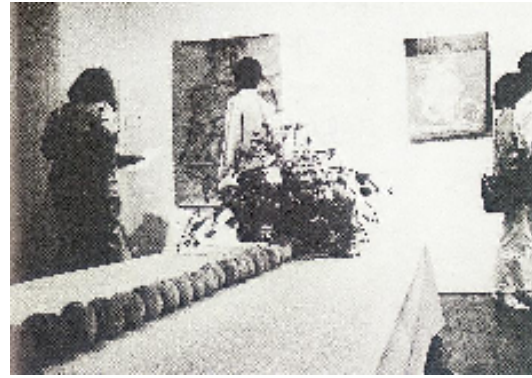
³⁷⁹ Cf. SOUSA, Teixeira de – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 13 (Jan./Fev. 1981), p. 19-20.

³⁸⁰ *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, 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.

³⁸¹ Cf. *PROJECTOS & Progestos: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*. Sema. [Lisboa]. N.º 4 (Maio 1982), p. 110-113.



49. *Olympia* (pormenor), Ernesto de Sousa, 1979. Fotografia a cores (18 x 24cm). Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa. Trabalho apresentado no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1979.



50. Banquete oferecido por Tília Saldanha em homenagem a Ernesto de Sousa, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1986. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

Nesta conjuntura de experimentação, os suportes conhecem um considerável desenvolvimento, nomeadamente o filme e a “nova fotografia”, *medium* também profícuo na ligação directa entre a arte e a sociedade, especialmente em momentos agitados como aquele que se vivia³⁸². As técnicas contaminam-se, os artistas vinham já problematizando novas abordagens – Ângelo 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 conhecido 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»³⁸³. 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 antipintura³⁸⁴. A ideia do “novo” – também ao nível dos novos meios, como o vídeo³⁸⁵,

³⁸² Cf. Sérgio Mah. In PERNES, Fernando (coord.) – *Século XX: panorama da cultura portuguesa. Op. cit.* Vol. 3, p. 178. Para uma perspetiva da relação entre a fotografia e a sociedade ver FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1995.

³⁸³ SOUSA, Ernesto de – A “nova” fotografia. *Opção*. Lisboa. N.º 104 (Abr. 1978), p. 50.

³⁸⁴ 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.

por exemplo – é uma constante na escrita, tanto de modo céptico como laudativo³⁸⁶. E um dos novos meios é também o “ordenador” (computador) e a sua possível relação com as artes³⁸⁷.



51. *Faces* (pormenor), Julião Sarmiento, 1976. Filme *super8*, cor, s/som (44'22''), dimensões variáveis. Colecção Van Abbemuseum, Eindhoven.



52. Vista parcial da instalação *A tradição como aventura*, Ernesto de Sousa, 1978, na Galeria Quadrum, Lisboa. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

No âmbito da reflexão e da pesquisa em torno da fotografia tinham lugar duas exposições colectivas relevantes: *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (Porto, Centro de Arte Contemporânea; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes)³⁸⁸,

³⁸⁵ Ver GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (ed.) – *Videoarte e filme de arte & ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008.

³⁸⁶ 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.

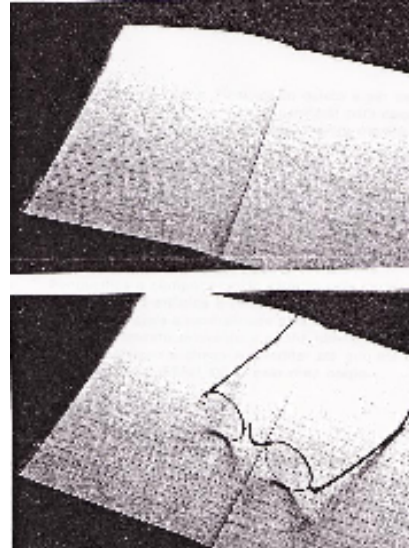
³⁸⁷ Cf. O ORDENADOR: que futuro para arte? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial Verão 1980), p. 45-46; CASTRO, Luís Filipe de Oliveira e – A ordem internacional dos “novos media”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 4 (Out. 1984), p. 280-290.

³⁸⁸ 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 Sarmiento, 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].

em 1977, organizada por Fernando Pernes, na qual se traçou um panorama que partia dos surrealistas até à actualidade (1977), e, em 1979, *A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia* (Porto, Centro de Arte Contemporânea; Coimbra, Edifício Chiado; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)³⁸⁹. 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 Sarmiento –, 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*»³⁹⁰.



53. Catálogo da exposição *A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.



54. *Night works – void gaps* (pormenor) Fernando Calhau, 1978/1979. Quatro fotografias a preto e branco (40 x 60cm cada). Trabalho apresentado em *A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia*, 1979.

Em 1978, seria publicado outro relevante ensaio de Ernesto de Sousa, intitulado “Ser moderno... em Portugal”. A modernidade e a conseqüente necessidade

³⁸⁹ Ver *A FOTOGRAFIA como Arte a Arte como Fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. [Catálogo da exposição].

³⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 10.

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 teóricas³⁹¹.

Os artistas mais velhos teriam em comum com os mais novos o “deserto”, uma “ilusão diacrónica”, o “lugar da modernidade e da vanguarda”³⁹².

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 atitudes³⁹³. 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 tecto da Capela Sistina”. Tal seriam, por exemplo, os trabalhos de Filliou e de Vostell³⁹⁴. Na publicação onde este ensaio aparece impresso, e evidenciando uma perspectiva 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 funcional³⁹⁵.

³⁹¹ SOUSA, Ernesto de – Ser moderno... em Portugal. *Opção*. Lisboa. N.º 117 (Jul. 1978), p. 45.

³⁹² Cf. *idem, ibidem*.

³⁹³ Cf. *idem* – Há tanta gente, Mariana! *Opção*. Lisboa. N.º 123 (Ago./Set. 1978), p. 42.

³⁹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 43.

³⁹⁵ SOUSA, Rocha de – As marcas. A arte enquanto revolução permanente. *Opção*. Lisboa. N.º 123 (Ago./Set. 1978), p. 41-42.

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 intransigência³⁹⁶.

Segundo o mesmo crítico, desde há cerca de vinte anos que não surgiam em Portugal agrupamentos artísticos “com a coerência moral e estética” dos neo-realistas, dos surrealistas e dos abstraccionistas dos anos quarenta e cinquenta³⁹⁷. Na publicação *Fenda*, Leonel Moura chamava a atenção para o facto de a arte actual (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 rupturas, advertindo-se ainda para a falsa oposição entre retaguarda e vanguarda, factor impeditivo de uma real inovação – fora desta mesma dicotomia³⁹⁸. 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»³⁹⁹. O que se afirmava como arte acabava por obstruir o que realmente se desejava como arte⁴⁰⁰.

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

³⁹⁶ 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.

³⁹⁷ Cf. *idem* - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 38 (Set. 1978), p. 65.

³⁹⁸ Cf. MOURA, Leonel - A prática artística contemporânea busca o seu referente na história recente da arte... *Fenda*. Coimbra. N.º 2 [1979], p. 15.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁴⁰⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 17.

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 anos⁴⁰¹. O neomoderno seria um primeiro estágio do pós-moderno, isto é, ainda ligado às vanguardas modernistas⁴⁰². 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 perspectiva do mesmo autor (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 Burroughs⁴⁰³.

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 modernidade⁴⁰⁴.

Na *Arte/Opinião*, em 1981, escrevia-se que o que tinha sido nas últimas décadas considerado vanguarda – *happenings*, *performances*, neomodernismo e pós-abstraccionismo –, entrava agora em crise, conformava-se, e os artistas começavam a repetir-se⁴⁰⁵. Manuel Antunes, na revista *Brotéria* (1982), chamava a atenção para um fenómeno dos últimos vinte e cinco anos. Tratava-se de uma certa heterogeneidade, complexidade e até desorientação sentida na cultura e 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

⁴⁰¹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme – Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Critério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 7 (Out. 1976), p. 13.

⁴⁰² Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

⁴⁰³ *Idem* - O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (Nov.1979), p. 6.

⁴⁰⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 6-7.

⁴⁰⁵ 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.

anticultura, nova cultura ou contracultura, caracterizadas por um sentimento de revolta contra uma cultura dominada pelo centralismo, pela burocracia e pelo “princípio da realidade”. O diálogo entre estas três culturas seria possível e desejável para o futuro prometededor da humanidade⁴⁰⁶.

No quarto e último número da revista *Sema* (1982) encontra-se um notável conjunto de depoimentos, subordinados à temática *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. Assim, sem se pretender minimizar os “estandartes” da cultura portuguesa, ter-se-á favorecido, do ponto de vista diacrónico, uma concepção 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 marginalização⁴⁰⁷.

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 “obra aberta” não tinha eco (Eco). Aos mais jovens competia a recusa da corrupção, dos jogos, e o desenvolvimento da crítica⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Cf. ANTUNES, Manuel – Que é a anticultura? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 114, n.º 4 (Abr. 1982), p. 370-375.

⁴⁰⁷ MONTEIRO, Manuel Hermínio - *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (Maio 1982), p. 8-9.

⁴⁰⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 9-10.

Considerava-se que ao nosso país faltava uma unidade cultural sistemática, capaz de conferir sentido aos diversos fenómenos culturais, às ideias e aos projectos⁴⁰⁹.

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 alibi para todas as incapacidades e para todas as incompetências⁴¹⁰.

Tornava-se fundamental a existência de estudos universitários que levassem “a sério o estrato textual” sobre o qual assenta a nossa cultura e identidade⁴¹¹. Apesar de tudo, tinha-se aprofundado o poder de recepção do crítico especializado, do professor e do público em geral⁴¹². 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 estrangeira⁴¹³. O país tinha de se reconstruir, ou pelo menos de conseguir funcionar⁴¹⁴. Efectivamente, «A sensação difusa, informulada, de que o país não funciona é talvez um dos fantasmas consistentes que mais pesam sobre a nossa cultura»⁴¹⁵. 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 então⁴¹⁶. Segundo Rocha de Sousa:

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

⁴⁰⁹ Cf. JÚDICE, José Miguel Alarcão - *Ibidem*, p. 11.

⁴¹⁰ ALVIM, João Carlos - *Ibidem*, p. 13.

⁴¹¹ Cf. PINTO-CORREIA, J. David - *Ibidem*, p. 19.

⁴¹² Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

⁴¹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

⁴¹⁴ Cf. BELARD, Francisco - *Ibidem*, p. 28.

⁴¹⁵ *Idem, ibidem*.

⁴¹⁶ Cf. JÚDICE, Nuno - *Ibidem*, p. 43.

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 bacalhau⁴¹⁷.

Na opinião de José Luís Porfírio (1982), o fim dos anos setenta marcava a “idade do risco”⁴¹⁸. Verificou-se uma “fuga para a frente”, tendo-se abandonado os suportes e os objectos 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 artista⁴¹⁹. 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 contrário⁴²⁰.

Segundo o crítico, a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977) – de que nos ocuparemos monograficamente mais adiante – foi uma revisão e um relançar da utopia de Abril e, em 1982, tornava-se claro que a uma estética de ruptura se sucedia uma estética revivalista, recuperadora, com possibilidades de futuro⁴²¹, 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

⁴¹⁷ SOUSA, Rocha de - *Ibidem*, p. 93.

⁴¹⁸ Cf. PORFÍRIO, José Luís - *Ibidem*, p. 95.

⁴¹⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 96.

⁴²⁰ *Idem, ibidem*, p. 97.

⁴²¹ Cf. *idem, ibidem*.

uma aura de vanguardismo pseudo-conceptual. Pois bem, cometeu-se um erro, por excesso de generosidade do organizador⁴²².

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 *bad painting*⁴²³, foi vitimada antes da abertura pelo incêndio que destruiu o pavilhão, ficando, contudo, o registo das obras em catálogo⁴²⁴. A exposição *LIS'79*, cujo catálogo teve prefácio de Achille Bonito Oliva⁴²⁵, 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 expostas algumas obras medíocres e de terem faltado conferências e comunicação com o público, que não existiram provavelmente por questões relacionadas com a economia de meios⁴²⁶. De qualquer modo, e apesar das críticas que eram feitas à Secretaria de Estado da Cultura – críticas também relacionadas com a atribuição de prémios e com os critérios dessa atribuição⁴²⁷ – 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 outros⁴²⁸.

⁴²² 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./Dez. 1994), p. 32.

⁴²³ Cf. *idem* – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 144.

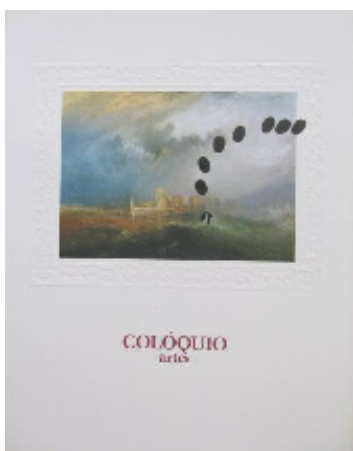
⁴²⁴ Ver *LIS'81 – Lisbon International Show/International Exhibition of Drawings Portugal*. Lisboa: Direcção-Geral da Acção Cultural/Secretaria de Estado da Cultura, 1981. [Catálogo da exposição].

⁴²⁵ 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].

⁴²⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 43 (Dez. 1979), p. 61-63.

⁴²⁷ Cf. *LIS'79. Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 8 (Jan./Fev. 1980), p. 23.

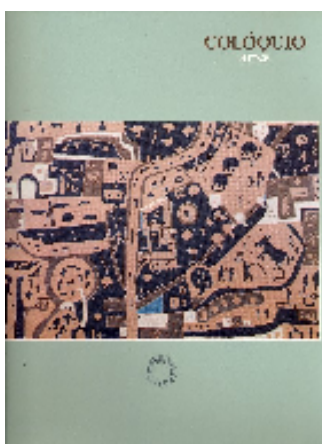
⁴²⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (Dez. 1980), p. 64-66.



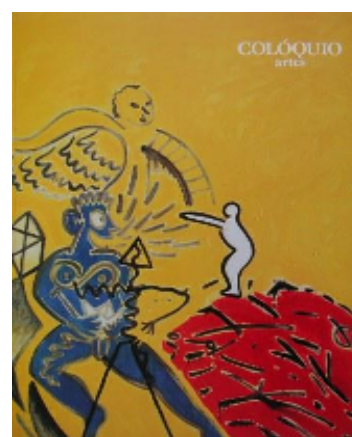
55. *Colóquio/Artes*. N.º 64 (Mar. 1985), *Projecto para o Quillebeuf à l'Embouchure de la Seine de Turner*, Manuel Casimiro, 1981/1982.



56. *Colóquio/Artes*. N.º 66 (Set. 1985). *Imagens de Camões*, Fernando de Azevedo, 1980.



57. *Colóquio/Artes*. N.º 60 (Mar. 1984). *Vau-campo*, Joaquim Rodrigo, 1983.



58. *Colóquio/Artes*. N.º 70 (Set. 1986). *Son bateau (pormenor)*, Da Rocha, 1983.

Rui Mário Gonçalves comentava (1983) que havia “muita coisa errada no mundo das artes”, principalmente no modo de apresentação e difusão das obras. O reconhecimento do mérito não seria meramente arbitrário⁴²⁹. 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

⁴²⁹ Cf. *idem* – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (Mar. 1983), p. 64.

autenticidade e o seu estilo. Era o caso da “nova pintura americana nos anos oitenta”, a qual continuara, em larga medida, as propostas abstraccionistas de Pollock, no sentido de existir a exploração do acaso, a *frottage*, a colagem e a livre associação de imagens. Muitas destes pressupostos estéticos e artísticos tinham sido vistos na *Documenta 7* (1982)⁴³⁰. Segundo Carlos Fontes (1984): «A desconstrução ressurgiu 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»⁴³¹. A linguagem diversificara-se e a norma absoluta e totalizante seria inviável⁴³². 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, permite⁴³³.

Neste contexto cultural e artístico surgia o “Movimento Homeostética” – denominação de Pedro Portugal (n. 1963), inspirado 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)⁴³⁴. Entre exposições, manifestos e canções, abraçaram uma estética irónica e

⁴³⁰ 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.

⁴³¹ FONTES, Carlos – O fascínio dos limites. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 2 (Dez. 1984), p. 77.

⁴³² Cf. SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 5 (Jun. 1986), p. 25-34.

⁴³³ 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.

⁴³⁴ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 624.

corrosiva, de certo modo característica de uma pós-modernidade⁴³⁵. 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 acção e da interacção. O discurso revestiu-se de metáforas e de analogias perante o presente contemporâneo, no contexto de uma nova sociedade de consumo hedonista⁴³⁶. 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. (...) 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)⁴³⁷.



59. Manifesto Homeostético, 1983.
Fundação de Serralves, Porto.



60. Cartaz da exposição *Um Labrego em Nova Iorque*, 1983. Fundação de Serralves, Porto.

José Pacheco Pereira comentava, em 1985, que se tornava “insuportável viver numa sociedade impregnada de cultura”, sem a inocência da sensibilidade, nem a

⁴³⁵ Cf. Marta Moreira de Almeida. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. Porto: Fundação de Serralves, 2004, p. 21. [Catálogo da exposição].

⁴³⁶ 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.

⁴³⁷ Grupo Homeostético. In *6=0 HOMEOSTÉTICA. Op. cit.*, p. 255.

discrição do gosto, por oposição ao espectacular e às modas. Tinha-se chegado ao momento em que se pretendia que tudo fosse cultura e que tudo possuísse significado⁴³⁸. «Mas está quase tudo esgotado e ninguém dá por ela»⁴³⁹. 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 grandeza⁴⁴⁰. Numa outra publicação anotava-se que com a abertura de lugares de diversão nocturna, nomeadamente do “Bar/Discoteca 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*”⁴⁴¹.

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 optimismo e cepticismo, entre universalidade e particularidade, entre progresso e catastrofismo⁴⁴². O pós-modernismo – no seu sentido irracional, narcísico, estético, repetitivo, interpretativo, plural, espectacular, 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 perspectiva humanista herdada do racionalismo universal das “Luzes”. Deste modo seria possível a construção de uma sociedade de “cultura criativa, crítica, fruitiva e convivial”⁴⁴³.

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

⁴³⁸ Cf. PEREIRA, José Pacheco – Fragmentos de uma carta sobre cultura. *Risco*. Lisboa. N.º 2 (Verão 1985), p. 33.

⁴³⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁴⁴⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 36-37.

⁴⁴¹ Cf. CLAUSTRE, Roger – Da modernidade em Portugal: aspektos. *Pravda*. [Coimbra]. N.º 4 (Verão 1986), p. 25-27.

⁴⁴² Cf. REIS, António – Por uma sociedade de cultura. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (Inverno 1989), p. 39-42.

⁴⁴³ Cf. *idem, ibidem*, p. 43-44.

oportunamente analisaremos. Principalmente a partir de 1982, começavam a tornar-se constantes as referências ao “regresso à pintura” ou novo expressionismo, correspondente ao neo-expressionismo alemão, à *bad painting* americana, à *transavanguardia* italiana⁴⁴⁴, 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»⁴⁴⁵. 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)⁴⁴⁶ [expostas na Galeria Luís Serpa, em 1985].

⁴⁴⁴ Cf., por exemplo, PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

⁴⁴⁵ SOUSA, Ernesto de – Pre Texto: pretexto e pré-texto. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (Maio 1982), p. 153.

⁴⁴⁶ 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 Zingaro, 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 Sarmiento, 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.



61. *A Idade da Prata*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. Fotografias de Mário Cabrita Gil. Na capa, Alexandre Melo (n. 1958).



62. Retrato de José Ernesto de Sousa (1921-1988), em *A Idade da Prata*, 1986. Fotografia de Mário Cabrita Gil.

Segundo Rui Mário Gonçalves (1994), em Portugal adopta-se com satisfação o “mito de Narciso”, instaurando-se um ruído impeditivo da emergência de um discurso aprofundado. No caso português, o pós-modernismo ter-se-á alheado do conhecimento dos valores portugueses, agarrando-se preferencialmente aos pressupostos alemães e italianos, entre outros. O vocábulo lançou-se de modo “atabalhado”, ocupando “espaço e tempo”⁴⁴⁷, tornando-se “baralhante”⁴⁴⁸. Na perspectiva 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 nenhuma⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁴⁸ Cf. *idem* – Anos 80: para além dos neos-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁴⁹ *Idem* - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 181-182.

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 questão⁴⁵⁰. Continuaríamos, 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 objecto, além de uma sensação de *déjà vu* mais ou menos constante. Mas era factual a eliminação das fronteiras entre as artes e entre os estilos⁴⁵¹. Na opinião de José-Augusto França (1988), o modernismo tinha caído na sua própria armadilha, originando um antimodernismo⁴⁵². Na perspectiva de António Sousa Ribeiro (1988), o pós-modernismo podia, inclusivamente, assumir-se como a solução positiva da crise do modernismo⁴⁵³.

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 acção de iniciativas como os *Encontros de Fotografia*, em Coimbra, inclusivamente do ponto de vista da descentralização⁴⁵⁴, como a este propósito já se referenciam. Na óptica de Sérgio Mah (2002), os *Encontros de Fotografia* – a partir de 2003, institucionalizados como Centro de Artes Visuais/Encontros de Fotografia – seriam

⁴⁵⁰ Cf. MELO, Alexandre – 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.

⁴⁵¹ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 9.

⁴⁵² 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.

⁴⁵³ 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.

⁴⁵⁴ Cf. FRADE, Pedro Miguel – Uma década intensa e incómoda. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 44-46.

(...) o evento mais marcante e implicative na divulgação da fotografia nacional e internacional nos seus variados géneros e momentos históricos, tornando-se num modelo de referência para muitas das subsequentes mostras de fotografia organizadas em Portugal⁴⁵⁵.

E, neste contexto, teriam igualmente 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 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, no âmbito 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 tórumo 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»⁴⁵⁶. O autor conclui observando que o pós-moderno nos pode entusiasmar ou emocionar, mas que anuncia uma recta final de um “maneirismo sem saída”⁴⁵⁷. O pós-moderno/pós-modernismo representaria um esgotamento da arte europeia, por oposição à auspiciosa ideia de promessa⁴⁵⁸.

Num texto publicado em 1987, Ruth Rosengarten reflecte 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 o evolucionário; a inocência impossível de retornar por oposição à acessibilidade, ao relativismo e ao fim das hegemonias culturais,

⁴⁵⁵ Sérgio Mah. In PERNES, Fernando (coord.) – *Século XX: panorama da cultura portuguesa. Op. cit.* Vol. 3, p. 184.

⁴⁵⁶ PONTUAL, Roberto - Do maneirismo ao pós-moderno: o triunfo da estranheza. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 75 (Dez. 1987), p. 29.

⁴⁵⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 31.

⁴⁵⁸ 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.

nomeadamente, com a transferência do “legado da autoria” para o negociante de arte⁴⁵⁹. A comparação entre os conceitos em questão ocorre também no domínio da teoria da arquitectura, por exemplo, com um texto de Tomás Taveira (1988), no qual o arquitecto 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 objectos que se opõem ao esquematismo, à estrita funcionalidade, valorizando o espírito do lugar, o eclectismo, uma nova relação com a história, o retorno à cor e ao ornamento, enfim, à imaginação e à poesia⁴⁶⁰.

Na óptica de António Rodrigues (1990), grande parte da arte contemporânea confiava em “estruturas conflituais” e estava relutante face à definição e à exclusão, não projectando 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, nomeadamente através de meios decorativos de superfície, por vezes conseguindo-se ambiências luxuriantes⁴⁶¹. Segundo Alexandre Melo e João Pinharanda (1986), estabelecera-se a assinatura do autor como a única autoridade absoluta, regressando-se a um individualismo com o horizonte no plano internacional⁴⁶².

⁴⁵⁹ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O pós-modernismo e as artes visuais. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (Verão 1987), p. 77-87.

⁴⁶⁰ 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.

⁴⁶¹ Cf. RODRIGUES, António - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (Jun. 1990), p. 68-69.

⁴⁶² Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. Lisboa: Ed. dos Autores, 1986, p. 27-29.



63. *Colóquio/Artes*. N.º 76 (Mar. 1988). *Frisos*, Helena Almeida, 1987.



64. *Colóquio/Artes*. N.º 81 (Jun. 1989). *Michel en rêve* (pormenor), Luís Lemos, 1988.

De um modo geral, na perspectiva 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*⁴⁶³. Verificou-se a deslocação do “plano do projecto 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 – autores⁴⁶⁴. De facto, mostrou-se visível um discurso teórico que deu conta de um território artístico bastante híbrido e algo 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 objectos 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 crítica⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O centro fora do centro. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 37-38.

⁴⁶⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 38-39.

⁴⁶⁵ 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.

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 descentralização conceptual e de redefinição formal, vindo desde meados do século XX e acelerado nos anos sessenta, que colocou em possibilidade visível novos contactos, influências e suportes. Estamos perante o que o poeta e ensaísta Ferreira Gullar considerou não um retrocesso ou evolução, mas uma mudança, materializada num desdobramento de linguagens⁴⁶⁶. Avancemos para a consolidação destas questões.

2.2. O pensamento o estado da crítica

António Areal escrevia em 1963, um 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 criadora⁴⁶⁷. Vive-se, neste período, um certo incremento do interesse e da reflexão sobre estas questões. Entre 1962 e 1965, a

⁴⁶⁶ Cf. GULLAR, Ferreira – *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993, p. 133-134.

⁴⁶⁷ Cf. AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. *Op. cit.*, p. 124.

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)⁴⁶⁸, evidenciando interesse da instituição pela actividade em questão. 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 medíocres⁴⁶⁹, 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”⁴⁷⁰. Ao crítico competiria ter formação que lhe permitisse ver e interrogar o objecto, 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 estética⁴⁷¹. 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”⁴⁷². Em Portugal, salvo raras excepções, 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 profissionais⁴⁷³.

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

⁴⁶⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Op. cit. Vol. 13, p. 90.

⁴⁶⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. Op. cit., p. 55.

⁴⁷⁰ Cf. *idem* - Da crítica de arte. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 38/39 especial (Maio/Jun. 1966), p. 637.

⁴⁷¹ Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁷² Cf. *idem, ibidem*, p. 639.

⁴⁷³ Cf. *idem, ibidem*, p. 643-644.

Association Internationale des Critiques d'Art (Paris)⁴⁷⁴. 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 colectivas de artistas portugueses na Galeria Buchholz, na Galeria Quadrante, na Galeria Gravura⁴⁷⁵ e na Galeria 111⁴⁷⁶. Depois de diversas dificuldades, também relacionadas com a clausura ideológica, social e política do regime, foi exequível este encontro, que teve como principais intenções 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 é prestado”⁴⁷⁷. 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 despertou⁴⁷⁸. 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»⁴⁷⁹.

No encontro intervieram 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

⁴⁷⁴ 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.

⁴⁷⁵ Em Fevereiro de 1977 seria inaugurada a *I Exposição Nacional de Gravura*, na Fundação Calouste Gulbenkian. Cf. I EXPOSIÇÃO Nacional de Gravura. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 3 (Maio 1977), p. 53.

⁴⁷⁶ 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.

⁴⁷⁷ Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁷⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 13.

⁴⁷⁹ FRANÇA, José-Augusto - Há dois anos o 1.º Encontro dos Críticos de Arte. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 308. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 Abr. 1969).

Pais⁴⁸⁰. 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-se⁴⁸¹. 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, exceptuando 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”⁴⁸². Contrariamente a Ernesto de Sousa, Fernando Pernes considerou que não seria possível ser artista moderno sem uma vivência urbana, cosmopolita e em articulação internacional⁴⁸³. Uma segunda questão prendeu-se com a crítica de arte como actividade profissional, advertindo-se, desde logo, para a dificuldade da profissão de crítico ou de “promotor cultural” no nosso país, apesar da sua real importância e necessidade⁴⁸⁴.

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 arquitectura 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

⁴⁸⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁸¹ 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.

⁴⁸² Cf. *ibidem*, p. 8-9.

⁴⁸³ Cf. *ibidem*.

⁴⁸⁴ Cf. *ibidem*, p. 15-17.

último, para a imprescindível entrega da crítica de arte dos periódicos a profissionais especializados e competentes⁴⁸⁵. A carência de museus e a exiguidade de informação disponível e de contacto com a arte internacional dificultavam a acção empenhada e pedagógica do crítico⁴⁸⁶.

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 estilo⁴⁸⁷.

Mais uma vez se atenta para a função didáctica da crítica, de tentáculo mediador entre o artista e o público – a quem aquele se dirige⁴⁸⁸. 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 arte⁴⁸⁹. 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 1970⁴⁹⁰.

Na sequência do *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, os críticos Fernando Pernes, José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves terão iniciado as

⁴⁸⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses. *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁸⁶ 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.

⁴⁸⁷ 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.

⁴⁸⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 46.

⁴⁸⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 47-49.

⁴⁹⁰ Ver DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

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* –, directamente reportado à crítica de arte⁴⁹¹, 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 concurso⁴⁹².

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 Rodrigo⁴⁹³, tendo-se atribuído menções honrosas, no valor de trinta mil escudos, a Alberto Carneiro, Ângelo de 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 colectiva, entre 6 e 22 de Abril de 1973⁴⁹⁴, organizada pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte na Sociedade Nacional de Belas-Artes, denominada *26 Artistas de Hoje*⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁹² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – O Prémio SOQUIL/1971. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 4 (Out. 1971), p. 66-68.

⁴⁹³ Cf. *idem* - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. *Op. cit.* Vol. 13, p. 113.

⁴⁹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 113-114.

⁴⁹⁵ Ver *26 ARTISTAS de Hoje*. Lisboa: [Sociedade Nacional e Belas-Artes], 1973. [Catálogo da exposição].



65. Catálogo/folheto da exposição *26 Artistas de Hoje*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1973.

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 esta. 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 *work in progress*. Todos os artistas presentes na exposição seriam de inegável qualidade, 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”⁴⁹⁶.

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 actuação do júri da *General Motors 67*: Adriano Gusmão, Fernando Pernes, 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

⁴⁹⁶ 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.

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 Costa⁴⁹⁷. 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 consumidor⁴⁹⁸.

Segundo o mesmo crítico, a obsessão pela modernidade muitas vezes conduziria a discursos críticos e artísticos vazios⁴⁹⁹.

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 – objectos que colocam problemáticas – do que outras⁵⁰⁰. 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 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 juízos⁵⁰¹. Francisco Bronze remata o seu

⁴⁹⁷ 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.

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem*.

⁴⁹⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 105.

⁵⁰⁰ Cf. BRONZE, Francisco – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 50 (Out. 1968), p. 37.

⁵⁰¹ Cf. *idem* – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (Fev. 1969), p. 47-48.

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»⁵⁰². 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 crítica⁵⁰³.

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 activos – 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 nacional⁵⁰⁴. Mais uma vez se reflectia sobre a projecção internacional de Maria Helena Vieira da Silva e sobre a presença da memória da paisagem lisboeta na sua obra, que seguiria um caminho naturalista – “paisagem interior que se objectiva” – distinto da vanguarda de então, mediante um ponto de vista em constante mobilidade, global e até equívoco, mas diferente da representação pós-cubista de objectos do quotidiano. A questão da função da crítica foi trazida ao diálogo, assumindo duas perspectivas distintas: Rui Mário Gonçalves considerou que a crítica poderia contribuir para a própria revisão da história da arte, enquanto Francisco Bronze entendeu que a crítica situava num tempo “já cumprido” a obra dos artistas, e que seria importante a compreensão dos valores sociológicos da arte⁵⁰⁵.

A Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte só começaria verdadeiramente a funcionar em 1969, em grande medida devido aos

⁵⁰² *Idem, ibidem*, p. 48.

⁵⁰³ Cf. *idem* – Exposições. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 54 (Jun. 1969), p. 34.

⁵⁰⁴ 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.

⁵⁰⁵ Cf. *ibidem*, p. 42-46.

esforços de Fernando Pernes e de Rui Mário Gonçalves⁵⁰⁶. Inaugurava-se, deste modo, um período mais organizado e efectivamente mais activo da crítica de arte em Portugal, acabando por ser instituído o importante *Prémio AICA/SEC* – depois *AICA/MC* (Ministério da Cultura) – de artes plásticas e arquitectura, 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 (n. 1936). Em arquitectura, obtiveram prémios os arquitectos 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)⁵⁰⁷.

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*⁵⁰⁸, 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 (1914-1988), João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Marcelino Vespeira, Nikias Skapinakis e Noronha da Costa⁵⁰⁹ – representantes maduros da “terceira geração” de artistas portugueses⁵¹⁰.

⁵⁰⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte em Portugal: o modernismo (século XX)*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Vol. 6, p. 155.

⁵⁰⁷ Cf. PRÉMIOS nacionais AICA-SEC 1989: artes plásticas e arquitectura. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 84 (Mar. 1990), p. 67.

⁵⁰⁸ 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.

⁵⁰⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Pinturas modernas num café de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa. N.º 3 (Jun. 1971), p. 22-33.

⁵¹⁰ 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.



66. *Retrato dos críticos* (Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França), Nikias Skapinakis, 1971. Óleo s/tela (128 x 180 cm). Colecção A Brasileira do Chiado, Lisboa.

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 efectivamente comum os curadores 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”⁵¹¹. 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 Tavares⁵¹². José-Augusto França entendeu (1972) que esta seria

⁵¹¹ Cf. SOUSA, Rocha de – Exposição AICA 74/SNBA. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (Jun. 1974), p. 30.

⁵¹² Cf. *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972, p. 3. [Catálogo da exposição].

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 neo-romântica de Noronha da Costa; Mário de Oliveira interessou-se por jovens desenhadores; Egídio Álvaro por jovens pintores parisienses; Salette Tavares introduziu um debate a respeito do *kitsch*; Ernesto de Sousa debruçou-se sobre os vazios dos deuses, dos ícones e dos quadros⁵¹³.

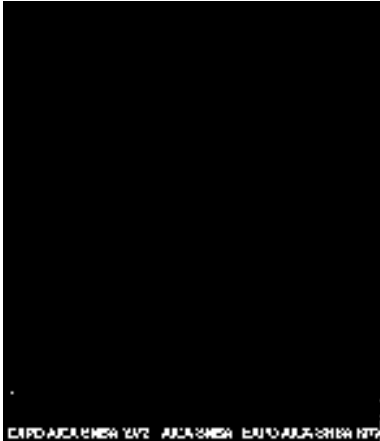
Um texto de Fernando de Azevedo (1972) começa lucidamente do seguinte modo: «Dez críticos de arte portugueses ou a crítica de arte portuguesa expõem-se. Poderia ser esta uma das leituras possíveis da EXPO/AICA/SNBA/1972»⁵¹⁴. O pintor chama a atenção para a não necessidade de o artista e o crítico estarem em trajetórias opostas, assim como para a possibilidade de existir uma acção concertada entre a proposta crítica e o facto artístico⁵¹⁵. Nesta mostra participou um número considerável de artistas, contudo, tomando como fio condutor os conceitos que nesta investigação 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 (n. 1949), Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno Siqueira (1924-2007)⁵¹⁶.

⁵¹³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – EXPO-AICA-SNBA-1972. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 344-346. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (27 Jul. 1972).

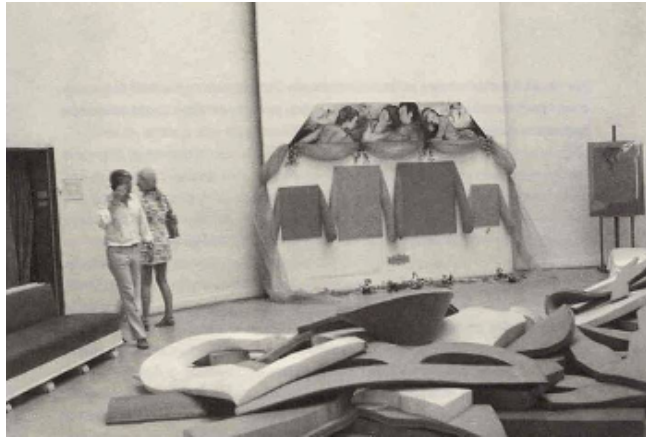
⁵¹⁴ AZEVEDO, Fernando de – EXPO AICA SNBA 1972. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 49.

⁵¹⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 49-50.

⁵¹⁶ Cf. *EXPO AICA SNBA 1972. Op. cit.*



67. Catálogo da exposição *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1972.



68. Vista parcial do núcleo organizado por Ernesto de Sousa, *Do Vazio à Pró-Vocação*, na *EXPO AICA SNBA 1972*. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

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 ser⁵¹⁷.

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 sinónima de provocação. Para tal empreendimento, escolheu os artistas que, de algum modo, se incluíam nesta “proposta de entendimento e de acção”, que perspectivas futuras tornariam eventualmente mais lúcidas⁵¹⁸ – antevisão da *Alternativa Zero*?

⁵¹⁷ Ernesto de Sousa. In *ididem*, p. 30

⁵¹⁸ Cf. *idem*, *ididem*, p. 31-35.

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 inspirada⁵¹⁹.

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 crítica⁵²⁰. 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»⁵²¹.

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 expositivos⁵²². Num texto dactilografado, da autoria de Ernesto de Sousa, patente no catálogo/*dossier* da exposição, pode ler-se a propósito do projecto – *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

⁵¹⁹ *Apud* PORFÍRIO, José Luís – A “EXPO – AICA – SNBA – 1972”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 95, n.º 10 (Out. 1972), p. 353.

⁵²⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 354-358.

⁵²¹ *Idem, ibidem*, p. 356.

⁵²² Cf. *EXPO AICA SNBA 1974*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. [Catálogo/*dossier* da exposição].

valorizar objectivamente o projecto artístico face ao objecto de arte; trata-se, enfim, de construir uma zona de esclarecimento, discussão e convívio⁵²³.

Neste núcleo organizado por Ernesto de Sousa 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 actualização dos problemas vividos pelos críticos portugueses, isto é, do seu confronto com a realidade social e com o domínio de outras actividades 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 postas noutros campos da actividade social”⁵²⁴. Segundo o mesmo crítico, a crítica de arte portuguesa era exercida principalmente sobre as problemáticas da poética e da criação em abstracto, 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 comunicação⁵²⁵. As novas formas de comunicação propostas pela maioria dos operadores estéticos seria apenas compreensível por parte de alguns críticos e de uma reduzida elite⁵²⁶. 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

⁵²³ Ernesto de Sousa. In *ibidem*.

⁵²⁴ Cf. BRONZE, Francisco – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 16 (Fev. 1974), p. 66.

⁵²⁵ Cf. *idem, ibidem*.

⁵²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 67.

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 longe⁵²⁷.



69. Imagens de *Do Vazio à Pró-Vocação*, 1972.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.



70. Imagens de *Projectos-Ideias*, 1974.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

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 ataque⁵²⁸. É interessante a analogia que o autor estabelece com o século XVIII, com os enciclopedistas, como Diderot, e com Immanuel Kant. Já 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 discernir⁵²⁹. Na opinião de Rocha de Sousa (1973), a crítica estaria a desenvolver-se à

⁵²⁷ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁵²⁸ Cf. FARO, Lucínio – Crítica: teoria e prática. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 94, n.º 3 (Mar. 1972), p. 367.

⁵²⁹ Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964.

margem da realidade sociocultural portuguesa, procurando preferencialmente o levantamento dos dados da construção formal do objecto – descrição – ao entendimento do contexto de produção da própria obra de arte, apesar da acção de instituições como a Sociedade Nacional de Belas-Artes e a Fundação Calouste Gulbenkian. As razões do incremento da actividade artística seriam, sobretudo, de natureza económica, ajudada pelas galerias e pela crítica⁵³⁰.

A associação da actividade crítica à actividade económica surge, por diversas vezes, nos artigos de opinião de vários autores. Na opinião de Egidio Álvaro, a crítica acabava por se encontrar em estado de convivência com o vector económico, ou este com a crítica. A qualidade da obra de um artista corria o risco de se confundir com o seu valor comercial, afastando-se da auto-análise 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 alibi à “pobreza da imagem escolhida”, assim como as diversas referências estéticas terão camuflado “a falta de coragem” da pintura em Portugal⁵³¹.

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 portugueses⁵³². 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 proximidade e convivência com os artistas, com resultados recíprocos⁵³³. Ao crítico competiria igualmente a actualização bibliográfica, assim como o entendimento

⁵³⁰ Cf. SOUSA, Rocha de – Distribuição da arte. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (Out. 1973), p. 4-5.

⁵³¹ Cf. ÁLVARO, Egidio – Salão da crítica. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 4 (Jun. 1974), p. 8-11.

⁵³² Cf. FRANÇA, José-Augusto – Críticos & criticados. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 387-389. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (17 Jul. 1975).

⁵³³ Cf. *idem, ibidem*.

documental do objecto 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 colectividade, para além do carácter efémero das "modas" e das "manipulações mercantis"⁵³⁴.

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 país⁵³⁵. 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 colectiva no que respeita à arte moderna, não obstante existissem artistas modernos em Portugal.

Por outro lado, verificar-se-ia a falta de tempo/distanciamento para reflectir 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*⁵³⁶. Na já previsível opinião de Ernesto de Sousa (1976), apesar da "Festa" que se viveu, careceu uma reflexão sobre a arte actual, 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 Pedrosa dizia ser "uma situação pós-moderna cuja vanguarda seria a vivência da sua própria castração"? Tese que Ernesto de Sousa contestava vivamente⁵³⁷.

No âmbito deste importante encontro, a Associação Internacional de Críticos de Arte incumbiu Ernesto de Sousa de organizar uma exposição que se intitularia

⁵³⁴ Cf. *idem* – A crítica e o seu futuro. In *ibidem*, p. 55-57. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (17 Ago. 1976).

⁵³⁵ 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.

⁵³⁶ Cf. *idem, ibidem*.

⁵³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 57.

provisoriamente de *Tendências Polémicas da Arte Contemporânea Portuguesa*⁵³⁸ e, posteriormente, de *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Mas esta exposição só seria realizada no ano seguinte e deixamos o seu estudo monográfico para um próximo capítulo. Contudo, ainda em 1976, tiveram lugar outras exposições, subordinadas aos temas *Modernismo e Arte Negro-Africana* – inaugurada a 7 de Setembro, a qual deu início à actividade do Museu de Etnologia, em Lisboa⁵³⁹ –, *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes)⁵⁴⁰ – patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Calouste Gulbenkian –, *Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa* (Lisboa, Galeria Quadrum)⁵⁴¹, além das exposições de Alberto Carneiro e de Ângelo de Sousa (Porto, Centro de Arte Contemporânea/Museu Nacional de Soares dos Reis).



71. Catálogo/dossier da exposição *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976.

⁵³⁸ Cf. convite de participação redigido por Ernesto de Sousa e endereçado a um amigo (Sena da Silva), publicado no catálogo/dossier da exposição.

⁵³⁹ 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*.

⁵⁴⁰ Ver *OS PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [Catálogo/dossier 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.

⁵⁴¹ 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.

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*, *Mutação na etnologia*, *A caminho de uma abertura antropológica?*⁵⁴². De um modo geral, fica-nos a ideia de um encontro que, apesar de algumas limitações, terá sido importante para o relançar de um debate sobre o estado da crítica de arte em Portugal, advertindo também para a necessidade de interdisciplinaridade no acto 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 concluída⁵⁴³.

Ao longo das décadas em análise destacou-se a actividade crítica de Egidio 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 acção dos circuitos jornalísticos e comerciais⁵⁴⁴. Segundo Rui Mário Gonçalves (2004),

⁵⁴² 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.

⁵⁴³ 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.

⁵⁴⁴ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 617.

à parte da crítica coerente e bem fundamentada, proliferava a actividade jornalística sem grande esclarecimento ou reflexão, dando «(...) ao cidadão comum a sensação de que a modernidade triunfou e definitivamente se instalou. Alguns historiadores suspeitam desta retumbância»⁵⁴⁵.

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 intersecção dos domínios da produção, da fruição e da análise técnica, sem se isolar do contexto político e socioeconómico⁵⁴⁶. Alguns anos mais tarde (1983), Eduardo Prado Coelho falava 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 objecto “desde sempre perdido”. Ambas as ideias teriam em comum a noção da existência de um objecto que seria nosso dever apropriar⁵⁴⁷.

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»⁵⁴⁸. Esta exposição terá sido uma espécie de reacção 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*

⁵⁴⁵ GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁴⁶ 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.

⁵⁴⁷ 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.

⁵⁴⁸ 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, 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.

Mundo Português (1940)⁵⁴⁹. Na óptica de Rui Mário Gonçalves (1983): «É um conjunto expressivo que ajuda a compreender a atitude da arte moderna da nossa época que a distingue da das outras épocas»⁵⁵⁰. Talvez possamos estabelecer um paralelismo entre a história dos Descobrimentos portugueses, as suas conquistas e revezes, com a própria história da arte portuguesa.



72. *Colóquio/Artes*. N.º 58 (Set.1983),
Uma história trágico-marítima (pormenor),
José Nuno da Câmara Pereira, 1983. Instalação
apresentada em *A História Trágico-Marítima*,
1983.

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 arquitectos 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),

⁵⁴⁹ 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.

⁵⁵⁰ Rui Mário Gonçalves. In *PERSPECTIVAS Actuais da Arte Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1983. [Catálogo/desdobrável da exposição].

Alcino Soutinho (1984) e Nuno Teotónio Pereira (1985)⁵⁵¹. 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 arte⁵⁵².

Num balanço do panorama das artes plásticas no ano de 1988, Cristina Azevedo Tavares salienta a dinâmica crescente neste domínio, concretamente com o aparecimento de novos espaços, associações culturais e artistas, advertindo também para 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”⁵⁵³. António Rodrigues, num balanço de 1989, chama a atenção para 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 Gulbenkian⁵⁵⁴.

O questionar da arte que se pratica e a sua relação com a crítica, com a teoria e com a estética constitui um aspecto 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 mercado⁵⁵⁵. Lima de Freitas reflecte (1990) também sobre a possibilidade de negação do modernismo, da “via única”, conducente a um beco sem saída das vanguardas revolucionárias, niilista e pós-

⁵⁵¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – AICA 86. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 71 (Dez. 1986), p. 26-35.

⁵⁵² Cf. *idem* – Crítica de arte – quem e como? In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 86-88. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (23 Mar. 1985).

⁵⁵³ 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.

⁵⁵⁴ Cf. RODRIGUES, António - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (Jun. 1989), p. 63-65

⁵⁵⁵ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O centro fora do centro. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*

moderno⁵⁵⁶. 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 sentido⁵⁵⁷.

De facto, devemos concordar com José Gil quando afirma que, nos anos oitenta, estabeleceu-se 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 tradição⁵⁵⁸.

Pensemos na localidade, no eclectismo, 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, a tradição e 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 acto.

2.3. Um balanço e uma formulação de tese

Depois da exposição da proposta de compreensão do panorama histórico, artístico, teórico e crítico português nos decénios de setenta e oitenta, e em jeito de

⁵⁵⁶ Cf. FREITAS, Lima de – Deus, o discurso crítico e o artista. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 3 (Set. 1990), p. 21-24.

⁵⁵⁷ 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].

⁵⁵⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 93-94.

balanço, algumas questões importa colocar. Na perspectiva do historiador e crítico Bernardo Pinto de Almeida (1996):

Emergia agora [anos sessenta] um campo aberto, provocando uma diversidade de propostas e de acções que era um sinal mais de estilhecimento 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 uma época de incerteza epistemológica e estética, dominada por um princípio generalizado de experimentação⁵⁵⁹.

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 direcção do olhar, que evolui da contenção para a “intensificação plástica de elementos”⁵⁶⁰. 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*, nomeadamente pelo “Grupo ARTA” – António Cerveira Pinto, Eduardo Batarda, Fernando Calhau, José Barrias, José Carvalho (1949-1991), Leonel Moura⁵⁶¹. 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 oitenta⁵⁶².

⁵⁵⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura portuguesa no século XX*. 3.^a ed. Porto: Lello Editores, 2002, p. 156.

⁵⁶⁰ Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 7-17.

⁵⁶² *Idem, ibidem*, p. 17-27.

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 actual, ainda agarrados a conceitos oitocentistas de perfeição artesanal⁵⁶³. 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 primeira⁵⁶⁴. 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»⁵⁶⁵. Esta teoria já tinha sido ensaiada, em 1960, pelo mesmo historiador⁵⁶⁶. 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 caricatural⁵⁶⁷.

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 pela informação e apoiada por uma crítica

⁵⁶³ Cf. SOUSA, Ernesto de – O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto. *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁶⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 78.

⁵⁶⁵ *Idem* – *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 530.

⁵⁶⁶ Cf. *idem* – *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960, p. 8.

⁵⁶⁷ *Idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 78-84.

actualizada e militante⁵⁶⁸. 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 fronteiras⁵⁶⁹. 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”⁵⁷⁰.

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 ruptura e de eterno recomeço⁵⁷¹. De um modo geral, a relação da vanguarda portuguesa com a vanguarda ocidental assume um carácter algo mimético e por vezes contraditório⁵⁷². 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 reflectia 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 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

⁵⁶⁸ Cf. *idem - História da arte em Portugal: o modernismo (século XX)*. *Op. cit.*, p. 174-175.

⁵⁶⁹ Cf. MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. *Op. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁰ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 48-49.

⁵⁷¹ Cf. PINHARANDA, João – Anos 60: a multiplicação das possibilidades. *Op. cit.*, p. 603.

⁵⁷² 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.

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 realidade⁵⁷³.

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 projecto 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, exceptuando alguns momentos, como as autóctones manifestações no período revolucionário (1974-1975), existiu sempre uma certa tendência para o mimetismo relativamente às culturas centrais⁵⁷⁴. José Gil chama-nos (2004) precisamente de “arcaicos pós-modernos”⁵⁷⁵. 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 e na intensidade das interacções culturais características do meio português⁵⁷⁶.

Por seu lado, Isabel Carlos afirma (1995) que a década de setenta, observada retrospectivamente, se prolonga em muitos aspectos até meados da década de oitenta⁵⁷⁷, 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 sessenta⁵⁷⁸.

⁵⁷³ ÁLVARO, Egídio – Portugal 76. Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 25.

⁵⁷⁴ 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.

⁵⁷⁵ Cf. GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁷⁶ Cf. MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998, p. 17-26.

⁵⁷⁷ 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.

⁵⁷⁸ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura portuguesa no século XX*. *Op. cit.*, p. 222.

Por outro lado, o pós-modernismo acabaria por afirmar-se mais nos circuitos paralelos e actividade para-artísticas – moda, música ou cenografia – do que nas instituições artísticas tradicionais, tal como aconteceu com o primeiro modernismo português⁵⁷⁹.

Rui Mário Gonçalves entende (2004) que não terá existido a ruptura 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 revivalismos⁵⁸⁰. 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 objecto [quase] inalterado e a forma elementar, presentes como absolutos inanalísáveis⁵⁸¹.

Fazendo um ponto de situação das perspectivas 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, que poderemos, segundo os diversos autores, resumir a uma 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 consequente 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.

⁵⁷⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 260-261.

⁵⁸⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 181-

⁵⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 186.

Em 1987, no texto que apresenta a exposição *70-80 Arte Portuguesa*, organizada por José Sommer Ribeiro, Rui Mário Gonçalves adiantava um balanço da actividade artística das décadas:

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 o não, como se fossem “ready-made”⁵⁸².

O mesmo autor, na apresentação da mostra por si organizada no Instituto Alemão (Lisboa, 1984), *Onze Jovens Pintores Portugueses*⁵⁸³, 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 estudada⁵⁸⁴. Estamos, uma vez mais, perante a questão da fragmentação artística, material e teórica.

A propósito da exposição *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa* (Porto, Fundação de Serralves, 1988), Bernardo Pinto de Almeida reflecte que a fórmula “anos oitenta” tem definido impropriamente uma suposta geração, já que a arte

⁵⁸² 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].

⁵⁸³ 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.

⁵⁸⁴ 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.

portuguesa contemporânea assume um “fazer arte” em dialéctica entre local e global, não admitindo fronteiras geracionais como factor de determinação, medindo-se como acontecimento e não como projecto⁵⁸⁵. 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” a um comércio e mercado da arte⁵⁸⁶.

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 épocas⁵⁸⁷. 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 – factores impeditivos de uma “instância intelectualmente forte”, num contexto de inadequação do ensino e da rede nacional de museus. O mesmo autor adverte ainda para a dificuldade de criatividade sem um meio artístico rico e diversificado, que reúna um conjunto de circunstâncias estimulantes para o processo criativo⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ 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.

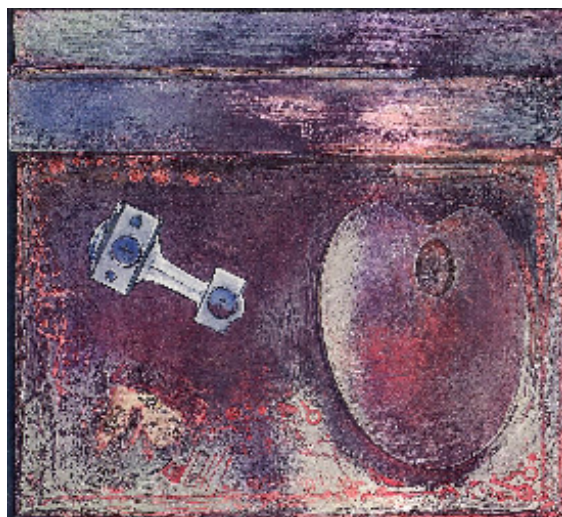
⁵⁸⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís – O nome. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (Out./Nov. 1989), p. 9.

⁵⁸⁷ Cf. João Pinharanda. In *IMAGENS para os Anos 90/Images for the 90s*. Porto: Fundação de Serralves, 1993, p. 11. [Catálogo da exposição].

⁵⁸⁸ Cf. António Cerveira Pinto. In *ibidem*, p. 15-16.



73. Citações de "A memória do corpo sobre a terra", Alberto Carneiro, 1985/1986. Madeira (250 x 300 x 200cm). Coleção do Museu Nacional de Arte Moderna, Porto. Escultura apresentada em *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*, 1988.



74. *Grenzen der menscheit*, Albuquerque Mendes, 1988. Técnica mista s/madeira (45 x 48cm). Coleção do Museu Nacional de Arte Moderna, Porto. Pintura apresentada em *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*, 1988.



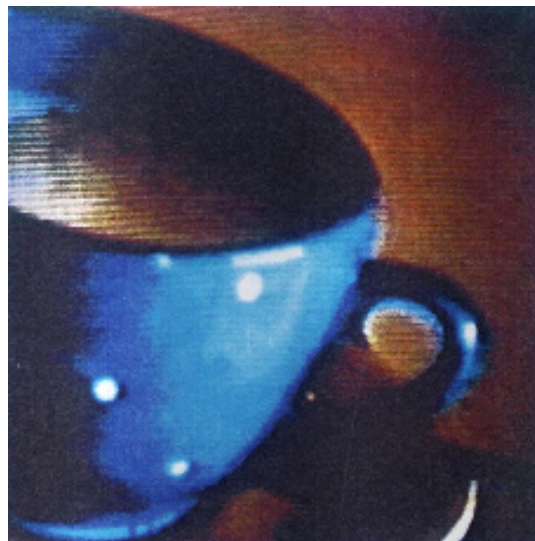
75. *A corrida*, Julião Sarmiento, 1985. Acrílico s/tela (255 x 376cm). Pintura apresentada em *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*, 1988.



76. *Magnificat*, Pedro Cabrita Reis, 1988. Técnica mista (178 x 100,5 x 100,5cm). Coleção particular. Peça apresentada em *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*, 1988.



77. *Painel I* (pormenor de tríptico), André Gomes, 1992. Cibacrome (93 x 75cm cada elemento). Objecto apresentado em *Imagens para os Anos 90*, 1993.



78. *Oranges are not the only fruit* (pormenor de quatro elementos), Daniel Blaufuks, [1993]. Fujicrome vídeo, dimensões variáveis. Instalação apresentada em *Imagens para os Anos 90*, 1993.



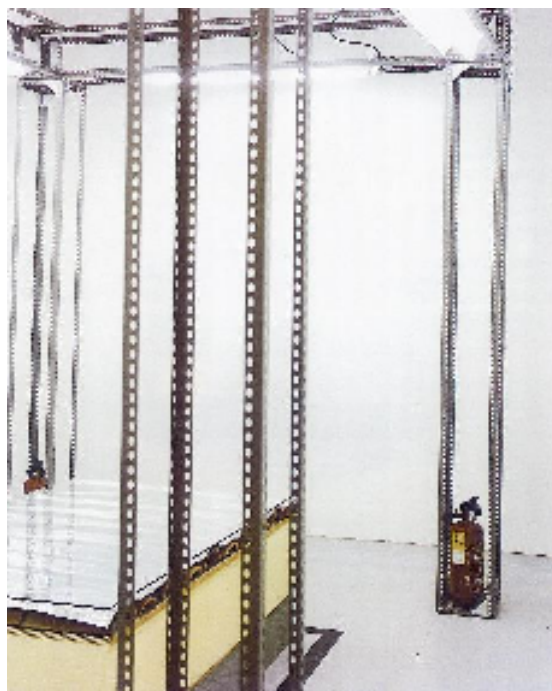
79. *Oscar*, Catarina Baleiras, 1993. Madeira, carvão e latão, dimensões variáveis. Peça apresentada em *Imagens para os Anos 90*, 1993.



80. João Ponte Diniz "Pilha Eléctrica" Campeão de Mínimos Amadores, *Boxe 1943* e *Sting* (pormenor), João Tabarra, 1993. Fotografia (93 x 180cm). Obra apresentada em *Imagens para os Anos 90*, 1993.



81. Sem título, António Olaio, 1993. Óleo s/tela (100 x 200cm). Pintura mostrada em *Imagens para os Anos 90*, 1993.



82. *Back home* (pormenor), João Paulo Feliciano, 1990. Materiais diversos (250 x 350 x 275cm). Peça apresentada em *Imagens para os Anos 90*, 1993.

Em suma, 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, nomeadamente 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, 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 focalização conceptual e de concretização operatória, directamente reportada, por um lado, aos próprios condicionalismos do *medium* artístico português; por outro, à ideia de fragmentação e de um certo individualismo criativo marginal a projectos artísticos e estéticos de fundo, isto é, unidireccionados. Ora, ao afastar-se desta inclusão, afasta-se, na mesma medida, das oposições e da estética da ruptura, isto é, coloca-se numa aparente impossibilidade

de auto-superação. Por conseguinte, por um lado, acaba por se contrariar uma certa tendência pendular da própria história da arte; por outro, justifica-se a problemática da operacionalidade dos conceitos de vanguarda – categoria da crítica – e de pós-modernismo – tendência artística ou movimento de fundo.

Por outras palavras, estamos perante a questão da apropriação artística individual, segmentada, à margem de uma tradição mas nostalgicamente por ela atraída, num jogo de contornos contraditórios entre o desejo e a privação, nas palavras de José Gil (2004), de inscrição

(...) na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico. Talvez por isso os estudos mais sólidos e com maior tradição em Portugal sejam os que se referem ao passado histórico, numa vontade desesperada de inscrever⁵⁸⁹.

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? No sentido de respondermos a esta questão, vamos, num primeiro momento, fazer um exercício epistemológico que defina os 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 colectivas 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 comumente têm 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 efectivamente os mesmos da arte ocidental, aqueles eventos colectivos enriquecem, transformam e redefinem os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo.

⁵⁸⁹ GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. *Op. cit.*, p. 15.

3. A conceptualização artística e crítica: vanguarda e pós-modernismo

3.1. Modernidade, modernismo e vanguarda: da arte com direcção única à antiarte

Recordemos que a palavra vanguarda, *avant-garde*, ou “guarda avançada”, tem etimologicamente uma origem militar medievalsca, significando acção dianteira e informativa, por oposição a retaguarda, segurança e mesmo imobilidade⁵⁹⁰. A arte de vanguarda pretendeu incentivar a transformação radical da sociedade e da cultura, abarcando diversos domínios — literatura, música, artes plásticas, cinema⁵⁹¹, teatro⁵⁹². Contudo, o emprego do vocábulo neste sentido e com esta consciência não terá sucedido antes do século XIX. Matei Calinescu acredita (1987) que, do ponto de vista histórico, a vanguarda começou por dramatizar determinados elementos constitutivos da ideia de modernidade, acabando por transformá-los na “pedra angular do *ethos* revolucionário”. Segundo o mesmo autor: «Assim, durante a primeira metade do século XIX e até mais tarde, o conceito de vanguarda — tanto política como culturalmente — era pouco mais do que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente

⁵⁹⁰ 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.

⁵⁹¹ Cf., por exemplo, CORAZON, Alberto (ed.) - *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971; HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

⁵⁹² Ver, por exemplo, BORIE, Monique [et al.] – *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

utopianizada»⁵⁹³. E, de facto, pela sua natureza o espírito da modernidade é vanguardista na sua condição de auto-superação⁵⁹⁴.

Pensemos em primeiro lugar, de um modo relativamente sucinto, nas ideias de moderno e de modernidade. Um *Dicionário etimológico da língua portuguesa* dir-nos-á que a palavra “moderno” é oriunda do latim *modernus*, que significa recente, actual, e relaciona-se com *modo* — agora, exactamente neste momento. Remete-nos, pois, para uma ideia de avanço, de novo por oposição ao antigo. Neste sentido, é aceitável que nos possamos considerar modernos desde há muito tempo, ou até mesmo desde sempre, tomando como paradigma o momento em que se concebe ou imagina algo que, de algum modo, se situa no momento presente ou procura, inclusivamente, ultrapassar a própria contemporaneidade. Quando falamos de “moderno” não falamos necessariamente de Época Moderna nem de modernidade. Não obstante a ligação entre os conceitos seja evidente, o primeiro vocábulo remete para uma qualidade, o segundo para um período histórico⁵⁹⁵ e, finalmente, o terceiro para um estado político, social, económico e tecnológico.

Os teóricos renascentistas italianos foram responsáveis pela aplicação do esquema *formatio/deformatio/reformatio* à evolução cultural do Ocidente, que fizeram corresponder à Antiguidade Clássica (“luminosidade resplandecente”), à Idade Média (“Idade das Trevas”) e ao Renascimento (“despertar para um futuro luminoso”), respectivamente. Como escreve Peter Burke (1972):

Os séculos quinze e dezasseis constituíram um período de inovação no domínio artístico; novos géneros, novos estilos, novas técnicas. Este período foi fértil em “primeiras” experiências (...). A inovação era algo de consciente apesar de, por vezes, ter sido vista como um revivalismo. A posição formal face à inovação e ao progresso no domínio das artes visuais é a de Vasari, com a sua teoria dos três estádios de progresso. De um modo menos formal, este orgulho na inovação pode ser percebido na sua descrição da sua própria

⁵⁹³ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁹⁴ Cf. GIL, Fernando – Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (Dez. 1986), p. 28-35.

⁵⁹⁵ De um modo geral, delimitado pelos historiadores entre a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) e a Revolução Francesa (1789). Não obstante saibamos a complexidade dos processos históricos, estas balizas temporais, embora eventualmente limitativas, auxiliam a organização destas estruturas.

obra em Nápoles, “os primeiros frescos em Nápoles pintados à maneira moderna (*laborati modernamente*)”⁵⁹⁶.

O “moderno” encontrava, portanto, por base o “clássico” — o único estilo verdadeiramente moderno⁵⁹⁷, e isto, porque os teóricos do Renascimento consideravam que na Antiguidade se encontravam as origens da modernidade artística e filosófica, ou seja, a génese de um estilo possuidor de um carácter que julgavam, de algum modo, sóbrio, distinto e perene. No período renascentista viveu-se, por conseguinte, um sentimento de veneração face à Antiguidade Clássica, ao mesmo tempo que se acreditou tê-la superado. Esta disputa entre antigos e modernos não foi propriamente apanágio da Época Moderna. Na literatura romana, por exemplo, Horácio, Terêncio e Tácito confrontavam os seus contemporâneos com os gregos. Mas foi no Renascimento que esta questão assumiu um posicionamento marcante e bipolar: a profunda admiração pela Antiguidade e a convicção de se viver numa época superior.

Embora não de uma forma totalmente pacífica entre o historiador moderno, considera-se que o Renascimento estabeleceu o início da Época Moderna⁵⁹⁸. Quanto ao teórico da arte, segundo Moshe Barasch (1985):

(...) não tem tais vacilações; sabe perfeitamente que a teoria das artes visuais — no sentido estrito e completo do termo — é um produto da época renascentista. Também sabe que esta teoria da arte dos séculos XV e XVI difere marcada e claramente das ideias que, sobre pintura e escultura, se difundiram na Idade Média e que também se afasta, embora não tão deliberadamente, da evolução posterior neste terreno⁵⁹⁹.

Efectivamente, o Renascimento é o marco artístico da modernidade, independentemente das dúvidas que se levantem do ponto de vista histórico. Segundo o humanista Giovanni

⁵⁹⁶BURKE, Peter – *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972, p. 23.

⁵⁹⁷Cf. BAYER, Raymond – *História da estética*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 101-121.

⁵⁹⁸Cf. BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 95-136.

⁵⁹⁹*Ibidem*, p. 95.

Boccaccio: «Giotto tinha arrancado a arte da pintura ao seu túmulo»⁶⁰⁰, e deste aspecto também se apercebia Cennino Cennini. No seu *Il libro dell'arte*⁶⁰¹ considerou Giotto o artista mais completo de sempre, devendo ser tomado como paradigma. Cennini teve consciência da diferença entre verdade artística/verosimilhança e verdade natural/realidade. O artista devia servir-se da imaginação em parceria com a prática e com a técnica. Deste modo ultrapassaria a realidade, fazendo parecer verdadeiro o que seria imaginário. Verificamos, pois, um paralelismo entre verdade artística e verdade natural. Cennini encarregou-se de codificar um vocabulário artístico que jamais seria abandonado⁶⁰². Neste vocabulário, entre outros termos⁶⁰³, encontramos a denominação “moderno”⁶⁰⁴.

Quando nos debruçamos sobre a modernidade e sobre o Renascimento, enquanto marco da sua origem histórica, não podemos dissociá-los do humanismo italiano. Este foi, na sua primeira fase, um movimento literário e formal que se pautou, não só pela redescoberta da Antiguidade e das línguas clássicas, mas também pela própria consciência da modernidade, dito de outro modo, pela consciência do Renascimento⁶⁰⁵. De facto, nesta primeira fase, ser moderno teve o mesmo significado que ser renascentista, não obstante saibamos que a modernidade se prolongou através dos tempos enquanto o Renascimento, como movimento cultural, conheceu limites temporais relativamente específicos. De qualquer modo, assumiu enorme importância a questão da autoconsciência do homem renascentista, que se viu como protagonista de

⁶⁰⁰Apud PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, s.d., p. 40.

⁶⁰¹Escrito cerca de 1398, conheceu a primeira edição em 1437.

⁶⁰²Cf. CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 31-32.

⁶⁰³*Disegno* (desenho), *maniera* (maneira), *naturale* (natural), *colorire* (colorir) e *sfumare* (esbater).

⁶⁰⁴Ver CENNINI, Cennino - *Le livre de l'art ou traité de la peinture*. [Nouv. éd. augm.]. Paris: L. Rouart, 1939.

⁶⁰⁵Ver BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983]; BURKE, Peter – *Op. cit.*; DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.; MARGOLIN, J. C. – *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

um novo ciclo da história e acreditou que esta teria uma direcção única, específica⁶⁰⁶. Na opinião de Paul Faure (1949):

Muitas vezes se faz da Renascença o começo dos tempos modernos. Ela marca certamente o início de uma idade nova (que talvez não seja já a nossa), a de um certo número de grandes descobertas. Extremamente desiguais, mas também mais livres, os homens acreditam encontrar, à força de investigações e de discussões, a Verdade. Pelo menos um certo número de verdades⁶⁰⁷.

A redescoberta da filosofia platónica foi apanágio da filosofia renascentista, especialmente da italiana. Marcílio Ficino⁶⁰⁸ traduziu a obra de Platão para o latim, tornando-a legível ao mundo erudito europeu. Ficino viu no platonismo a possibilidade de conciliação da religião com a filosofia, com a ciência e com a metafísica, no seguimento da tradição neoplatónica de Plotino. A faculdade humana do conhecimento conseguiria unir extremos: Deus e o corpo — a beleza artística. A ideia de *concinnitas*⁶⁰⁹ de Leon-Battista Alberti⁶¹⁰ filiou-se no humanismo, mas pretendeu identificar a beleza com a perfeição, chegando-se misticamente a Deus. Os conceitos de *necessitas*, *commoditas* e *voluptas* deviam estar em consonância, no sentido de se atingir a obra de arte perfeita, equilibrada, por conseguinte, bela. Deste modo, Alberti superou a teoria da imitação aristotélica, precedendo Leonardo da Vinci. O quadro, mediante a utilização da perspectiva linear, seria “uma janela aberta sobre o mundo”. No entender de Jean-Luc Chalumeau (1994):

⁶⁰⁶Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 29-33.

⁶⁰⁷FAURE, Paul – *O Renascimento*. 3.^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998, p. 148.

⁶⁰⁸Escreveu *Theologia platonica* (1474).

⁶⁰⁹Termo retirado de *Brutus*, de Cícero, segundo BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. *Op. cit.*, p. 108.

⁶¹⁰Autor de obras teóricas importantes: *De statua* (1434), *Elementa picturae* (1435-1436), *De pictura* (1435) e *De re aedificatoria* (1452), publicado em dez livros, em 1485.

O artista não poderia dissolver-se em Deus: ele próprio é uma espécie de Deus pois, longe de imitar a natureza, conhece-a em virtude de princípios inventados pela inteligência humana. Apenas esta última se encontra na origem da arte⁶¹¹.

A natureza devia ser imitada mas de um modo absolutamente racional, intelectual. À verosimilhança seria necessário adicionar a *concinnitas*, enquanto modelo perene e universal, não obstante este modelo se inspirasse na própria natureza. Neste sentido, Donatello, Masaccio e Brunelleschi tinham feito emergir uma nova forma de arte ao nível da escultura, da pintura e da arquitectura, respectivamente.

A pintura passava a ser entendida como uma ciência que assentava no estudo da perspectiva matemática e da natureza — na esteira de Alberti —, mas estes pressupostos advinham da observação como processo rigoroso⁶¹², científico e não mecânico. Como refere Anthony Blunt (1956): «(...) a exactidão da observação de Leonardo é de uma evidência absolutamente extraordinária, não só no que respeita ao claro-escuro, mas também à sua perspectiva aérea»⁶¹³. Os objectivos da pintura, segundo Leonardo, seriam a celebração da beleza do espaço e das manifestações expressivas — o movimento. Estas e outras considerações, nomeadamente a questão do *paragone*⁶¹⁴, estão reflectidas na sua teorização sobre pintura, que desenvolve a partir de 1490⁶¹⁵. Apesar da particularidade da sua escrita, as suas obras foram conhecidas ainda no século XVI — embora por um núcleo restrito de indivíduos —, em França e Itália, constituindo um factor determinante para a modernidade pictórica. A pintura era elevada ao estatuto moderno de arte liberal e o artista atingia uma posição social nunca antes experimentada.

⁶¹¹CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 34.

⁶¹²Cf. BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. 5.^a ed. Torino: Einaudi, 1977, p. 36-51.

⁶¹³*Idem, ibidem*, p. 42.

⁶¹⁴Comparação das artes. Leonardo entendia que a pintura era superior às restantes formas artísticas.

⁶¹⁵Embora Leonardo da Vinci não tenha finalizado os seus escritos, deixou-lhes uma estrutura. Ver VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. 2.^a ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947; MAcCURDY, Edward – *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols; ver também LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.

Na perspectiva de Erwin Panofsky (1960):

A expansão gradual do universo humanista da literatura para a pintura, da pintura para as outras artes, e das outras artes para as ciências naturais, produziu significativas mudanças na interpretação original do processo diversamente designado por “revivescência”, “restauração”, “despertar”, “ressurreição”, “renascimento”⁶¹⁶.

O regresso à Antiguidade e o regresso à natureza operaram-se, segundo o mesmo autor, em tempos diferentes: «(...) o regresso à natureza desempenhara um papel primordial na pintura; o regresso à antiguidade clássica desempenhara um papel igualmente primordial na arquitectura; e algo de intermédio entre estes dois extremos se passou relativamente à escultura»⁶¹⁷. Apesar destas considerações a respeito das disciplinas artísticas, assim como da precocidade da pintura relativamente à arquitectura e à escultura — conferindo-se uma menor linearidade ao processo histórico e artístico —, admite-se a emergência de uma nova idade, caracterizada, na sua essência, pela consciência do indivíduo — o *uomo singolare* — e da própria modernidade.

Com estas reflexões não se pretende minorar a complexidade do processo de emancipação da arte e da estética. Efectivamente, a história e a teoria da arte estão pontuadas por avanços, retrocessos e contradições. Nesta esteira, podemos tomar como exemplo a Contra-Reforma⁶¹⁸, quando colocou a arte ao serviço da propaganda católica. Todavia, e mesmo neste contexto, foi inegável a desenvoltura que as obras conheceram, nomeadamente nos domínios das cores e das formas⁶¹⁹. Apesar dos avanços e recuos, como afirma Gianni Vattimo (1989): «(...) a modernidade é a época em que se torna valor determinante o facto de ser moderno»⁶²⁰. Este pressuposto afigura-se determinante, e terá conhecido a sua origem no Renascimento.

⁶¹⁶PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. *Op. cit.*, p. 39.

⁶¹⁷*Idem, ibidem*, p. 41.

⁶¹⁸A XXV Sessão do Concílio de Trento (1545-1563) foi, como se sabe, determinante ao nível das disposições artísticas.

⁶¹⁹Cf., por exemplo, BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 73-81.

⁶²⁰VATTIMO, Gianni - *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 7.

O sentimento de modernidade e o orgulho de se acreditar ser realmente moderno, culminou num aceso debate na França dos finais do século XVII, conhecido como *Querelle des anciens et des modernes*⁶²¹, que envolveu personalidades como Charles Perrault⁶²², Nicolas Boileau⁶²³ e Bernard de Fontenelle⁶²⁴. O despoletar da celeuma ocorreu a 27 de Janeiro de 1687, com a leitura do poema de Charles Perrault, *Le siècle de Louis, le Grand*, no qual o autor espelhou uma crítica à adoração aos antigos, nomeadamente a Homero e a Virgílio. Perrault e Fontenelle acreditavam na superioridade do seu tempo, embora este último de um modo menos excessivo e mais ponderado. O progresso das artes e das ciências no tempo de Luís XIV — o *Grand Siècle* francês — tinha sido notável. Já Boileau, membro da Academia Francesa e um dos principais representantes do classicismo, considerava esta posição insultuosa face aos antigos e aos escritores de mérito⁶²⁵. É interessante, contudo, advertir para o facto de o neoclassicismo francês se ter proposto racionalizar esteticamente a beleza e, conseqüentemente, o culto indiscriminado à Antiguidade Clássica⁶²⁶.

Apesar de não caber no âmbito deste estudo o aprofundamento desta problemática, é importante observar que a *Querelle* obrigou a uma demorada – embora possivelmente galante – reflexão sobre o valor da época em que se desenrolou, sobre a própria modernidade e sobre as questões do gosto, do belo e do sublime, além do estabelecimento da dicotomia terminológica “moderno/antigo”⁶²⁷. Por outro lado, a

⁶²¹Cf., por exemplo, BARASCH, Moshe – *Teorias del arte. De Platón a Winckelmann. Op. cit.*, p. 289-293.

⁶²²Autor da obra *Parallèles des anciens et des modernes*, publicada em quatro volumes (1688-1697). Trata-se de uma obra em forma de cinco diálogos. O primeiro é uma declaração de princípios, o segundo debruça-se sobre as artes plásticas, o terceiro sobre a eloquência, o quarto sobre a poesia e o quinto sobre as ciências.

⁶²³Redigiu *Réflexions critiques sur Longin* (1694-1710).

⁶²⁴Escreveu *Digression sur les anciens et les modernes* (1688).

⁶²⁵Cf. FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 13-18; 22-28.

⁶²⁶ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo. Op. cit.*, p. 38.

⁶²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 44.

Querelle trouxe, pela primeira vez, a estética aos dilemas da historicidade⁶²⁸, ao mesmo tempo que, na opinião de Luc Ferry (1990), se terá dado o nascimento da crítica de arte, por conseguinte ainda antes dos trabalhos de Denis Diderot⁶²⁹. Nas palavras de Elio Franzini (1995): «(...) na sua base [da *Querelle*] reside a importante exigência, para os horizontes estéticos que se vão evidenciando, de uma *autonomia do juízo crítico*, que não deve submeter-se a normas pré-estabelecidas ou a princípios de autoridade não demonstráveis»⁶³⁰, permitindo antever as teorias do século XVIII. Efectivamente, segundo o mesmo autor:

É precisamente pelo facto de a filosofia não bastar para colmatar a distância entre o variegado mundo das artes e o mundo das faculdades ligadas à beleza ou às “belas-artes” que se procuram poderes análogos aos da razão, susceptíveis de reconduzir a variedade das manifestações artísticas à unidade⁶³¹.

Neste quadro situamos os escritos de Alexander Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Meditações filosóficas sobre os temas da poesia*, 1735) e *Aesthetica* (1750), uma tentativa pioneira de criação de uma ciência básica do conhecimento sensível.

A questão do progresso espiritual – as “Luzes” da razão – moveu entusiasticamente cientistas, teóricos, políticos e artistas⁶³². A arte revelou-se, como nunca, assunto de discussão e de pesquisa. Processava-se, pois, um vasto movimento de secularização e de racionalismo, que culminaria historicamente na Revolução Francesa (1789). Inaugurava-se a era do liberalismo, da razão, do progresso e da tolerância, pelo menos do ponto de vista intencional. Como reflecte Raymond Bayer (1961):

⁶²⁸ 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.

⁶²⁹ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina, 2003, p. 39-40.

⁶³⁰ FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII. Op. cit.*, p. 27.

⁶³¹ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁶³² Ver CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1950.

O primeiro dever da razão era examinar, e reconheceu-se que o mundo estava cheio de erros que a tradição garantia como verdadeiros. O papel da razão era o de derrubar a tradição existente e substituí-la por um novo conhecimento da verdade. O século XVIII procurou substituir o ideal do “honnête homme” por um novo ideal humano⁶³³.

A aparente idoneidade da *honnêteté* fora apanágio da estética francesa de Seiscentos e inícios de Setecentos, e particularmente da corte de Luís XIV. A cultura cortesã vivia da teatralidade e incrementava-se à custa dela⁶³⁴. Mas tornava-se agora imperativo retomar o humanismo, no sentido de se proporcionar ao homem uma existência realmente digna e válida — factor determinante da modernidade. O Estado Leviatão encontrava-se em franca oposição à ideia fundamental de direito natural, anterior à formação das sociedades e dos Estados e a ele referentes. E, nesta senda, a Revolução Francesa instituir-se-ia como revolução burguesa e liberal — factores de suma importância, já que, e nas palavras de Peter Bürger (1976): «(...) só no século XVIII, com o alicerçar da sociedade burguesa e a conquista do poder político por uma burguesia economicamente fortalecida, se originará uma estética sistemática como disciplina filosófica, que irá produzir um novo conceito de arte autónoma»⁶³⁵.

Pensemos um pouco na crítica moderna de arte. O século XVIII e as exposições de arte, os *Salons* – exposições oficiais das obras dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, iniciados em 1667 –, incentivaram a crítica de arte em forma de crónica escrita, ultrapassando a tratadística classicista e as vidas dos artistas⁶³⁶. Como escreve Lionello Venturi a este respeito (1948):

Já não se tratava de inserir juízos entre as notícias sobre os artistas e as normas da arte: tratava-se de escrever unicamente para dizer a própria opinião sobre um grupo de obras e de artistas. E como esses artistas eram contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de

⁶³³BAYER, Raymond – *História da estética. Op. cit.*, p. 157.

⁶³⁴Ver APOSTOLIDÉS, Jean-Marie - *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1985 ; *idem - Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1981.

⁶³⁵BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda. Op. cit.*, p. 81. Texto também publicado em FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts. Op. cit.*, p. 51-63.

⁶³⁶ Ver VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols. Obra inicialmente ampliada e revista em 1568.

chegar até aos princípios pela impressão directa da obra, de controlar na obra a verdade dos princípios, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender essa personalidade na variedade dos gostos contemporâneos; impunha-se, em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem⁶³⁷.

A pintura instituía-se como a grande inspiradora dos comentários críticos, que agora estavam imbuídos de actualidade face ao objecto criticado, assim como de uma tentativa de abordagem específica. Só no século XVIII, por conseguinte, a escrita sobre arte toma os desígnios de disciplina crítica⁶³⁸.

Denis Diderot contribuiu decisivamente para a emancipação da crítica de arte ao praticá-la directamente em contacto com o evento, com as obras e com os artistas, sendo vulgarmente considerado o fundador da crítica moderna da arte. Diderot não foi um apreciador do rococó – estilo considerado frívolo e conotado com o gosto aristocrático – mas também não se enquadrava nas rígidas convenções neoclássicas. Nos seus *Salons*, escritos entre 1759 e 1781⁶³⁹, assim como no texto *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao *Salon* de 1765⁶⁴⁰, ou ainda em *Pensées philosophiques* (1746), estão presentes as ideias de negação das regras na apreciação da obra de arte, mas também o enaltecimento do sentimento, isto é das *passions*, bem como o favorecimento da prática artística. A psicologia empírica seria o caminho para se apreciar a arte⁶⁴¹. Diderot não teve ideias estéticas propriamente originais, mas foi um excelente descritor de obras de arte e um indutor de sentimentos, fazendo o leitor apreendê-las e até apreciá-las. Aliás, Venturi chama a atenção para o facto de a preparação teórica de Diderot ser consideravelmente limitada, aparentando-se mais a um jornalista do que a um filósofo⁶⁴².

⁶³⁷ VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 139.

⁶³⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 127.

⁶³⁹ Ver DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.

⁶⁴⁰ Ver *idem* – *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.

⁶⁴¹ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 136; CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 52-53.

⁶⁴² Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 142-143.

Na opinião de Diderot, a imaginação estaria na base da arte e da crítica de arte. A arte só ultrapassaria a natureza se o artista fosse capaz de transpor o real, de reunir as qualidades mais belas da natureza. Como o próprio escreveu num dos seus *Salons*:

Nós temos três pintores hábeis, fecundos e estudiosos observadores da natureza, não começando nem terminando nada sem recorrer ao modelo. São La Grenée, Greuze e Vernet... O segundo leva o seu talento por todo o lado, pelas barafundas populares, pelas igrejas, pelos mercados, pelos passeios, pelas casas, pelas ruas; assim, ele vai recolhendo acções, paixões, caracteres, expressões⁶⁴³.

Quanto à razão, esta permitiria discutir os sentimentos do crítico ao mesmo tempo que apelaria ao bom senso, estando na base da conquista da realidade e da renovação da vida social. Em todo o juízo de gosto estariam reunidas as experiências anteriores. O gosto seria, portanto, objectivo, porque se basearia num conjunto de experiências individuais, ao mesmo tempo que seria subjectivo, uma vez que assentava no sentimento do sujeito. A arte retiraria o ser humano da apatia e apresentava-se com uma função educadora e moral, por conseguinte, o juízo estético estaria ligado ao juízo moral. Os escritos dos *Salons* permitiam não só aferir as opiniões dos críticos, mas também as próprias condições da arte do momento e os prognósticos sobre as tendências do gosto. De um modo diferente dos seus contemporâneos Joachim Winckelmann⁶⁴⁴ e Raphaël Mengs⁶⁴⁵, Diderot não via a beleza absoluta, imutável e eterna na estatuária grega, ao mesmo tempo que admirava os antigos como primitivos, não como modernos⁶⁴⁶.

O conceito de modernidade em Friedrich Schiller, fortemente influenciado por Kant⁶⁴⁷, prendeu-se com uma ideia de novo caminho, distinto do regresso à

⁶⁴³ DIDEROT, Denis – *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2001, p. 532.

⁶⁴⁴ Escreveu *Gedanken über die nachahmung der griechischen werke in der malerei und bildhauerkunst* (*Considerações sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, 1755) e *Geschichte der kunst des Alterthums* (*História da arte da Antiguidade*, 1764).

⁶⁴⁵ Autor de *Gedanken über die schönheit und über den geschmack in der malerei* (*Reflexões sobre a beleza e o gosto na pintura*, 1762).

⁶⁴⁶ ⁶⁴⁶ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 144.

⁶⁴⁷ Ver KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

Antiguidade preconizado, por exemplo, por Winckelmann. O homem tinha de ser educado do ponto de vista estético, nomeadamente por meio da intervenção do instinto lúdico, para se situar harmoniosamente no mundo circundante, contribuindo deste modo para o progresso civilizacional⁶⁴⁸. De facto, segundo Elio Franzini (1995):

Schiller está consciente de que um retorno ao estado “grego” é contrário à direcção da história e do desenvolvimento do espírito: pelo contrário, está no horizonte uma nova autoconsciência, que se determina através de uma “educação” da esfera sentimental, em primeiro lugar graças à arte, território de uma forma clássica, que persiste, também no âmbito de um estado de separação impossível de eliminar, e que constitui um impulso formativo capaz de restituir ao homem uma unidade privada da estaticidade contemplativa teorizada pelos neoclássicos⁶⁴⁹.

Emergia uma perspectiva social resultante da mutabilidade inerente ao processo histórico e artístico. Como observa Peter Bürger (1976): «O que Schiller tentará agora provar é que a arte, partindo precisamente da sua autonomia, da sua desvinculação a fins imediatos, é capaz de cumprir um tipo de missão que não poderia cumprir-se por nenhum outro meio: a elevação da humanidade»⁶⁵⁰. A perfeição do carácter moral situar-se-ia no equilíbrio entre a sensibilidade e a consciência do dever — expressão da verdadeira virtude. O texto *Über die ästhetische erziehung des menschen in einer reihe von briefen* (*Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, 1795) impõe-se como o primeiro escrito programático com fim de criticar esteticamente a modernidade⁶⁵¹.

A identificação da modernidade artística com o romantismo surge de um modo claro nos textos de Charles Baudelaire. Em 1863 publicava em *Le Figaro*, o texto

⁶⁴⁸Ver SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

⁶⁴⁹FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. *Op. cit.*, p. 180.

⁶⁵⁰BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 84.

⁶⁵¹Cf. HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993, p. 62-67.

dedicado ao pintor Constantin Guys, dividido em três partes, *Le peintre de la vie moderne*. E, uma vez referindo-se à modernidade, escrevia:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor e o imutável. (...) É sem dúvida excelente estudar os mestres antigos para aprender a pintar, mas se o vosso objectivo for o de compreender o carácter da beleza presente, tal não pode ser senão um exercício supérfluo⁶⁵².

No *Salon* de 1846 tinha definido o romantismo: «Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais actual do belo»⁶⁵³. O romantismo seria, assim, a arte moderna, o novo, o fugidio.

Quanto à forma da crítica de arte, tendo aparentemente começado por pretender imitar Diderot, Baudelaire acabaria por ultrapassá-lo. A crítica só faria sentido se fosse apaixonada, política, comprometida, realizada a partir de um ponto de vista único, exclusivo, mas capaz de abrir horizontes. A arte era criação e não devia servir convenções sociais ou culturais, defendendo a ideia de “arte pela arte” – na esteira do poeta Théophile Gautier –, isto é, uma certa consciência de infinito e de transcendência, de primazia da imaginação e do sentimento, afastado de qualquer doutrina ou utilidade⁶⁵⁴. Os últimos *Salons* de Baudelaire datam de 1859. O poeta procurou estabelecer um contacto entre as ideias e a melhor arte sua contemporânea, advertindo para a importância da comunhão de experiências com os artistas enquanto fonte necessária à intuição crítica. Neste sentido, seria criada uma consciência viva da arte do seu tempo. Revelou-se um grande admirador da obra de Eugène Delacroix, enquanto parece não ter entendido ou apreciado a obra do seu amigo, Édouard Manet⁶⁵⁵.

Efectivamente, a pintura de Manet, tecnicamente plana e brilhante, e conceptualmente de uma imanência elegante, acabaria por ser defendida por Émile Zola. Manet tinha colocado no *I Salon des Refusées*, em 1863, a obra *Le déjeuner sur*

⁶⁵² BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. 3.ª ed. Lisboa: Vega, 2004, p. 21-22.

⁶⁵³ *Idem* - *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 26.

⁶⁵⁴ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 239.

⁶⁵⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 235.

l'herbe. Zola seria igualmente um defensor dos impressionistas, grupo com o qual Manet, apesar de ter relacionamento próximo, nunca expôs⁶⁵⁶. E seria precisamente no *Salon* de 1866, antes, portanto, da primeira exposição dos impressionistas no estúdio do fotógrafo Félix Nadar, em 1874, que Zola define a sua posição face ao realismo: «A arte é composta por dois elementos: a natureza, que é o elemento fixo, e o homem, que é o elemento variável; façam verdadeiro, eu aplaudirei; façam individual, eu aplaudirei ainda mais. (...) Eu defendi Manet, como defenderei na minha vida toda a individualidade franca que seja atacada. Serei sempre do partido dos vencidos»⁶⁵⁷. Devido à indignação dos leitores, Zola não pôde continuar o seu *Salon*. O texto foi reimpresso e dedicado ao seu amigo, Paul Cézanne – considerado por muitos o fundador da pintura moderna. A pintura, de facto, nunca mais seria a mesma, numa época de crise da representação. Segundo Bernardo Pinto de Almeida (1996), Manet conjugou a tradição, advinda da pintura e da gravura, com a inovação, relacionada com o advento da fotografia, conseguindo levar mais longe os pressupostos da sua pintura⁶⁵⁸. Em 1880, Zola reconheceu o valor dos impressionistas mas oficializou a extinção do grupo.



83. *Le déjeuner sur l'herbe*, Édouard Manet, 1863.
Óleo s/tela (208 x 264cm). Coleção Musée d'Orsay,
Paris.

⁶⁵⁶ Ver BATAILLE, Georges – *Manet*. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

⁶⁵⁷ ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p. 133-134.

⁶⁵⁸ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 177-187.

A vida deveria caminhar no sentido da modernidade, por conseguinte, numa direcção única. Deste pressuposto também se aperceberia Arthur Rimbaud. Na missiva dirigida a Paul Demeny (15 de Maio de 1871), embora não utilize os termos “modernista” ou “vanguardista”, os conceitos surgem de modo implícito:

Digo que é necessário ser *visionário*, fazer-se *visionário*. (...) De resto, sendo toda a palavra uma ideia, o tempo de uma linguagem universal virá! (...) A arte eterna teria as suas funções; assim como os poetas são cidadãos. A Poesia não ritmará mais a acção; ela *estará na dianteira*. Estes poetas serão! Quando for quebrada a infinda servidão da mulher, quando ela viver por ela e para ela, o homem, — até aqui abominável, — tendo-lhe rendido a vez, ela será poeta, também ela! (...) Trabalho assim para me tornar *visionário*⁶⁵⁹.

O valor dianteiro e necessário da arte deveria ser consolidado do ponto de vista artístico, mas também do ponto de vista social. Em Rimbaud, como em outros autores, coexiste a ideia de duas modernidades: a artística e a social.

Contudo, e na opinião de alguns pensadores, nomeadamente de Matei Calinescu (1987), durante a primeira metade do século XIX terá acontecido uma cisão entre a modernidade histórica, resultante do progresso social, científico e tecnológico, e a modernidade enquanto conceito estético – este último conducente ao modernismo e às vanguardas do século XX⁶⁶⁰. Efectivamente, na perspectiva de Giulio Carlo Argan (1984):

(...) desde meados do século passado [século XIX], os artistas recusam os sistemas predeterminados pela sociedade para a sua formação (...). Visto que o problema central é o da divergência e, porventura, da incompatibilidade entre o modo operativo próprio da arte e aquele que é próprio da indústria, que tende a identificar-se com o comportamento global da sociedade, a simples existência e presença da arte no contexto social realiza-lhe a função social, que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante⁶⁶¹.

⁶⁵⁹RIMBAUD, Arthur – *Cartas do visionário e mais nove poemas*. Coimbra: Fora do Texto, 1995, p. 26-31.

⁶⁶⁰ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 49-52.

⁶⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 27-28.

Enquanto o Iluminismo criticou de fora para dentro, o modernismo criticou a partir de dentro da própria estrutura, e a vanguarda, provavelmente, rompeu com estrutura ao testar os limites formais da obra de arte. As correntes de vanguarda tomariam como ponto de partida um pressuposto fundamental: o de que as relações entre a arte e a sociedade se tinham transformado radicalmente e o modo secular de ver o mundo seria obsoleto⁶⁶². Como escreve Eric Hobsbawm (1998): «A “modernidade” reside no carácter mutável dos tempos e não nas artes que tentaram exprimi-los»⁶⁶³. Na óptica de historiadores como Roland Stromberg (1988), a segunda metade do século XIX:

Foi a época da espectacular conquista do mundo exterior por parte da civilização ocidental, em que os continentes asiático e africano se viram obrigados a submeter ao domínio dos europeus agressivos. Este processo descomunal foi, no mais abrangente sentido do termo, um tributo ao surpreendente êxito da Europa, à sua superioridade técnica e ao seu génio organizador. Mas também acarretou o mal e, para muitos europeus conscientes, supôs um período moral desalentador, talvez um símbolo de decadência e queda⁶⁶⁴.

Devemos situar a modernidade estética em paralelo às inovações tecnológicas notáveis, que ocorreram desde a segunda metade de Oitocentos⁶⁶⁵. Estas inovações abrangeram, como sabemos, os domínios da indústria, da economia, das comunicações, do entretenimento, da ciência, etc. A cidade era o local, por excelência, do encontro da indústria com as novas ideologias e propostas arquitectónicas, que advertiam para a necessidade de se estabelecer novos comportamentos sociais e urbanos⁶⁶⁶. De facto «A modernidade e a vanguarda encontraram na metrópole capitalista o lugar ideal de

⁶⁶² Cf. HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11.

⁶⁶³ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁶⁶⁴ STROMBERG, Roland N. – *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Editorial Debate, 1990, p. 259.

⁶⁶⁵ 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.

⁶⁶⁶ Neste sentido, destacaram-se os trabalhos de Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen, Etienne Cabet, Ebenezer Howard, entre outros.

produção e de confronto das suas propostas: a grande cidade converteu-se em depositária de todas as paixões»⁶⁶⁷.

Do ponto de vista espiritual, a crença na esfera racional estava definitivamente abalada. A realidade circundante apresentava-se demasiado abrangente e complexa para ser totalmente abarcada pelo domínio da razão, ao mesmo tempo que o tema da “morte de Deus”, isto é, da separação da modernidade e do cristianismo, explorava novos domínios e consequências⁶⁶⁸. Friedrich Nietzsche tinha sido um dos críticos mais mordazes da filosofia tradicional, mediante uma linguagem corrosiva⁶⁶⁹. Foi também uma influência notável para escritores modernistas, como Robert Musil, Thomas Mann, André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot, entre outros⁶⁷⁰. Mas, como se sabe, a sensibilidade modernista estendeu-se vários domínios, como a música, nomeadamente com Arnold Shöenberg, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, ou a dança, com Isadora Duncan, Sergei Diaghilev, entre outros. Era fundamental ter consciência do carácter limitativo das categorias e das estruturas unificadoras — “ser”, “verdade”, “unidade” — intrínsecas à faculdade do conhecimento. Por outras palavras, a razão e o sujeito não eram absolutos, “donos de si”. Sigmund Freud, em larga medida influenciado por Arthur Schopenhauer⁶⁷¹, caracterizara a vontade como ser interior, externo à razão e, contudo, determinante da própria acção. Era deste modo demonstrado o poder do inconsciente.

Henri Bergson, principal representante do espiritualismo francês, rejeitou o princípio racionalista da ciência por considerá-lo estático e hostil à própria vida, apresentando como alternativa o impulso vital. Na obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) iniciou a filosofia da vida sob a forma de

⁶⁶⁷ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfin - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. 3.^a ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1998, p. 21.

⁶⁶⁸ 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.

⁶⁶⁹Ver NIETZSCHE, Friedrich – *Assim falava Zarathustra: 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.

⁶⁷⁰Cf. FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [1983], p. 32-34.

⁶⁷¹Autor da obra *Die welt als wille und vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*, 1819).

evolucionismo do espírito e das intuições⁶⁷². O impulso vital — “élan vital” — encontrar-se-ia por toda a parte, seria a essência da alma e do universo. O ponto mais elevado situar-se-ia na consciência humana. A apreensão do mundo dar-se-ia, directamente, pela intuição — fenómeno revolucionário e determinante para o mundo da arte⁶⁷³. 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»⁶⁷⁴. Também o crítico americano Clement Greenberg, colaborador activo da publicação *Partisan Review* e um dos principais teóricos do modernismo, observou nesta senda (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. Isto porque ele foi o primeiro a criticar os próprios métodos do criticismo. Eu vejo Kant como o primeiro Modernista, na verdadeira acepção da palavra⁶⁷⁵.

Em suma, o ponto de partida do modernismo e da vanguarda foi a crítica ao absolutismo da razão, à ordem social burguesa do século XIX e ao modo tradicional de representação, directamente relacionados com a busca de novos códigos visuais. Todavia, não se pode ignorar que diversos artistas deste período se afastaram deliberadamente do processo social e político, procurando apenas dentro da forma artística a modernidade. Neste sentido, tomemos dois exemplos distintos. A segunda metade do século XIX inglês foi marcada por John Ruskin, fundador do *Aesthetic movement*, e por William Morris. O *Aesthetic movement* surgiu como resultante do *Aesthetic discontent*, pautado pelo descontentamento face ao eclectismo artístico e ao excesso de ornamento das formas. Mas esta crise não afectou somente o universo da

⁶⁷²Ver BERGSON, Henri – *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

⁶⁷³Ver *idem* – *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1964.

⁶⁷⁴FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985. p. 1.

⁶⁷⁵GREENBERG, Clement – *Modernist painting*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 308.

arte. Ruskin — escritor e ideólogo socialista, fortemente influenciado pela educação puritana e pela pintura moderna de William Turner — sentiu-se afectado pela agressividade da civilização industrial e pela burguesia dominante. Como tal, tornava-se imperativo lutar pela dignidade da classe trabalhadora, ao mesmo tempo que se devia valorizar o trabalho artesanal⁶⁷⁶. A arte era algo próprio do ser humano e, por conseguinte, devia estar expressa em todos os momentos da vida do homem. Ruskin considerou que na Idade Média o homem teve verdadeiros ideais artísticos. A obra *The seven lamps of architecture* (1849) — a sua obra fulcral sobre arquitectura, a par de *The stones of Venice* (1851-1853)⁶⁷⁷ — evidencia a ideia do artístico como fundamental para a felicidade e para a elevação moral da humanidade. Segundo Nikolaus Pevsner (1936):

Morris foi o primeiro artista (não o primeiro pensador, pois neste campo tinha sido precedido por Ruskin) a compreender até que ponto os fundamentos sociais da arte se tinham tornado frágeis e decadentes desde a época do Renascimento, e sobretudo desde a revolução industrial⁶⁷⁸.

A beleza e a arte provinham do prazer do trabalhador no desempenho da sua actividade. A industrialização mordaz impedia o homem de realizar alegremente o seu ofício⁶⁷⁹. *The red house* — encomendada por Morris a Philip Webb e terminada em 1858 — foi decorada pelo próprio Morris, em parceria com o pintor Edward Burne-Jones. Emergia o movimento *Arts and Crafts*⁶⁸⁰, bem como a primeira publicação destinada a difundi-lo, a revista *The Hobby Horse*. Mas, como realça Terry Eagleton (1985):

⁶⁷⁶Cf. FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996. p. 25-52.

⁶⁷⁷Ver RUSKIN, John – *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; *idem* – *The seven lamps of architecture*. London: J. M. Dent, 1956. As lâmpadas são do Sacrifício, da Verdade, da Vida, da Força, da Beleza, da Recordação e da Obediência. Todas elas se revelam profundamente simbólicas.

⁶⁷⁸PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa: Livros Pelicano, [1962], p. 24.

⁶⁷⁹Ver MORRIS, William – *Art and socialism*. New York: Dover Publications, 1999; ELIA, Mario Manieri – *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

⁶⁸⁰Os principais representantes do movimento foram Walter Crane e P. R. Ashbee. Ver CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004.

William Morris, ao sonhar que esta arte era passível de se diluir na vida social, virar-se para fora, podia ter sido um verdadeiro profeta do capitalismo tardio; ao antecipar tal desejo, concretizando-o com uma ânsia prematura, o capitalismo tardio inverte habilmente a sua própria lógica e proclama que se um artefacto é uma comodidade, então a comodidade poderá ser sempre um artefacto⁶⁸¹.

O próprio Morris tinha consciência de que as suas obras não estavam ao alcance de todos: «Estou a fabricar, com o suor da minha fronte, uns móveis muito simples, mas que são tão caros que somente os capitalistas muito ricos poderão adquiri-los»⁶⁸².

Coube aos artistas e teóricos ingleses desbravar o caminho para um futuro estilo de arquitectura e do desenho, mas foi o continente que incrementou novos conceitos de pintura⁶⁸³ — os pintores pós-impressionistas. O movimento do pós-impressionismo surgiu cerca de 1880, encarnando uma luta por algo diferenciado das disposições impressionistas de Berthe Morisot, Claude Monet, ou Pierre-Auguste Renoir que, com outros artistas, num total de trinta, tinham realizado no estúdio do fotógrafo Gaspard-Félix Nadar uma exposição, em 1874, da *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.* A tela *Impression, soleil levant*, de Monet, levou o crítico Louis Leroy a apelidar, no periódico satírico *Le Charivari*, a exposição de “exposição dos impressionistas”. O nome foi aproveitado pelo grupo, embora tivessem consciência de que a intenção de Leroy não era elogiosa⁶⁸⁴.

Os pintores impressionistas tinham fixado nas suas pinturas as diferentes facetas da capital francesa — da paisagem urbana aos piqueniques, aos bailes ou aos cafés⁶⁸⁵ —, utilizando cores claras e alegres, pinceladas rápidas e enérgicas, captando o

⁶⁸¹EAGLETON, Terry – Capitalism, modernism and postmodernism. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 92.

⁶⁸²*Apud* FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. *Op. cit.*, p. 32.

⁶⁸³Cf. PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. *Op. cit.*, p. 69-82.

⁶⁸⁴Cf. EISENMAN, Stephen F. – The intransigent artist or how the impressionists got their name. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 189-198; DENVIR, Bernard (ed.) – *The impressionists at the first hand*. New York: Thames & Hudson, 1995, p. 9-11; THOMSON, Belinda – *Impressionism: origins, practice, reception*. New York: Thames & Hudson, 2000, p.121-125.

⁶⁸⁵Cf. CLARK, Timothy J. – The painting of the modern life. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 40-50; SHIFF, Richard – Defining “impressionism” and the “impression”. In *ibidem*, p. 181-188

efeito momentâneo da luz e abandonando o carácter demonstrativo dos quadros históricos/académicos. A percepção imediata do momento era vital, daí o seu apreço pela fotografia — em franco desenvolvimento desde a década de quarenta — e pela pintura *en plein air*. Compreendiam que os resultados desta percepção rápida eram distintos na fotografia e na pintura e, contrariamente aos académicos, acreditavam que havia um lugar para a fotografia e para a pintura — para esta nova pintura, cujo objectivo já não era a representação da realidade, mas a recriação desta mesma realidade.

No entender de Pevsner (1936):

(...) é evidente que a antítese entre o impressionismo e as Artes e Ofícios é apenas a expressão artística de uma antítese cultural muito mais geral entre duas gerações. De um lado está a concepção da arte como uma rápida expressão de efeitos momentâneos de superfície, e do outro como uma expressão daquilo que é definitivo e essencial, dum lado está a filosofia da arte pela arte, e do outro uma fé renovada na mensagem social da arte⁶⁸⁶.

Temos de considerar também o próprio contexto político, económico e geográfico de ambos os movimentos: a cidade de Paris na *Belle Époque* e a Inglaterra pós-industrial. Os impressionistas pretendiam mostrar a pintura simplesmente como pintura, como arte em si, independente do objecto representado, tornando-se na primeira grande cisão ao nível da arte moderna: a passagem do figurativo à abstracção. Estava-se perante a chamada “crise da representação”, fortemente determinada pela fotografia e, já no final do século XIX, pelo cinema — final da função realista/mimética da pintura e do carácter irreprodutível da obra de arte.

Num conhecido ensaio, publicado pela primeira vez em 1936, Walter Benjamin explicou as modificações sociais da arte, no início de Novecentos, como consequência da reprodutibilidade técnica⁶⁸⁷. O autor introduziu o conceito de “aura artística” — ou “relação aurática” estabelecida entre criador e receptor/público — que, com estas inovações, se diluiu. Esta dissolução aparecia em virtude de uma espécie de

⁶⁸⁶PEVSNER, Nikolaus – *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁸⁷Cf. 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.

mito que se quebrava perante a acessibilidade da singularidade e da autenticidade — categorias fundamentais da recepção aurática. Esta nova situação da arte foi, efectivamente, determinante na mudança do modo de apreensão da própria obra de arte, bem como do carácter da dita obra de arte. Como escrevera Walter Benjamin:

A reprodução mecânica da arte modifica a reacção das massas à própria arte. A atitude reaccionária a uma pintura de Picasso muda relativamente a um filme de Chaplin. A reacção progressista caracteriza-se pela fusão directa e íntima do envolvimento visual e emocional com a orientação do perito. (...) A contemplação de pinturas por um vasto público, assim como foi incrementada no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, uma crise que não foi exclusivamente causada pela fotografia mas, sobretudo de uma maneira relativamente independente, pelo modo como o apelo da arte funciona para as massas⁶⁸⁸.

Todavia, Theodor Adorno responde, ainda em 1936 a Benjamin, concordando com o declínio da aura artística mas encontrando a sua justificação não apenas na reprodutibilidade técnica mas, sobretudo, no cumprimento das suas leis formais⁶⁸⁹. Por seu lado, Eric Hobsbawm defende a tese (1998) segundo a qual o século XX evidenciaria que as artes visuais, concretamente a pintura, acabariam por se revelar obsoletas, uma vez que não foram capazes da reprodutibilidade mecânica, ao mesmo tempo que a pintura abstracta se tornava incompreensível, portanto, incomunicável. Na opinião do mesmo autor, as verdadeiras vanguardas de Novecentos aconteceram fora da esfera das vanguardas plásticas “tradicionalistas” do modernismo, especificamente, nos domínios da fotografia e do cinema. E esta situação só seria reconhecida pelas vanguardas em meados do século XX, aquando do triunfo da sociedade moderna⁶⁹⁰.

Voltemos à questão da busca de novos códigos visuais, particularmente no domínio da pintura. O pós-impressionismo caracterizou-se por ter partido da decomposição cromática — preconizada pelos impressionistas — para depois se debruçar sobre o valor da própria cor. A denominação foi aplicada pelo teórico Roger Fry, em 1910, no sentido de conseguir englobar numa exposição por si organizada, nas

⁶⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 302.

⁶⁸⁹ Cf. ADORNO, Theodor W. – Art, autonomy and mass culture. In *ibidem*, p. 74-75.

⁶⁹⁰ Cf. HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. *Op. cit.*, p. 22-43.

Grafton Galleries (Londres), uma geração de pintores que procuraram explorar as potencialidades cromáticas do impressionismo⁶⁹¹. A pintura tornava-se definitivamente independente do objecto retratado. Paul Cézanne, tomando o impressionismo como ponto de partida, acabaria por desenvolver novas formas de expressão artística, influenciando fauvistas, cubistas e expressionistas. A sua pintura pautou-se por uma simplificação das formas — esferas, cones e cilindros — através de pinceladas largas, firmes e vibrantes, bem como da mistura de tons quentes com tons frios, e do contorno. Segundo Walter Hess (1961):

O quadro nasce de sensações de cor puras (*sensations colorées*), é tectonicamente lábil, e no entanto não é uma tecitura frouxa, mas é como se as moléculas de cor impressionistas se unissem em cristais de cor. Esta estrutura de cristal que tudo penetra, como diz Cézanne, faz do Impressionismo algo de tão firme e tão sólido como a arte dos museus. Com essa estrutura pretende Cézanne regressar ao classicismo mas em “contacto com a natureza”, isto é, só com as impressões de cor⁶⁹².

O quadro, antes de mais, representava a cor e revolucionava o espaço pictórico.



84. *La Montagne Sainte-Victoire et Château Noir*, Paul Cézanne, 1904-1906. Óleo s/tela (65,5 x 81cm). Coleção Bridgestone Museum, Tóquio.

⁶⁹¹ Cf. THOMSON, Belinda – *Pós-impressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p.6-10.

⁶⁹² HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001, p. 25.

Em 1882, Cézanne foi viver para perto da sua terra natal, Aix-en-Provence, e ficou fascinado pelo perfil — aparentado a uma corcunda — da Montagne Sainte-Victoire, que se ergue sobre a planície de Val d'Arc. Aqui residiria até falecer, em 1906. Esta foi a fase madura de Cézanne. O pintor procurou, persistentemente, captar a paisagem a partir de diferentes perspectivas, mas nunca imitando simplesmente. Na opinião de Rosa Alice Branco (1993), o quadro de Cézanne tornou-se imortal, porque retém o essencial e dispensa o acessório⁶⁹³. Segundo o próprio Cézanne:

A arte é uma harmonia paralela à Natureza. O artista é igual a ela, desde que não intervenha voluntariamente (...) A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu objectivo-a e fixo-a na minha tela. (...) A arte, julgo eu, põe-nos num estado de graça, por meio do qual encontramos por toda a parte a emoção, como nas cores⁶⁹⁴.

A teoria artística de Cézanne chegou até nós, em larga medida, através das cartas que redigiu. Como nos informa Herschel Chipp (1968):

Ele era um prodigioso missivista e muitas de suas cartas foram preservadas, mas em geral falava menos de arte do que de assuntos familiares, de amigos e problemas gerais. Mesmo na sua volumosa correspondência com o seu amigo de juventude, Émile Zola, que actuava com destaque nos círculos intelectuais de Paris, fala principalmente de assuntos pessoais, dos romances de Zola e de quase tudo, excepto da sua pintura (...) Os seus poucos escritos sobre a arte ocorrem em circunstâncias especiais e por motivos que parecem bastante claros. A maior parte deles provém dos seus três últimos anos de vida, quando estava com mais de sessenta anos⁶⁹⁵.

Na sua correspondência podemos encontrar várias referências à predilecção pela pintura de exterior e à necessidade de aplicação da teoria ao contacto com a natureza. Na opinião do pintor, os museus — concretamente o Musée du Louvre — seriam

⁶⁹³ Cf. BRANCO, Rosa Alice – *O que falta ao mundo para ser quadro*. [Porto]: Edição da Limiar, 1993, p. 9.

⁶⁹⁴ *Apud* HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura modern*. *Op. cit.*, p. 36-37.

⁶⁹⁵ 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, p. 9.

importantes para a documentação do artista, mas somente como intermediários. A natureza seria, pois, o grande professor⁶⁹⁶.

Georges Seurat foi outro notável pintor pós-impressionista. As suas composições caracterizam-se pela grande dimensão, assim como pela utilização da técnica do pontilhismo ou divisionismo — como o próprio preferia chamar-lhe. Seurat empenhou grande parte dos seus esforços no estudo da cor e na procura de um sistema teórico no qual a sua pintura pudesse assentar. Efectivamente:

Georges Seurat, Paul Signac e o crítico Felix Fénéon procuraram apresentar a pintura como ciência autónoma — não de levar a cabo uma pintura *científica*, ou *pseudocientífica*, como Francastel e outros investigadores quiseram ver — conferindo à cor, à tonalidade e à linha uma função não só representativa ou expressiva, mas também construtiva, de modo a que o espaço do quadro deixasse de ser uma simples *tela* para se converter no *invólucro* de um sistema de forças⁶⁹⁷.

Um outro exemplo de artistas inovadores do período é Vincent van Gogh que, como se sabe, foi um autodidacta e um individualista. As suas pinceladas atingiram um colorido, ritmo e vibração notáveis, especialmente após o contacto com os impressionistas em Paris. A sua paleta de cores caracterizou-se pelos tons puros — na fase mais madura — colocados em intensos contrastes — vermelho/verde, azul/laranja, amarelo/violeta. A mancha da cor determinou a expressão dos seus quadros. As cartas que redigiu durante os primeiros meses em Arles (1888) são elucidativas da sua reflexão⁶⁹⁸.

Estas experiências artísticas, acompanhadas pela teoria e pela crítica, foram determinantes para a constituição e fortalecimento da arte moderna – ou modernista –, particularmente no domínio da pintura, que se convertia num instrumento expressivo, libertando-se da representatividade. Devemos ainda recordar a influência dos Nabis — simbolistas, continuadores de Paul Gauguin⁶⁹⁹ —, de Pierre Bonnard — um mágico da

⁶⁹⁶Ver CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993.

⁶⁹⁷ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Op. cit., p. 42.

⁶⁹⁸Ver GOGH, Vincent van - *Correspondance complète de Vincent van Gogh, enrichie de tous les dessins originaux*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. 3 vols.

⁶⁹⁹ Ver GAUGUIN, Paul – *Noa Noa: voyage de Tahiti*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.

luminosidade do colorido —, de Gustav Klimt — o qual, fortemente influenciado pela ornamentação da *art nouveau*, revolucionou o conceito de espaço pictórico e de perspectiva, através da fragmentação e da sobreposição de elementos —, de James Ensor e de Edvard Munch⁷⁰⁰ — a estonteante expressividade e exteriorização dos sentimentos mais recônditos —, entre outros. Os três movimentos da *Sezessionen* (Munique, 1892; Viena, 1897; Berlim, 1899), desencadeados contra o academismo, o racionalismo, o naturalismo e o próprio impressionismo – entretanto já aceite pela crítica mais conservadora –, evidenciaram as rupturas de fim de século. Como observa Arthur Danto (1997):

A pintura ganha contornos estranhos, ou forçados (na minha cronologia Van Gogh e Gauguin são os primeiros pintores modernistas). 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”. A questão é que “moderno” não significa simplesmente “o mais recente”. Significa antes, tanto na filosofia como na arte, uma noção de estratégia, de estilo e de programa⁷⁰¹.

É com estas reflexões que entramos nos conceitos de modernismo e vanguarda, propriamente ditos.

⁷⁰⁰Em 1892, as obras de Munch geraram grande celeuma ao serem expostas em Berlim. A exibição seria encerrada uma semana depois de abrir, em sinal de protesto.

⁷⁰¹DANTO, 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.



85. *Autoportait au Christ jaune*, Paul Gauguin, 1890-1891.
Óleo s/tela (38 x 46cm). Coleção Musée d'Orsay, Paris.

A palavra “modernismo” terá começado a ser utilizada em tom depreciativo pelos adversários dos modernos nos começos do século XVIII, no intuito de indicar uma adesão irracional e tendenciosa a uma espécie de culto obsessivo do moderno e da modernidade⁷⁰². A identificação do modernismo com um movimento estético deveu-se ao poeta nicaraguano Rubén Darío, em 1890⁷⁰³, mas só a partir de 1920 é que o termo “modernismo” conquistou aceitação e legitimidade do ponto de vista estético⁷⁰⁴, primeiramente nos domínios da literatura e da pintura. Será possivelmente por esta altura que “moderno” e “contemporâneo” se assumem como algo de diferenciado⁷⁰⁵. Stephen Spender apresenta (1963) uma tentativa de definir estruturalmente o “moderno”. Segundo o autor, não obstante o “contemporâneo” aceite — embora de modo crítico — as forças que se movem no mundo moderno, os seus ideais de ciência e de progresso, o “moderno” tende a ver a vida como um todo, isto é, Spender concebe o conceito de totalidade — “moderno” — por oposição ao de fragmentação —

⁷⁰² Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 71-75.

⁷⁰³ Cf. *idem, ibidem*, p. 72; ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 9.

⁷⁰⁴ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 71-75.

⁷⁰⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

“contemporâneo”⁷⁰⁶. “Contemporâneo” referir-se-ia à modernidade da razão, da tecnologia, da política e da sociedade, enquanto “moderno” estaria directamente reportado à modernidade estética — o modernismo desde inícios do século XX —, como movimento de reacção ao realismo pictural e literário. Será o modernismo estético uma modernidade subversiva do espírito contemporâneo? Terá sido substituída a querela entre antigos e modernos pela querela entre modernos e contemporâneos?⁷⁰⁷.

A autoconsciência permitia uma dissolução com o passado. Esta dissolução manifestava-se particularmente no campo da abstracção. Mas, acima de tudo, o modernismo designava um compromisso sem precedentes com a própria modernidade. E a modernidade acaba por ser a relação do artista com o seu tempo e com a tradição⁷⁰⁸. Mais uma vez se adverte para a coexistência de duas modernidades conflituais e interdependentes: a modernidade social, progressiva, de índole racional e tecnológica, e a modernidade artística, cujo objectivo pode ser o de expor criticamente a primeira. O modernismo apresentou-se, por conseguinte, moderno e antimoderno: foi moderno no seu compromisso com a inovação e com o experimentalismo; foi antimoderno na desconstrução da realidade histórica. Como escreve Clement Greenberg (1961): «Houve sempre inovações nas artes. Mas antes do Modernismo a inovação nunca foi tão surpreendente. (...) só com o Modernismo a inovação artística começou a ser tão abrasiva ao gosto, tão chocante, tão desconcertante»⁷⁰⁹. Na opinião deste crítico, Édouard Manet terá sido o primeiro modernista, devido à naturalidade como assumiu a superfície plana, autónoma, das suas obras pictóricas⁷¹⁰. E, para Greenberg, a pintura corresponde à “melhor pintura”, afastada já da tridimensionalidade da escultura, assim

⁷⁰⁶Ver SPENDER, Stephen - *The struggle of the modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.

⁷⁰⁷Cf. CALINESCU, Matei - *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 88.

⁷⁰⁸Cf. 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.

⁷⁰⁹GREENBERG, Clement - Beginnings of modernism. In *ibidem*, p. 21.

⁷¹⁰ Cf. *idem* - Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) - *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Op. cit., p. 309.

como o modernismo corresponde ao “melhor da arte moderna”, isto é, a abstracção, cujo incremento partiu da prática artística⁷¹¹.

O modernismo ter-se-á constituído, não como um estilo dominante, mas como um movimento, uma forma de valor ligada a determinadas obras de arte⁷¹². O movimento modernista emerge como produto de uma cultura em processo de desintegração e recomposição, como resposta de intelectuais e artistas e como um processo convergente, direccionado, de modernização algures entre 1890 e antes do início da II Grande Guerra⁷¹³. Aliás, a I Grande Guerra poderá, de certo modo, ter confirmado a tese modernista de ruptura cultural⁷¹⁴. A atitude modernista consagrou, do ponto de vista geográfico, o domínio de Paris até cerca de 1920, principalmente nas áreas da literatura e da pintura, enquanto noutras áreas, como a arquitectura, o teatro ou o cinema, encontrara o pioneirismo em Berlim, Weimar, Londres, Moscovo, Dresda, Petrógrado/Leninegrado, Dessau e Nova Iorque⁷¹⁵.

A arte deste período apresentou-se com valor e critérios próprios, embora ecléticos, ao mesmo tempo que acreditou na fruição estética como um dos valores fundamentais do ser humano⁷¹⁶. Na verdade, e segundo Charles Harrison (1997): «(...) a arte modernista tenderá a definir-se pela referência aos tipos de estilo a partir dos quais estabelece as suas diferenças»⁷¹⁷, isto é, o modernismo reconhece uma tradição de sensibilidade artística da modernidade e afirmou-se de modo plural e não unitário. E o autor continua o seu raciocínio: «Pode afirmar-se que o que distingue a obra modernista da apenas contemporânea é que ela faz do envolvimento dos processos de representação uma *condição de resposta válida* em relação a tudo quanto seja representado»⁷¹⁸.

⁷¹¹ Cf. DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Éditions Dis Voir, 1996, p. 52.

⁷¹² Cf. HARRISON, Charles – *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 6.

⁷¹³ Cf. WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Op. cit., p. 68.

⁷¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 74.

⁷¹⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 76.

⁷¹⁶ Cf. OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968, p. 265-278.

⁷¹⁷ HARRISON, Charles – *Modernismo*. Op. cit., p. 19.

⁷¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 29.

Mas como estabelecer a relação entre modernismo e vanguarda? Devemos começar por esclarecer que o primeiro é um movimento ou sensibilidade que reúne em si determinados objectos artísticos e que a segunda se apresenta como uma categoria. A vanguarda será, mais especificamente, um conceito do criticismo ou uma categoria da crítica. E neste sentido devemos concordar com Peter Bürger. No início do século XX, o projecto modernista apareceu associado à ideia de *avant-garde* que, por estar dependente de um cânone temporal, ou seja, de uma conotação de pioneirismo e de reacção ao passado, implicou um movimento direccionado, com um fim normativo e universal, crente, portanto, no futuro – na ideia linear e irreversível do tempo⁷¹⁹. A categoria crítica da vanguarda vai, deste modo e quando reportada a este contexto específico – os anos dez e vinte de Novecentos –, aparecer denominada como “vanguarda inicial”, “vanguarda histórica” ou ainda “movimentos históricos de vanguarda”.

Trata-se de colocar a vanguarda na esteira do modernismo, isto é, entendendo o modernismo como a atitude estética — materializada em diversas figuras e movimentos — de ruptura consciente com o passado e que se projecta de modo assertivo no futuro. Contudo, os movimentos de vanguarda caracterizaram-se pela radicalização destes pressupostos. Dito de outro modo, a vanguarda espelhou o fim último do modernismo, uma vez que se revelou de um modo mais radical e menos tolerante — em todos os aspectos — do que a modernidade e do que o próprio modernismo. Não esquecendo, porém, que o desconforto em relação à novidade da arte moderna vinha-se sentindo, pelo menos, desde Gustave Courbet⁷²⁰.

Podemos considerar que existiu um caminho, dentro do modernismo, conducente à rebelião, à desconstrução, à abstracção e ao relativismo⁷²¹. A arte torna-se crítica de si própria. Para Clement Greenberg, seria vanguardista toda a prática artística que procedesse de uma clara intenção consciente de chocar, de romper com determinada

⁷¹⁹Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 91-92.

⁷²⁰ Cf. BATTCKOCK, Gregory – *A nova arte*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 246.

⁷²¹ Cf. BALAKIAN, Anna – A triptych of modernism: Reverdy, Huidobro, and Ball. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. *Op. cit.*, p. 111-112.

convenção⁷²². O facto de determinados movimentos artísticos irem buscar elementos a outros anteriores não é necessariamente sinónimo de conservadorismo⁷²³. Efectivamente, já nos anos cinquenta do século XX Herbert Read observava (1952): «(...) um novo contacto com a tradição pode ter um significado tão revolucionário como qualquer originalidade de estilo ou de técnica. A validade de uma tradição depende da retenção do elemento de sensibilidade»⁷²⁴. Se num primeiro momento, a sensibilidade modernista criticou a imitação do real, num segundo momento evoluiu da crise da representação da realidade para a própria abstracção. O nível da autoconsciência artística elevou-se como nunca e a arte serviu de chamada de atenção para si própria.

A explosão vanguardista pressupôs, antes de mais, uma enorme liberdade expressiva, mas com um fim absolutamente determinado, ou seja, a sensação de liberdade criadora foi direccionada na recusa do tradicional, do conservador, do académico, bem como na vontade — que talvez possamos classificar de indómita — de trazer algo de novo ao mundo. Esta liberdade conquistada foi aplicada construtivamente a situações artísticas específicas. O que salvou muitas vezes a vanguarda do niilismo foi justamente este carácter destrutivo mas com um fim construtivo. Os movimentos vanguardistas, por mais extravagantes que tenham sido, apresentaram soluções que tiveram em comum o desejo de libertar o homem dos obstáculos redutores da sua essência. A arte já não servia a religião nem o Estado, embora, como sabemos, em alguns momentos tenha estado com este conectado. Mas, sobretudo, o objecto artístico valia por si próprio e, neste sentido, estava justificada a sua existência e necessidade⁷²⁵. 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

⁷²² Cf. DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. *Op. cit.*, p. 81.

⁷²³ Cf. GROSS, Harvey – Parody, reminiscence, critique: aspects of modernist style. In *ibidem*, p. 128-145.

⁷²⁴ READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d., p. 18.

⁷²⁵ Cf. ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. *Op. cit.*, p. 159-179.

a vanguarda tornada objecto real⁷²⁶. A vanguarda culminaria sempre num tempo exponencial das contradições nos domínios da produção e da recepção artísticas⁷²⁷.

Theodor Adorno, na sua *Aesthetische theorie (Teoria estética, 1970)*, apresenta a categoria do “novo” como intrínseca à arte moderna. O “novo” seria sinónimo de renovação dos processos evolucionistas da arte desde a consciência da modernidade. Esta renovação apresenta-se como uma ruptura face à tradição. Mas este “novo” não é suficientemente especificado para poder caracterizar a arte de vanguarda. Como o mesmo autor afirma: «O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar. (...) A arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua elaboração»⁷²⁸. O “novo”, relativamente à arte de vanguarda, não conseguiria distinguir a moda da inovação historicamente necessária⁷²⁹. O olhar sobre a arte vanguardista tornar-se-ia livre, sem ser capaz de indicar uma saída da eventual fatalidade do progresso.

Como já foi anteriormente referido, a afirmação da burguesia vai permitir um novo conceito de arte autónoma, ou seja, desvinculada da vida prática, independente da sociedade, realizando-se a sua produção/criação e recepção/fruição de modo individual⁷³⁰. Os chamados movimentos históricos, ocidentais, de vanguarda vão justamente colocar-se contra este conceito de arte autónoma, reclamando um regresso da arte à *praxis* vital do seu humano. Como adverte, no entanto, Peter Bürger (1976): «A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular»⁷³¹. A atitude vanguardista não se insurge especificamente contra um estilo do passado, mas contra o afastamento e a independência entre a arte e a vida. O objectivo da vanguarda é o de, partindo da arte, organizar uma nova *praxis* vital, de

⁷²⁶ Cf. VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 3-4.

⁷²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 65.

⁷²⁸ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 34-39.

⁷²⁹ Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda. Op. cit.*, p. 110.

⁷³⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 87-88.

⁷³¹ *Idem, ibidem*, p. 90.

modo a que a arte constitua um fim em si e não seja propriamente portadora de uma função social, uma vez que é anulada a separação entre a arte e a vida. Os movimentos históricos de vanguarda recusam ainda a produção e a recepção individual da obra de arte⁷³². E é neste sentido que surge a ideia orientadora: “a arte é a vida e a vida é a arte”.

A exploração de novos códigos visuais e artísticos intensificar-se-ia com o dealbar da centúria, nomeadamente com o fauvismo – o primeiro dos mais notáveis desenvolvimentos da vanguarda de início do século XX – que, tendo bebido a sua designação em *fauve* (fera/besta), atormentou a opinião pública, quando Albert Marquet, André Derain, Henri Matisse, Alexei von Jawlensky, Jean Puy, Kandinsky, Louis Valtat, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault e Kees van Dongen expunham, pela primeira vez e ainda sem nome, no *III Salon de Automne* (1905), em Paris. O nome do grupo filiou-se, à semelhança do que acontecera com os impressionistas, na expressão que o crítico de arte Louis Vauxcelles utilizou para caracterizar as obras de Matisse, apelidando-os de *fauves* no periódico *Gil Blas*. O nome, atribuído por zombaria, passou a ser adoptado pelos próprios artistas do movimento. Os fauvistas foram frequentemente chamados de “incoerentes” ou “invertebrados”. Efectivamente:

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... — serão, de resto, uma das constantes na História da Arte do século XX, uma das últimas críticas aos postulados estéticos do Romantismo e, ao mesmo tempo, na maioria dos casos, uma das mais radicais manifestações da ideologia burguesa, apoiadas precisamente numa concepção da existência⁷³³.

O grupo fauvista recusava-se a seguir os pressupostos impressionistas ou as determinações académicas. Ao invés, a inspiração adveio dos pós-impressionistas – Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh —, levando as suas disposições ao limite⁷³⁴,

⁷³² Cf. *idem, ibidem*, p. 91-96.

⁷³³ ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno Op. cit.*, p. 75.

⁷³⁴ Cf., por exemplo, CHIPPE, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna. Op. cit.*, p. 125-142; BÉNECH, Jean-Émile – *Fauves de France*. Paris: Librairie Stock, 1954.

nomeadamente ao nível da exaltação do colorido puro e quente aplicado em pinceladas separadas, do traçado desenfreado, da abolição da perspectiva linear através da interpretação arbitrária dos meios-planos de luz e de sombra, ou da negação das cores naturais dos objectos. Henri Matisse destacou-se dos restantes companheiros ao procurar estudar separadamente cada elemento da construção, a cor, o desenho, a composição⁷³⁵. Esta acabou por assentar, a partir de determinada altura, sobre a superfície plana. Os ideais a atingir eram a pureza e a serenidade, tornando a pintura numa “boa poltrona”. A pintura devia transportar a felicidade, o prazer, e o sentimento vital com que era executada⁷³⁶. Segundo Walter Hess (1961): «As cores não pretendem exprimir nem significar nada senão cor, mas, na medida em que representam de um modo inteiramente puro o seu próprio valor, acentuado pelo prazer, provocam simultaneamente de uma forma artística um fenómeno (o motivo), a partir da superfície»⁷³⁷.



86. *Madame Matisse*, Henri Matisse, 1905.
Óleo s/tela (40,5 x 32,5cm). Coleção Statens Museum for Kunst, Copenhaga.

⁷³⁵Ver MATISSE, Henri – *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993.

⁷³⁶Ver LUZI, Mario - *L'opera di Matisse dalla rivolta "fauve" all'intimismo (1904-1928)*. Milano: Rizzoli, 1971.

⁷³⁷HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Op. cit., p. 67.

A cor e a forma eram detentoras de uma expressividade própria, independente do modelo. A natureza — tema principal — não estaria reproduzida mas interpretada através da composição pictórica. As sensações subjectivas assumiam-se como significantes do mundo real, representadas na obra pictórica. Possivelmente as disposições radicais que serviram de base ao fauvismo estiveram na origem do seu desaparecimento, sensivelmente dois anos após o seu aparecimento: a energia fulgurante, a estética algo vaga e incerta, o carácter experimental. Todavia, e tal como observa Herbert Read (1952): «A possibilidade de criar uma realidade através da arte converte-se realmente num aspecto importante da filosofia, porque implica em absoluto um método positivo de reivindicação da individualidade da pessoa. A arte, neste sentido, torna-se a evidência de liberdade mais preciosa»⁷³⁸.

Sensivelmente ao mesmo tempo que o fauvismo se incrementava em França, na Alemanha surgia o expressionismo, apesar de a denominação ter sido inicialmente reportada a um grupo de pintores franceses associados a Henri Matisse e, só em 1914, ter sido aplicada pelo crítico Paul Fechter a artistas alemães, na obra *Der expressionismus*⁷³⁹. Este movimento pautou-se, basicamente, pelo uso da deformação anatómica na representação expressiva⁷⁴⁰. Devemos, no entanto, notar que esta característica existiu em variadas formas de arte — no gótico ou no maneirismo, por exemplo —, mas o vocábulo aplicado especificamente a um movimento estético foi apanágio do século XX. Por outro lado, o expressionismo foi o primeiro movimento a alcançar os terrenos da pintura, da escultura, da arquitectura, da música, do teatro, da literatura e do cinema⁷⁴¹. O expressionismo reivindicava a liberdade criativa, contra o conservadorismo e o *statu-quo* vigente. Estas premissas assinalavam o ponto de partida do expressionismo alemão: o movimento “Die Brücke” (“A Ponte”), fundado em Dresda, em 1905.

⁷³⁸READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 115.

⁷³⁹ Cf. BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 7-8.

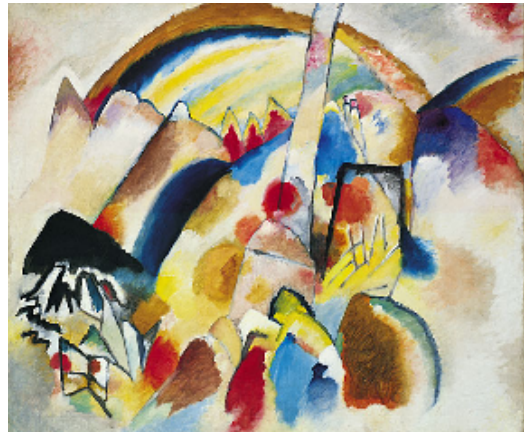
⁷⁴⁰Cf. ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. *Op. cit.*, p. 82-93.

⁷⁴¹Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 55-78.

Estes artistas manifestavam-se abertamente contra a burguesia e contra as convenções académicas. Em 1906 o grupo apresentou o seu programa: uma declaração de intenções. O agrupamento de artistas foi fundado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl e Karl Schmidt-Rottluff, a quem se juntariam outros, como Emil Nolde⁷⁴². Todos eles viviam intensamente as tensões sociais de uma Alemanha em franco desenvolvimento. Eram inquietos, boémios e atormentados. As suas composições espelhavam a tendência visionária e mística que os unia, mediante uma pintura de cores quentes, pinceladas grosseiras, contornos demarcados e atmosferas carregadas. Segundo Alfredo Aracil (1983): «A introspecção psicológica das personagens, a indiferença face ao ideal clássico de “beleza”, a dureza da linha ou a distorção do colorido e o desenho serão considerados, mais do que uma *tendência*, a *consequência* de uma concepção global da arte como expressão emocional»⁷⁴³. A carga pessimista, a figura humana profundamente solitária, a representação dos “instintos bárbaros” — o grito, o riso, a sexualidade — afastavam definitivamente o expressionismo do fauvismo. Este grupo desfazer-se-ia em 1913.



87. *Berliner strassenszene (cena de rua)*, Ernst Ludwig Kirchner, 1913. Óleo s/tela (121 x 95cm). Coleção Brücke Museum, Berlim.



88. *Landschaft mit roten flecken, nr. 2 (Paisagem com manchas vermelhas, n.º 2)*, Wassily Kandinsky, 1913. Óleo s/tela (46 x 55cm). Coleção Guggenheim Museum, Nova Iorque.

⁷⁴²O último elemento a fazer parte do grupo foi Otto Mueller, em 1910.

⁷⁴³ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Op. cit.*, p. 83.

Uma outra comunidade artística expressionista surgia em Munique, em 1911. Trata-se de “Der Blaue Reiter” (“O Cavaleiro Azul”). Do grupo faziam parte Wassily Kandinsky — que entretanto deixara a Rússia —, Alexei von Jawlensky, August Macke, Franz Marc, Marianne von Werefkin, entre outros, como Paul Klee. A pintura destes artistas apresentava-se mais delicada, mais espiritual e menos agressiva do que a do grupo de Dresda. Unia ambas as comunidades a forte convicção de que a obra de arte já não podia existir como representante da realidade, pelo menos de maneira ilusória e superficial. A liberdade representativa incentivava os pintores a gerar quadros cada vez mais abstractos. Já não se pretendia reproduzir a realidade circundante, mas torná-la visível, reveladora, comunicativa⁷⁴⁴. O grupo não redigiu nenhum manifesto, embora Franz Marc e Kandinsky tenham publicado, em 1912, um conjunto de textos estéticos e ilustrações em *Almanach Der Blaue Reiter* – cuja capa, da autoria de Kandinsky, estabelece referência aos cavaleiros do *Apocalipse*. A ideia era promover uma arte mais espiritual, mas também plena de simbologia e de retorno ao universo infantil e ao romantismo primitivo.

Na obra *Ueber das geistige in der kunst, insbesondere in der malerei* (*Do espiritual na arte*, escrita em 1910 e editada em 1911) Kandinsky esboçou a estética da arte abstracta, começando precisamente por afirmar:

Tentar ressuscitar os princípios da arte dos séculos passados só pode conduzir à produção de obras abortadas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espírito e as formas de sentir dos antigos Gregos, todos os esforços tentados no sentido de aplicar os seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – apenas levarão ao aparecimento de formas semelhantes às gregas. A obra assim produzida jamais possuirá uma alma. Esta imitação assemelha-se à dos macacos⁷⁴⁵.

Para o pintor e teórico, as formas de uma pintura não eram portadoras de um carácter directo, individual e material. Se as formas fossem apreendidas na sua individualidade, e somente do ponto de vista estético, fariam “vibrar” o espírito. A cor influenciaria grandemente o corpo enquanto organismo físico — seria o seu “efeito físico”.

⁷⁴⁴ Ver, por exemplo, DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. New York: Thames & Hudson, 2001.

⁷⁴⁵ KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p. 21.

O conceito de abstracção basear-se-ia numa compreensão espiritual, metafísica, das cores, às quais Kandinsky atribuía propriedades simbólicas e musicais. Como claramente observa Michel Foucault (1968):

O ponto essencial reside no facto de a parecença e a afirmação não estarem dissociadas. A ruptura deste princípio pode ser atribuída a Kandinsky: a dupla e simultânea eliminação da parecença e do vínculo representativo, através da insistente afirmação das linhas, das cores a que Kandinsky chamava “coisas”, nem mais nem menos objectos do que uma igreja, uma ponte, ou um cavaleiro com o seu arco⁷⁴⁶.

É importante observar que a abstracção de Kandinsky não se limitou à simplificação do que se apreende da realidade; o seu objectivo foi impregnar o colorido e a forma de um significado espiritual. Kandinsky influenciou a escola da Bauhaus onde, a convite de Walter Gropius, leccionou teoria e pintura mural. Este movimento esteve inicialmente conectado com “Der Blaue Reiter” e caracterizou-se, essencialmente, pela geometrização e funcionalismo das formas — na esteira de *Arts and Crafts*. O expressionismo, ao conferir independência à cor e à matéria, foi determinante para as correntes artísticas vindouras. Segundo Pierre Francastel (1954): «O que aparece no início do século XX não é (...) o problema — negativo — da deslocação dos planos, das formas e dos objectos tradicionais; é o da constituição de um novo sistema de representação, positiva e integral, dos fenómenos sensíveis»⁷⁴⁷.

O cubismo, com as suas bases teóricas e críticas, constituiu-se como um movimento *avant-garde* determinante no contexto da arte do século XX. Surgiu em Paris, por volta de 1907, e tratou-se, em termos sucintos, de um movimento artisticamente revolucionário, no seio do qual se distinguiram, como se sabe, Fernand Léger, Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso, Sonia e Robert Delaunay, entre outros⁷⁴⁸. O termo adveio do facto de as primeiras obras se assemelharem a objectos “cubificados”. O cubismo foi na sua origem uma reacção à linguagem sensorial dos

⁷⁴⁶FOUCAULT, Michel – *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983, p. 34.

⁷⁴⁷FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 221.

⁷⁴⁸Ver COOPER, Douglas – *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999; COTTINGTON, David – *Cubismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

fauvistas, não obstante essa reacção já se tivesse verificado dentro do próprio fauvismo — com Henri Matisse e André Derain —, bem como a manifesta vontade de criar um método de estruturação sistemática do quadro. Recolocou-se o problema do objecto no espaço. Mas como refere Lionello Venturi (1948):

A antítese entre *fauves* e cubistas não era, no entanto, radical: o próprio Apollinaire, em 1910, podia aperceber-se de que as manifestações dos *fauves*, entre 1906 e 1908, tinham sido o “preâmbulo do cubismo”. De facto, tanto os *fauves* como os cubistas, recusavam entregar-se às emoções produzidas pelas aparências da natureza, declaravam querer superar a sensibilidade dos impressionistas e querer entrar em contacto com uma realidade mais profunda e mais verdadeira⁷⁴⁹.

O contacto com a realidade mais profunda prendia-se, especificamente, com o problema da representação do tempo no espaço. E, com este intuito, os cubistas fizeram explodir o espaço pictórico classicista. Os objectos foram decompostos, para tornarem a ser compostos e reduzidos a elementos estereométricos — cubos, esferas, cones, cilindros, isto na fase do cubismo analítico⁷⁵⁰.

Guillaume Apollinaire, poeta e crítico de arte francês, colaborador do grupo “Section d’Or”⁷⁵¹, instituiu-se como figura influente na compreensão e aceitação de parte dos movimentos estéticos que predominaram entre os artistas parisienses nos inícios do século XX. Efectivamente, foi um dos primeiros a aclamar Picasso, Matisse e Braque, bem como um dos primeiros defensores do movimento cubista, publicando, em 1913, *Les peintres cubistes*. Apesar de originalmente este texto ter sido escrito para integrar a colectânea de textos sobre arte, genericamente denominada *Méditations esthétiques*, e não especificamente um livro sobre o cubismo⁷⁵², a obra ficaria para a posteridade como um documento apologético, no qual pode ler-se:

⁷⁴⁹VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte. Op. cit.*, p. 272.

⁷⁵⁰Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna. Op. cit.*, p. 195-284.

⁷⁵¹ Grupo de pintores franceses que trabalharam em associação informal entre 1912 e 1914. O grupo dissipou-se com o começo da I Grande Guerra. Do grupo faziam parte Picabia, Duchamp, Gris, Delaunay, entre outros. Tinham em comum o interesse pelas questões da proporção e da disciplina pictórica, assim como um grande apreço pelo cubismo.

⁷⁵² Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna. Op. cit.*, p. 222-223.

Encaminhamo-nos assim para uma arte completamente nova, que está para a pintura, como a encarámos até aqui, tal como a música está para a literatura. Será a pintura pura, tal como a música é a literatura pura. (...) Os jovens artistas-pintores das escolas radicais têm por finalidade secreta fazer pintura pura. É uma arte plástica completamente nova. Está somente no seu começo e não é ainda tão abstracta como gostaria de ser⁷⁵³.

Considera-se que uma das primeiras obras cubistas foi o célebre quadro inacabado de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, de 1907. Esta obra parece ter surgido como crítica ou paródia a *Le bain turc* (1862) de Jean-Dominique Ingres e a *Le bonheur de vivre* (1905-1906), de Henri Matisse. O quadro conheceu um impacte notável. O modelado foi praticamente abolido, os rostos foram assemelhados a máscaras angulosas e frontais — influência da arte africana e da arte ibérica primitiva —, as figuras foram deslocadas e o espaço foi fragmentado em várias perspectivas. O conceito cubista de reprodução de volumes como ritmos de superfícies, isto é, a representação pictórica do tempo, tornava-se visível. A ideia de Cézanne do “observador móvel”, ou seja, a coexistência bidimensional de vários pontos de observação, bem como a representação da natureza partindo do cilindro, da esfera e do cone encontram-se presentes no retrato do quinteto de mulheres do bordel no Carrer d'Avinyó.



89. *Les demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907. Óleo s/tela (243,9 x 233,7cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

⁷⁵³ APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Lisboa: Alexandria, 2003, p. 15-16.

O cubismo analítico revelou a própria problemática cubista: o questionar da linguagem pictórica ao questionar a relação figura/fundo. Esta contradição foi resolvida com a eliminação da figura. A tela representava o espaço no qual o pintor organizava, pintava, riscava. O quadro deixava, deste modo, de ser a representação do objecto para ser o próprio objecto artístico em si. Nestas circunstâncias, tornava-se difícil identificar o título da obra com a representação. A figura acabava por ser identificada com o universo gráfico. A gramática pictórica assumia-se como um fim e uma manifestação de sentimentos. Possivelmente a invenção mais marcante foi a do *papier collé* (papel colado). Picasso e Braque, entre outros cubistas, realizaram uma série de obras com esta técnica, integrando nos seus quadros objectos achados, tais como recortes de jornais ou bocados de papel de parede. Em 1911, com Braque, nascia a colagem, ou montagem, que marcava a passagem da fase analítica — a desintegração dos objectos para voltar a compô-los — à fase sintética — síntese de vários elementos no mesmo espaço pictórico. Na óptica de Peter Bürger (1976):

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. (...) Enquanto no cinema a montagem de imagens é um processo técnico, dado pelo próprio meio cinematográfico⁷⁵⁴, na pintura adquire o *status* de um princípio artístico. Não é por acaso que a montagem — descontando os “precursores” sempre descobertos *a posteriori* — aparece historicamente ligada ao cubismo, o movimento que dentro da pintura moderna destruiu conscientemente o sistema de representação em vigor desde o Renascimento⁷⁵⁵.

O denominado cubismo órfico ultrapassou o próprio cubismo científico, aspirando a uma comunhão mística com a consciência colectiva, numa procura de harmonia. O seu principal representante foi Robert Delaunay, acompanhado por Sonia Delaunay, os quais influenciariam, como já se observou, os portugueses Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana.

Considerando que o pós-modernismo prima pela fragmentação do discurso e da linguagem, pela sobreposição de elementos, pela combinação, pela mescla, torna-se viável, neste domínio, compreender a influência do conceito de colagem/montagem

⁷⁵⁴Serguei Eisenstein, por exemplo, atribuiu grande importância à montagem cinematográfica.

⁷⁵⁵BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 122-123.

cubista. Temos, pois, de concordar com Rosalind Krauss – crítica e teórica, 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 objecto pode não ser necessariamente dar-lhe forma, pois pode nem existir objecto (original). (...) toda a estrutura do pós-modernismo tem a sua proto-história nestas investigações do sistema representativo da abstracção [ausência], que só agora podemos reconhecer como sendo a alternativa contemporânea ao modernismo⁷⁵⁶.

Neste sentido, as colagens de Braque e de Picasso assumiram uma clara função na proto-história — utilizando a denominação da autora — do pós-modernismo. Do mesmo modo, a abstracção conduziria a um tipo de arte oposta às formas “superficialmente generalizantes”⁷⁵⁷. Ora, como veremos, o pós-modernismo é absolutamente oposto à generalização, a uma forma de arte totalizante, única e determinista.

Rosalind Krauss faz-nos também reflectir sobre a questão da originalidade da vanguarda ao confrontá-la com a ideia de repetição. Segundo a autora (1985):

Temos vindo a observar que o artista de vanguarda reivindica, acima de tudo, a sua originalidade como um direito — por assim dizer, um direito legitimado. (...) mas *ninguém* pode reivindicar esta paternidade. Os direitos de autor perdem-se na noite dos tempos e esta figura, desde há séculos, caiu no domínio público⁷⁵⁸.

Teoricamente, uma atitude ou descoberta de vanguarda não poderá ser repetida de modo idêntico, isto é, a partir do momento em que um artista descobre uma linguagem plástica, até que ponto a sua obra, e a obra de outros que o seguem, não será uma repetição dessa linguagem? Krauss exemplifica com a quadrícula, emblema da

⁷⁵⁶KRAUSS, 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.

⁷⁵⁷Cf. HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna. Op. cit.*, p. 247.

⁷⁵⁸KRAUSS, Rosalind – *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993. p. 137-139.

modernidade pictórica, descoberta por Mondrian e pelos cubistas, que, não obstante a sua recorrência, se apresenta paradoxalmente inovadora.

Paralelamente ao movimento cubista, incrementava-se em Itália um fenómeno de reacção ao academismo vigente – o futurismo. O movimento tinha ligação a movimentos artísticos estrangeiros, ao mesmo tempo que procurava difundir-se pelo mundo. O futurismo pretendia reformar as artes plásticas, a literatura, a vida civil e política⁷⁵⁹. Como o próprio nome sugere, estes artistas acreditavam no progresso civilizacional, na força do indivíduo e na sociedade industrial. De facto, o movimento futurista adopta uma denominação que remete etimologicamente para uma direcção única e inequívoca. Contra os ideais retrógrados, exaltavam a conquista, a guerra e a violência⁷⁶⁰. Como já se referiu, o fundador e teórico do futurismo foi Filippo Tommaso Marinetti. A 20 de Fevereiro de 1909, Marinetti — editor da revista *Poesia* — publicou *Manifeste du futurisme* na primeira página do conservador jornal parisiense, *Le Figaro*. O manifesto defendia essencialmente a rebelião, o amor ao perigo, a coragem, a audácia, o movimento agressivo, o salto mortal, a energia, a beleza da velocidade, a luta, a guerra — “única higiene do mundo” —, o patriotismo⁷⁶¹.

O futurismo propôs-se glorificar artística e politicamente a Itália, chegando a instigar a sua participação na guerra. Os programas do futurismo foram numerosos, desde a arquitectura, à poesia, à dança, ao teatro, à música, ao cinema, à escultura, à pintura e mesmo a uma proto-*performance*. Ainda não podemos falar propriamente de *performance*, já que esta, como género artístico independente, apenas emerge na década de sessenta. Na verdade, RoseLee Goldberg adverte (1979) para o facto de tanto futuristas como dadaístas utilizarem a *performance* não propriamente como arte em si, mas como chamada de atenção para o desenvolvimento de outras expressões destes

⁷⁵⁹Ver, por exemplo, 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.

⁷⁶⁰Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 285-312.

⁷⁶¹Cf. *idem, ibidem*.

movimentos, tais como a literatura, a pintura, etc.⁷⁶². Marinetti acreditava que estes programas seriam mais fáceis de cumprir num regime autoritário⁷⁶³.



90. Boccioni e Marinetti na Galeria Bernheim Jeune, Paris, 5 de Fevereiro de 1912. Archives Roger-Viollet, Paris.



91. Fotogramas de filmes futuristas: *Perfido incanto*, de Anton Bragaglia (1916); *Architettura meccanica*, de Ivo Pannaggi (1926); *Eva la macchina*, de Viola e De Marzi (1934). Archives Giovanni Lista, Paris.

Marinetti projectou-se como porta-voz das ideias vanguardistas do grupo de Milão⁷⁶⁴. Deste grupo faziam parte os artistas plásticos Carlo Carrá, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo e Umberto Boccioni. Todos defendiam a necessidade de revelar a velocidade, os objectos e as atmosferas em movimento. Em Abril de 1910 lançavam *La pittura futurista: manifesto tecnico*. Era necessário conferir à pintura a noção de tempo e de fragmentação, de certo modo, na esteira dos cubistas, embora com uma direcção distinta, especificamente ligada ao imaginário do mundo moderno. Na

⁷⁶²Cf. GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. [Rev. and expanded ed.] London: Thames & Hudson, 2001, p. 11-49; GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 11-23.

⁷⁶³ Cf. HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 75-76.

⁷⁶⁴ Ver CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Milano: Edizioni di Luca, 1994.

verdade, «(...) a pintura futurista moveu-se, diferentemente do cubismo ortodoxo, no campo da *representação*, mas de uma representação mais do que de objectos, de conceitos procedentes do campo da física, como “potência”, “velocidade”, “dinamismo”, etc.»⁷⁶⁵.

A obra literária/plástica de Marinetti, *Zang tumb tumb* (1914) teve grande influência na orquestração das cores, dos sons e dos rumores⁷⁶⁶. O fascínio pelos ruídos pretendia representar-se nas próprias telas, ao mesmo tempo que os futuristas davam concertos “ruidosos”. Os pintores futuristas tinham por objectivo reintegrar na imagem todas as sensações, percepções, estados de alma, vivências, associações, etc.⁷⁶⁷. Umberto Boccioni acreditava que a pintura devia evocar os ritmos interiores, inerentes ao sujeito. Após a sua morte prematura, em 1916, o futurismo paulatinamente perdeu continuidade. Possivelmente o maior interesse que o futurismo teve tanto para a vanguarda como para o pós-modernismo prendeu-se com a estreita relação com a sociedade progressista — como reacção e reflexo —, bem como com a defesa do movimento, da acção, da interacção e da performatividade.

A posição mais radical no que se refere à busca do absoluto na arte deveu-se possivelmente à vanguarda russa, mais especificamente, a Kasimir Malevitch. O círculo intelectual e artístico de Moscovo, no qual Malevitch se inseria, tinha profundo conhecimento da arte de Picasso, Matisse e Marinetti⁷⁶⁸. Os vanguardistas russos colocaram em causa a função da arte. Esta serviria para denunciar, reflectir e permitir ultrapassar os conflitos e mudanças da sociedade de então. Na sua grande maioria eram artistas politicamente comprometidos. Malevitch foi o principal representante do suprematismo, ao rejeitar todo o tipo de representação e ao pretender provocar emoções através de formas elementares e puramente geométricas. Foi com este objectivo que pintou, entre 1913 e 1915, *Quadrado negro sobre fundo branco*, assumido como um

⁷⁶⁵ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfin – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. *Op. cit.*, p. 117.

⁷⁶⁶Ver MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuriste*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1987.

⁷⁶⁷Cf. LISTA, Giovanni – *Les avant-gardes: le futurisme*. Paris: Fernand Hazan, 1985. Vol. 1, p. 19.

⁷⁶⁸Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 311-369. Foi determinante o papel de coleccionadores como Ivan Morosov e Serguei Tschoukine na divulgação das obras de arte dos fauvistas, cubistas e futuristas.

“manifesto do suprematismo”. Arthur Danto informa-nos que Malevitch a descreveu assim: «”No interior do quadrado da moldura encontra-se um quadrado representado com a maior expressividade e de acordo com as leis da nova arte” (isto é, Suprematismo)»⁷⁶⁹.



92. Fotografia das obras suprematistas de Malevitch na *Última Exposição Futurista 0,10*, Petrógrado, Dezembro de 1915. Archives Nakov, Paris.

Aquando da *Última Exposição Futurista 0,10* (1915), Malevitch e Jean Pougny publicavam o *Manifesto suprematista*, no qual apelidavam o suprematismo de “estado supremo da pintura”. Este manifesto dava uma resposta às críticas de Vladimir Tatline que, com Alexander Rodtchenko fundava o construtivismo russo, mediante o qual o artista seria colocado ao serviço da sociedade e da política, em nome do “objectivismo”⁷⁷⁰, com a pretensão de aplicar a arte geométrica e cinética à tipografia, à arquitectura e à produção industrial, servindo um ideal social e político, que se materializaria na Revolução Bolchevique de 1917⁷⁷¹. Contudo, no entender do suprematismo, arte não servia a religião nem o Estado. As obras de artistas como

⁷⁶⁹Apud DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Op. cit., p. 166.

⁷⁷⁰Segundo o *Programa do grupo construtivista*, publicado em 1920.

⁷⁷¹Cf. 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.

Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Olga Rozanova, valiam por si próprias e, neste sentido, estava justificada a sua existência e necessidade⁷⁷². Fugia-se, deste modo, à identidade objectiva da imagem para se penetrar na criação verdadeira, na arte autónoma e viva, plena de liberdade. A pintura pautava-se, portanto, por uma plástica não objectiva que afirmava a sua supremacia. Esta supremacia implicava leis próprias do novo “estado plástico”, ou seja, o novo realismo na pintura. A vanguarda russa foi bastante profícua, interagindo nos domínios literário, teatral, cinematográfico e, com particular evidência, no das artes gráficas.

Sabemos, na esteira de Adorno, que a obra de arte inorgânica é conotada como vanguardista. O dadaísmo talvez seja a forma de expressão artística que melhor cumpre esta função. A palavra “dada”⁷⁷³ apareceu impressa pela primeira vez na publicação *Cabaret Voltaire*, um *in-quarto* lançado em Zurique — local de relativa pacatez política — a 15 de Junho de 1916. A publicação foi, como sabemos, homónima do entretanto rebaptizado café-concerto, dirigido pelo actor e escritor alemão, Hugo Ball que, com a sua companheira, a poetisa e cantora Emmy Hennings, fundava o grupo que aglutinaria artistas imigrados de vários pontos da Europa em guerra, tais como Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Sophie Taeuber, Tristan Tzara, entre outros. O “Cabaret Voltaire” tornar-se-ia no espaço das manifestações vanguardistas e radicais dos “dadas” e, quando o espaço foi fechado, em 1917, os artistas desta comunidade abriram uma galeria na artéria principal de Zurique — a Bahnhofstrasse —, onde prosseguiram com as suas apresentações, e onde foram expostas obras, por exemplo, de Wassily Kandinsky e Paul Klee⁷⁷⁴.

A motivação destes artistas teve origem na revolta contra a guerra e contra os valores estéticos e culturais da época. O dadaísmo foi o ponto de encontro de algumas tendências anteriores, particularmente espelhadas no futurismo, mas assumiu-se como atitude crítica de negação face à crescente aceitação crítica e estética dos movimentos de vanguarda dos anos anteriores, assim como perante os envolvimentos sociais e

⁷⁷²Cf. ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. *Op. cit.*

⁷⁷³Nome escolhido, ao que parece, casualmente pelo poeta romeno Tristan Tzara. Deste autor ver TZARA, Tristan - *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris] : Éditions Pauvert, [1963].

⁷⁷⁴ Cf. LEMOINE, Serge - *Les avant-gardes: dada*. Paris: Fernand Hazan, 1986. Vol. 2, p. 23; RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. New York: Thames & Hudson, 2004.

políticos destes movimentos – nacionalismos, comprometimentos políticos. Dada foi uma antiarte. Como escreve Herschel Chipp (1968):

A sua reacção tomou a forma de uma insurreição contra tudo o que era pomposo, convencional, ou mesmo aborrecido nas artes. Em geral, admiravam a “natureza”, no sentido de ser natural, e opuseram-se a todas as fórmulas impostas pelo homem. Jean Arp escreveu no seu diário que a sua vontade era “destruir a fraude racionalista do homem e, deste modo, reincorporá-lo humildemente na natureza”⁷⁷⁵.

As intervenções — precursoras dos *happenings* — pautavam-se pela vontade de chocar através da leitura de textos absurdos e de poemas sonoros, bem como da instalação plástica — nomeadamente a utilização de objectos do quotidiano em colagens satíricas (*fatagaga*), fortemente incrementadas por Max Ernst, as quais transformavam um pintor em actor —, da mímica ou da projecção de imagens. Aliás, o cinema conheceu obras assinaláveis, tais como, *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, *Le retour à la raison* (1923), de Man Ray, *Le ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, ou *Entr'acte* (1924), de René Clair e Francis Picabia.



93. Fotograma do filme *Entr'acte* (1924), de René Clair e Francis Picabia. Centre Georges Pompidou, Paris.



94. *Anthologie Dada*, Zurique, 1919. Coleção Kunsthhaus, Zurique.

⁷⁷⁵CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 372.

O critério dadaísta foi a transgressão de todas as fronteiras literárias e artísticas, colocando-se a antiarte no lugar da arte. Na verdade, além da arte existiriam, sobretudo, artistas⁷⁷⁶. Segundo o depoimento de Hans Richter (1965): «Dada não teve uma característica formal particular, como outros estilos, mas uma nova ética artística da qual nasceram, se bem que de uma maneira inesperada, novas formas de expressão»⁷⁷⁷. Em Berlim, onde seria publicado em 1920 o *Almanach Dada*, o movimento assumiu uma posição vincadamente política, ao declarar-se antiprussiano, antiburguês e antiliberal, contra a República de Weimar⁷⁷⁸. O dadaísmo estendeu-se ou surgiu em simultâneo noutras cidades artisticamente importantes, tais como Paris, Barcelona, Genebra ou Nova Iorque. A *Anthologie Dada* seria lançada em Maio de 1919, cuja versão francesa conheceria a colaboração de André Breton, Louis Aragon, entre outras futuras personalidades do surrealismo, que entretanto emergia em França⁷⁷⁹. De entre os principais movimentos de vanguarda, o dadaísmo talvez tenha sido o único possuidor de um certo niilismo, devido ao seu carácter destruidor e iconoclasta. Estas particularidades radicais serviriam de ruptura com a lógica convencional.

Pelos mesmos motivos que a comunidade de artistas imigrados se tinha encontrado em Zurique – a guerra –, Marcel Duchamp e Francis Picabia tinham partido para Nova Iorque. Marcel Duchamp, apesar de não se considerar propriamente dadaísta, identificou-se consideravelmente com os pressupostos daqueles artistas no que espeita à antiarte ou à *art sec* e, entretanto, já tinha enviado a sua obra *Nu descendant un escalier n.º 2* (1912) ao *Armory Show – International Exhibition of Modern Art* (1913, Nova Iorque; mostra reduzida em Boston e Chicago), e iniciara as suas pesquisas em torno dos *ready-made*, ou seja, objectos encontrados já prontos, aos quais era acrescentado

⁷⁷⁶ Cf. LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006, p. 126-127.

⁷⁷⁷ RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁷⁸ Cf. LEMOINE, Serge - *Les avant-gardes: dada*. *Op. cit.*, p. 30-52.

⁷⁷⁹ O surrealismo tomou a forma de movimento a partir do *Manifeste du surréalisme*, de André Breton, publicado em Dezembro de 1924 no primeiro número de *La Revolution Surréaliste*. Ver BRETON, André – *Manifestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002. Segundo vários autores, a denominação “surrealismo” foi usado pela primeira vez por Guillaume Apollinaire na apresentação do bailado *Parade* (1912) – coreografado por Léonide Massine, com argumento de Jean Cocteau, música de Erik Satie e figurinos, cenários e adereços de Picasso – quando se referia a uma arte que ultrapassava a superficialidade da aparência.

um detalhe ou um título insólitos, ou mesmo um contexto diferenciado. Como o próprio afirmou numa entrevista com Pierre Cabanne (1966):

Foi sobretudo em 1915, nos Estados Unidos, que fiz outros objectos com inscrições (...) A palavra ready-made ocorreu-me naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e não se encaixavam em nenhum dos termos aceites no mundo da arte⁷⁸⁰.

Tomemos como exemplo *Roue de bicyclette* (1913), *Egouttoir (Porte-bouteilles)* (1914) ou *Fontaine* (1917)⁷⁸¹.

É evidente que estes objectos quando apenas reportados ao quotidiano a que originalmente pertenciam não possuíam qualquer atributo ou valor artísticos. Como explica Robert Boyers (1988): «Ele pretendia evidenciar que tudo podia ser aceitável se, entretanto, se tornasse suficientemente familiar, e que a arte moderna só teria utilidade se se recusasse a apelar a certos valores ou a constituir um valor em si»⁷⁸². Os *ready-made* justificavam-se pela vontade de reduzir o acto 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 se concretizava, instituindo-se como obra protoconceptual⁷⁸³. 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*⁷⁸⁴, tendo conseguido também um considerável apoio por parte do coleccionador de arte Walter Arensberg.

⁷⁸⁰ DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 70.

⁷⁸¹ 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 selecção, no qual se incluía o próprio Duchamp, resignou a obra a um local inacessível à vista dos visitantes e não a colocou no catálogo. O tempo convertê-la-ia em algo substancialmente diferente.

⁷⁸² BOYERS, Robert – *After the avant-garde: essays on art and culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1988 p. 12.

⁷⁸³ Cf. SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2.nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270. Ver também DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997.

⁷⁸⁴ Na publicação *The Blind Man* aparecem várias páginas dedicadas a “The Richard Mutt case”. Ver, por exemplo, DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. London: Thames & Hudson, 2006, p. 71.



95. *Roue de bicyclette*, Marcel Duchamp, 1913.
Roda de metal montada s/ banco de madeira.
Réplica de 1964. Coleção Arturo Schwarz,
Milão.



96. *Wanted \$ 2,000 reward*, Marcel Duchamp,
1923. Fotografia s/cartão (49,5 x 35,5cm). Co-
lecção Arturo Schwarz, Milão.

A atitude que estava subjacente aos *ready-made* confrontou criticamente a sociedade burguesa e materialista, o academismo, assim como, e principalmente, a própria noção de obra de arte. Na verdade, a arte não dependia somente de si própria enquanto objecto mas do contexto em que era apresentada, isto é, do seu contexto de produção e de recepção. Peter Bürger considera (1976) que

A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte⁷⁸⁵.

Esta provocação possuiu um carácter único e irrepetível, deixando de se justificar a partir do momento em que estas obras fossem aceites nos museus e nas galerias. A provocação do artista prosseguiu quando pintou bigodes e pêra na *Mona Lisa* –

⁷⁸⁵BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 93.

L.H.O.O.Q. (1919)⁷⁸⁶ – de Leonardo, aliás, numa reprodução da *Mona Lisa* — exemplo da “falsificação moderna da tradição”⁷⁸⁷.

O fenómeno, ou se preferirmos o conceito, sobrepôs-se irremediavelmente ao objecto, à componente material e orgânica de obra de arte⁷⁸⁸. O seu estatuto foi questionado, se não destruído, pelo carácter inorgânico – não redondo ou ilimitado – e alegórico das vanguardas, antecipando um novo e ainda mais radical limiar da experimentação vanguardista: a superação do objecto artístico ou a “arte como ideia”⁷⁸⁹. Peter Bürger chama a atenção (1976) para o facto de as intenções dos movimentos históricos de vanguarda se cumprirem na sociedade do capitalismo tardio como uma “advertência funesta”⁷⁹⁰. Por seu lado, Hal Foster entende (1996) que Bürger tomou a retórica romântica da vanguarda, passando ao largo da sua dimensão prática, isto é, das suas dimensões mimética e utópica⁷⁹¹. Detenhamo-nos entre os anos sessenta e final da década de oitenta, concretamente nos postulados da denominada neovanguarda, do pós-modernismo e nos seus desenvolvimentos e implicações.

⁷⁸⁶ “Elle a chaud au cul comme des ciseaux ouverts à jet continue nage et continue”. Ver DUCHAMP, Marcel – *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

⁷⁸⁷ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 222-223.

⁷⁸⁸ Cf. ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. *Op. cit.*, p. 253-257.

⁷⁸⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p. 88-91.

⁷⁹⁰ Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 96.

⁷⁹¹ 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.

3.2. Neovanguarda, pós-modernidade e pós-modernismo:
arte objectual, supressão e eclectismo afirmativo

Os movimentos históricos de vanguarda destruíram, pois, o conceito de obra de arte como unidade, como relação entre a parte e o todo⁷⁹². O conceito da essência da arte foi questionado. Como entende Peter Bürger (1976):

Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Esta caracteriza-se pela restauração da categoria de obra e pela aplicação com fins artísticos dos processos que a vanguarda concebeu com intenção antiartística⁷⁹³.

É neste sentido que se justifica a presença do *ready-made* num museu, isto é, que se assume como arte um objecto cuja intenção foi antiartística.

Nos anos que se seguiram à II Grande Guerra, ao mesmo tempo que cidades como Nova Iorque assumiam o protagonismo das novas correntes artísticas, a vanguarda tornava-se numa espécie de mito cultural do Ocidente. Ora isto opunha-se aos pressupostos da vanguarda histórica, dirigida a um fim progressista e radical, contra a tirania do passado e da estagnação materializada na cultura oficial. A vanguarda tornara-se aceitável numa sociedade moderna e no caminho do pluralismo, ou até *mainstream*, se quisermos. 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»⁷⁹⁴.

Michel Foucault, a propósito da obra de René Magritte *La trahison des images, ceci n'est pas une pipe* (1929) – que, na verdade, não é um cachimbo, mas a representação de um cachimbo – advertia (1968): «Chegará o dia em que, por meio de

⁷⁹² Cf. BÜRGER, Peter - *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 101-102.

⁷⁹³ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁷⁹⁴ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 114.

uma similitude reproduzida indefinidamente em séries, a própria imagem, juntamente com o nome que carrega, perderá a sua identidade. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell»⁷⁹⁵. A partir de meados dos anos cinquenta, um dos desenvolvimentos mais significativos da arte foi a sua tendência objectual, que se caracterizou pelo facto de a representação da realidade dos objectos ser substituída pela apresentação da própria realidade objectual⁷⁹⁶. E a neovanguarda acabaria por se instituir como algo mais do que uma simples repetição da vanguarda histórica dos começos do século XX⁷⁹⁷. A questão da superação da obra de arte enquanto objecto estético tradicional pode entender-se, segundo Marchán-Fiz (1990) como

(...) uma *desestetização do estético*, entendida como esta apropriação de realidades não artísticas tão característica desde a experiência de M. Duchamp. Trata-se de uma recuperação teórica e prática de aspectos extra-artísticos, incluindo os aspectos antropológicos e sociológicos⁷⁹⁸.

O debate parece ter-se deslocado dos vários movimentos artísticos — até porque as mudanças são cada vez mais rápidas e fugazes — para o conceito, extensão e função do objecto estético. Esta concepção de arte culminaria, entre outros posteriores experimentalismos, na *pop art* e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético dito convencional, afrontando as teorias da “pintura pura” de Clement Greenberg – pintura plana, anti-ilusionista, bidimensional, autónoma no seu *medium* – que, de resto, deixaria de fazer crítica no final dos anos sessenta, desencantado com o rumo da arte depois do expressionismo abstracto de

⁷⁹⁵ FOUCAULT, Michel – *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983, p. 54.

⁷⁹⁶ Cf. MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 5.ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 153.

⁷⁹⁷ 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.

⁷⁹⁸ MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 155.

Jackson Pollock, nomeadamente, e segundo Arthur Danto, quando aquele crítico entrou em contacto com a arte minimal e a *pop art*⁷⁹⁹.

Efectivamente, a segunda escola das vanguardas – vanguarda tardia ou neovanguarda – desenvolve-se na sequência da *pop art*, colocando em evidência não a vontade de revolucionar mas de assumir a possível pulverização da arte, ou seja, o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada da “época dos manifestos”⁸⁰⁰. A arte descentralizara-se, fragmenta-se e tornara-se *establishment*, a qual, apesar de desligada de uma certa utopia, continuaria a revolucionar as gramáticas artísticas⁸⁰¹. Passava-se do heroísmo a um anti-heroísmo. O termo *pop* parece ter começado a ser usado pelo crítico inglês Lawrence Alloway, em 1954, para designar os produtos da cultura popular da civilização ocidental e, posteriormente, em 1962, para denominar a actividade de artistas que procuravam utilizar estas imagens populares num contexto de *high/fine art*⁸⁰². Por outras palavras, o *kitsch*, enquanto obra ou actividade que constitui o alimento estético da grande maioria do público, ao qual o crítico profissional muitas vezes nem sequer lança um olhar nefasto, pode ser resgatado e convertido em matéria positivamente artística, ou seja, tornar-se *camp*, através da acção de um artista, galerista, *marchand*, crítico ou teórico⁸⁰³.

Debrucemo-nos um pouco sobre a questão do *kitsch*. A palavra nasceu na Alemanha, tendo começado a ser usada em Munique, nas décadas de sessenta e setenta do século XIX, por pintores e comerciantes de arte quando se referiam a material artístico barato⁸⁰⁴. A palavra surge com uma clara conotação depreciativa, implicando

⁷⁹⁹ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁰⁰ Cf. HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. *Op. cit.*, p. 43.

⁸⁰¹ Cf. FABBRINI, Ricardo Nascimento – *A arte depois das vanguardas*. Campinas: editora da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 23.

⁸⁰² Cf. LUCIE-SMITH, Edward – Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. *Op. cit.*, p. 225.

⁸⁰³ Cf. DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 25-27.

⁸⁰⁴ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 208.

uma “inadequação estética”, uma eventual paródia, directamente reportada ao contexto de produção e de recepção do objecto (sub)artístico⁸⁰⁵. Na verdade, o *kitsch* nada tem que ver com a arte genuinamente popular, aproximando-se a um certo hedonismo e vontade de consumo, próprios das sociedades contemporâneas. Pode afirmar-se que existirá uma espécie de culto do mau gosto conscientemente reconhecido como tal, tornando-se, assim, no seu oposto. Nos anos sessenta, Susan Sontag define o *camp*, ou o *kitsch* resgatado, como um tipo particular de estilo, como o amor pelo excesso, um certo espírito de extravagância, uma arte apaixonada que não poder ser levada completamente a sério, enfim, como o bom gosto do mau gosto. Oscar Wilde, Jean Genet e Antonio Gaudí seriam *camp*⁸⁰⁶.

A moda *camp* nasceu nos círculos intelectuais/homossexuais de Nova Iorque, ao mesmo tempo que a civilização comercial e capitalista foi assumida como matéria-prima da *pop art* americana, a qual foi precedida pela *pop art* britânica, que partiu de outros pressupostos, e pelo *nouveau réalisme*. Dentro destes movimentos podemos destacar, respectivamente, Richard Hamilton e Pierre Restany – artista e teórico – e Yves Klein. A *pop art* conheceu algumas derivações, nomeadamente a *funk art* e a *shocker pop*, que se apresentaram com um teor mais crítico e taciturno, mas sempre conhecendo um notável impacte no público. A arte tornava-se hedonista e até narcísica. O modernismo tinha-se afastado da vida real, desobjectivara-se⁸⁰⁷. A *pop art* poderá ser remetida para os *ready-made* de Marcel Duchamp, embora tenha acabado por subverter essa mesma ideia ao reconhecer uma estética nestes *ready-made*. Não era intenção de Marcel Duchamp fomentar a repetição do seu acto provocatório. Pelo contrário, esta atitude era, na verdade, irreprodutível. A ideia de Duchamp foi desmistificar a obra de arte; o objectivo dos artistas *pop* foi elevar as imagens do quotidiano a arte. A representação da realidade concreta foi substituída pelo objecto, isto é, pela realidade objectual, a qual exige apenas uma “curiosidade instrumental”. A *pop art* pode ser passível de se contemplar como uma espécie de “*Livro de horas* do consumo”⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 209.

⁸⁰⁶ Cf. SONTAG, Susan – “Camp” – algumas notas. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004, p. 315-336.

⁸⁰⁷ Ver McCARTHY, David – *Pop art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

⁸⁰⁸ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 126.



97. *Poèmes en prose*, Daniel Spoerri, 1959/1960. *Mixed media s/madeira*. Tate Gallery Collection, Londres.



98. *Brillo box*, Andy Warhol, 1964-1968. Tinta s/madeira (43,5 x 43,5 x 35,6 cm cada). The Berardo Collection, Lisboa. Fotografia de John Schiff captada na Stable Gallery, Nova Iorque. Colecção The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nova Iorque.

Como se sabe, os meios artísticos utilizados por Allan Kaprow, Andy Warhol, Claes Oldenburg – ou Ray Gun, se preferirmos –, George Segal, James Rosenquist, Jasper Johns, Jim Dine, John Cage, Larry Rivers, Robert Indiana, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, ou Tom Wesselmann, expandiam-se pelos domínios da serigrafia, da reprodução na tela de fotografias divulgadas pela imprensa, da litografia, do *assemblage*, dos *happenings* — nos quais era solicitada a intervenção do público —, ou da utilização dos restos da sociedade de consumo — vidros, latas, cartões, arames, artefactos vários. A palavra *happening* terá começado por ser utilizada por Allan Kaprow entre 1958 e 1959, no intuito de designar as suas experiências intituladas *18 happenings in six parts*, apresentadas na Reuben Gallery, em Nova Iorque⁸⁰⁹. Tratou-se do primeiro *happening* público⁸¹⁰. Nas palavras de Theodor Adorno (1970):

⁸⁰⁹ Cf. VERGINE, Lea – *Art on the cutting edge. A guide to contemporary movements*. Milano [etc.]: Skira Editore, 2001, p. 39.

⁸¹⁰ Cf. SONTAG, Susan – *Happening: uma arte de justaposição radical*. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. *Op. cit.*, p. 300-314.

É o sentido determinável do momento absurdo e anti-intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos *happenings*. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria⁸¹¹.

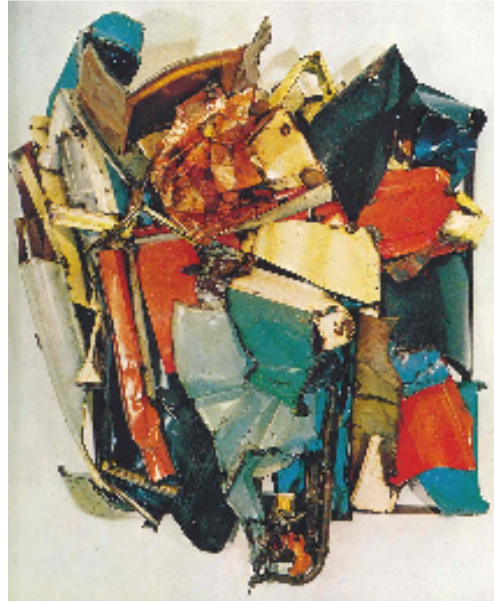
De facto, estes meios tiveram em comum testar os limites formais da obra de arte. O *assemblage* superava os aborrecidos e retóricos limites da pintura e da escultura, ao mesmo tempo que trazia para a forma artística os objectos do quotidiano. Os *environments* representaram especialmente uma atitude plástica – na senda de Allan Kaprow. Criaram-se situações artísticas inovadoras e interactivas, muitas na esteira do dadaísmo, nomeadamente pelo seu carácter radical e efêmero. A arte da *performance* conhece um notável e inédito desenvolvimento. Como escreve Jorge Glusberg (1986): «As *performances*, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio»⁸¹². O próprio cinema, dito *underground*, conheceria pressupostos interessantes, como recusa dos circuitos tradicionais, a apropriação de temáticas marginais, a ausência de narrativa, a utilização da câmara fixa, etc. Neste domínio, destacaram-se Andy Warhol – *Sleep* (1963) e *Empire* (1964) –, Bruce Baillie, Jean-Luc Godard, Ken Jacobs, Stan Brakhage, entre outros. O objecto estético apareceu descontextualizado do local onde se encontrava exposto ou os objectos, tomados em conjunto, definiam um ambiente que envolvia o espectador. Este, em diversas situações, era convidado a intervir, a modificar o que lhe era dado a perceber pelos diversos sentidos — audição, tacto, visão. A arte e a vida estariam, deste modo, ligadas. Como escreveu Claes Oldenburg, em 1961:

Sou a favor de uma arte que seja político-erótico-mística, que faça algo mais do que sentar o rabo num museu. Sou por uma arte que se confunda com a merda quotidiana e que acabe por vencê-la. Sou a favor de uma arte que conte o clima do dia, ou onde fica esta ou aquela rua. Sou a favor de uma arte que ajude as senhoras idosas a atravessar a rua⁸¹³.

⁸¹¹ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. *Op. cit.*, p. 288.

⁸¹² GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. *Op. cit.*, p. 100.

⁸¹³ *Apud* BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 344-345.



99. *Essex*, John Chamberlain, 1960. Peças de automóvel e outros metais (2 286 x 1 092cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

A partir dos anos sessenta, as formas artísticas talvez já não inventem — no sentido de inovar, de ser absolutamente originais —, mas reinventem. Segundo Mario Perniola (1991), depois da década de sessenta nunca foi tão difícil compreender o correr dos tempos, uma vez que o passado, o “já sentido” ocupou inevitavelmente o lugar do “sentido”⁸¹⁴. As imagens realistas misturavam-se agora com imagens psicadélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. Muitas vezes, tornava-se impossível distinguir a *pop art* do *kitsch*⁸¹⁵ – ou mentira/inadequação especificamente estética⁸¹⁶, oposta à vanguarda, na opinião de Clement Greenberg, já em 1939⁸¹⁷ –, pela sua imediatez e acessibilidade, pelo seu apelo às massas, pela sua facilidade de apreensão e, eventualmente, de choque. Matei Calinescu observa (1987) que é fundamental ter em

⁸¹⁴Cf. PERNIOLA, Mario – *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 13.

⁸¹⁵Sobre o *kitsch* ver, por exemplo, DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 25-32; 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.

⁸¹⁶ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 204.

⁸¹⁷ Cf. GREENBERG, Clement – *Avant-garde et kitsch*. *Op. cit.*

consideração o contexto e a finalidade do objecto para avaliar o seu carácter *kitsch*. De facto, do ponto de vista teórico, a reprodutibilidade na história da arte, mesmo da *Mona Lisa*, não deveria ser *kitsch*. A questão toma outra dimensão, realmente *kitsch*, quando a mesma imagem é reproduzida num prato, numa toalha de mesa ou numa toalha de banho⁸¹⁸. Efectivamente, não é difícil verificar-se a transformação do inconformismo artístico em objectos facilmente comercializáveis. As fronteiras acabam por ser ténues, possivelmente reflexo da rapidez do tempo e da sucessão dos movimentos estéticos, bem como do poderio da sociedade de consumo — capaz de afectar directamente as artes. Como considera Gillo Dorfles (1970):

Nos dias de hoje existe certamente uma produção e um consumo de “arte” quantitativamente superior ao de qualquer outra época histórica (exactamente como acontece na produção e no consumo dos electrodomésticos e em geral das “frieleiras” de uso doméstico e familiar)⁸¹⁹.

Em jeito de conclusão, devemos concordar com Arthur Danto (1997) quando se refere à importância da *pop art*:

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *pop art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *pop art* desempenha o papel filosófico principal. 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 arte⁸²⁰.

A narrativa formalista – baseada na eliminação gradual da ilusão da tridimensionalidade – preconizada por Clement Greenberg chegaria, portanto, ao seu final⁸²¹. Ainda nesta senda, é oportuno referir o posicionamento de Susan Sontag que, em 1964, escreveria o conhecido ensaio *Against interpretation*, advertindo para a necessidade de na atitude

⁸¹⁸Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 225.

⁸¹⁹DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 29.

⁸²⁰DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 122.

⁸²¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 125.

crítica não prevalecer a interpretação – elementos de conteúdo –, no sentido de se valorizar a experiência sensorial, isto é, “sentir a luminosidade da coisa em si”⁸²².

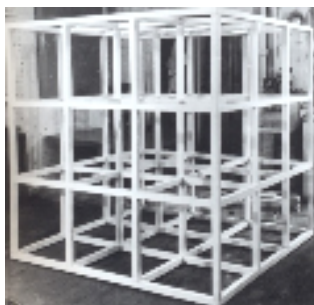
Paralelamente e no seguimento da *pop art*, emergiram uma série de movimentos e de tendências que tiveram em comum a superação das fronteiras disciplinares da arte – o também denominado “campo expandido”, em alguns momentos, assumindo forte inspiração dadaísta –, buscando novos limites e abordagens, muitas destas de carácter performativo, fílmico, videográfico e fotográfico⁸²³. É neste contexto que podemos encontrar importantes manifestações, como a arte *povera*, a *land art*, a *op(tical) art*, a arte minimal – particularmente vocacionada para as formas escultóricas, tridimensionais, na sua relação com o seu meio, desenvolvidas, por exemplo, por Sol LeWitt ou Carl Andre⁸²⁴ –, a *body art*, a poesia visual, a arte-processo, a arte conceptual, ou a arte de acção, com particular relevância para as acções de “arte viva” e “arte total” de Yves Klein, “Fluxus” – nome inventado por George Maciunas em 1961 para apelidar a reunião de dança, artes visuais, teatro, poesia, música, etc. –, as “esculturas vivas” Gilbert & George, as *performances* de Marina Abramovic, de Gina Pane, de Herman Nitsch, de Otto Muehl, de Günter Brus, de Rudolf Schwarzkogler, de Meredith Monk, ou de Hélio Oiticica, a exploração do objecto enquanto extensão do corpo por Rebecca Horn, entre outros. Vive-se a pulsão do desejo, a presença do ritual e o retorno à origem na esperança de uma libertação capaz de inventar o futuro⁸²⁵.

⁸²² Cf. SONTAG, Susan – Contra a interpretação. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. *Op. cit.*, p. 27-32.

⁸²³ Ver BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

⁸²⁴ Cf. 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.

⁸²⁵ Ver CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (Abr. 1975), p. 36-43.



100. *Modular cube*, Sol LeWitt, 1966. Madeira pintada (182,9 x 182,9 x 182,9cm). Coleção particular.



101. *Steel-aluminum plain*, Carl Andre, 1969. Alumínio e aço (182,9 x 182,9cm). Coleção The Art Institute of Chicago.



102. *Anthropométries de l'époque blue*, Yves Klein, 9 de Março de 1960. *Performance* na Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris. Yves Klein Archives, Paris.



103. *Variations V*, John Cage, 1965. *Performance* audiovisual com coreografia de Merce Cunningham. Fotografia de Hervé Gloaguen.

Na verdade, ao longo dos anos sessenta e no correr da década seguinte, tornar-se-ia visível tanto o incremento da arte como ideia – conceptualismo –, como da arte enquanto acção, num certo espírito de revisitação do dadaísmo e de Marcel Duchamp. O termo “arte conceito” seria utilizado pela primeira vez em 1961, por Henry Flynt, no âmbito das acções do grupo “Fluxus” de Nova Iorque⁸²⁶, enquanto “arte conceptual” foi primeiramente empregue, em 1967, pelo minimalista Sol LeWitt, evidenciando a diferente apropriação do termo. Os elementos do grupo “Fluxus” americano, constituído no bairro nova-iorquino do Soho, tinham, na sua maioria,

⁸²⁶ Cf. WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 8.

estudado com John Cage. Joseph Beuys⁸²⁷, figura de proa do movimento apesar da sua individualidade, integrou o grupo “Fluxus” na Alemanha, inicialmente constituído por Benjamin Patterson, Emmett Williams, Ludwig Gosewitz, George Maciunas, Naum June Paik e Wolf Vostell. Allan Kaprow, Ben Vautier, Robert Filliou, Yoko Ono, entre outros, juntar-se-iam a este espírito de que “a arte é a vida”. Gillo Dorfles comentaria (1970) a respeito destas acções:

O facto de numerosos indivíduos, que se consideram “artistas” e como tal gostam de se definir, estarem empenhados em actividades já em princípio transitórias, improvisadas: *happening*, concertos *fluxus*, *environments*, que põem de pé obras (cartazes publicitários, gráfica, fotografia) feitas para não durar mais do que um tempo limitado (organização de exposições, *lay-out* de mostras, obras cinéticas), diz-nos como o conceito de uma arte que desde o seu aparecimento aspira à imitabilidade, à permanência, é hoje um conceito superado e desusado⁸²⁸.

As influências de “Fluxus”, assim como a importante mostra de arte contemporânea, *Documenta* (Kassel), seriam determinantes para os desenvolvimentos da arte portuguesa nas décadas de setenta e oitenta, como veremos oportunamente.



104. *Wie man dem toten hasen die bilder erklärt (Como explicar imagens a uma lebre morta)*, Joseph Beuys, 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf. Fotografia de Ute Klophaus.



105. *Finger gloves*, Rebecca Horn, 1972. Fotografia de Achim Thode. Arquivo Rebecca Horn, Bad König.

⁸²⁷ Ver *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]; STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Paris: Éditions Abbeville, 1994.

⁸²⁸ DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Op. cit., p. 59.

A arte conceptual enquanto movimento – distinta do conceptualismo enquanto adjectivo qualificativo de diversas manifestações artísticas que incorporam vídeo, *performance*, instalação, etc., “uma espécie de *status-quo* da arte contemporânea”⁸²⁹ – incrementou-se entre meados dos anos sessenta e inícios da década seguinte, e merece destaque neste contexto, uma vez que reflectiu especificamente sobre a ideia e a natureza da arte, congregando em si a arte, a teoria e a crítica, sob diversas formas e manifestações, resultantes do culminar da estética processual⁸³⁰, na procura do autoconhecimento. Na opinião de Charles Harrison (2004), a ideia “conceptual” acabou por substituir a de “abstracto” quando, de um modo impreciso, se pretende aludir a modos artísticos mais ou menos controversos⁸³¹. A arte conceptual articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, conferindo primado ao processo mental. A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objecto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objecto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustentam. Todavia, como escreve Nathalie Heinich (1998):

Esta desmaterialização da criação torna mais difícil a protecção dos direitos do artista (...). Esta tensão entre desconstrução nas obras e respeito em actos da noção de autor e dos direitos consolidados, tem por consequência uma inflexão da noção de originalidade, na qual a personalização das características da obra tende a deslocar-se para a assinatura⁸³².

Detenhamo-nos um pouco sobre a noção de “conceito”. Por definição, o termo resulta de um acto de generalização intelectual, em virtude das impressões sensíveis e das representações concretas, elevando-as a um significado universal. Na arte conceptual o “conceito” identificou-se com os processos e jogos, os projectos, as associações mentais — muitas vezes denominadas *project art*. Embora se reconhecesse

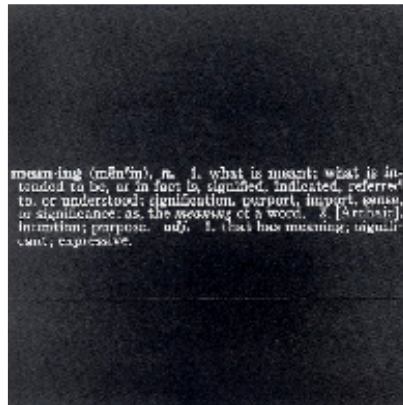
⁸²⁹ Cf. WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 10-11.

⁸³⁰ Cf. MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 249.

⁸³¹ Cf. 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. 49.

⁸³² HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l’art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 169.

a falta de uma forma estética, no sentido tradicional, na obra conceptual, verificava-se o enfatizar da importância do projecto, da ideia, da mensagem que se pretendia transmitir ao receptor, bem como do canal escolhido para a sua transmissão – fotografia, entrevista, mapa, lista de instruções, representação pública, telegrama, revista, filme, texto⁸³³. A arte fica cindida da visualidade, mas provoca uma dicotomia entre o conceito e a percepção.



106. Titled (art as idea as idea),
Joseph Kosuth, c. 1967. Papel montado
s/madeira (119 x 119cm). The Menil
Collection, Houston.

A arte conceptual acarretou consigo uma forte base documental como modo de expressão, inclusivamente ao nível de publicações, tais como, *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* (Reino Unido), publicação do grupo “Art & Language”, constituído em 1968 por David Bainbridge, Harold Hurrell, Michael Baldwin e Terry Atkinson, também autores do *Index 01*, mostrado na *Documenta 5* (1972). Não devemos entender a arte conceptual propriamente como antiarte, mas essencialmente como arte antiobjectual, nas disposições, por exemplo, de Daniel Buren, Joseph Kosuth, Mel Bochner, ou Victor Burgin – “art as idea as idea”. Deve também destacar-se a importante exposição de 1969, *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in your head* (Kunsthalle, Berna; Museum Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Arts, Londres), com curadoria de

⁸³³ Cf. SMITH, Roberta – Conceptual art. *Op. cit.*

Harald Szeemann, na qual foram apresentadas obras de arte conceptual, arte minimal, arte *povera*, *land art*, mas, acima de tudo, aonde se fomentou a experiência em torno da obra antiobjectual e das intenções do artista, num vasto movimento internacional ainda por definir⁸³⁴. 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”⁸³⁵.

A reflexão sobre a arte devia evidenciar a relatividade da realidade, nomeadamente da realidade contaminada pelo elitismo e pelo sistema capitalista. Mel Bochner, no final dos anos sessenta, acabaria por criticar a denominação “conceptual” quando aplicada de um modo generalista à arte:

Por uma série de razões a mim não me agrada o termo Arte Conceptual. A conotação de uma fácil dicotomia com a percepção é demasiado óbvia e inadequada. Uma implicação infeliz é que existe uma espécie de salto mítico e mágico de um nível de existência para outro; como se mediante a criação da ficção original, a sua existência não empírica essencial se convertesse num valor positivo (transcendente) a ser alcançado⁸³⁶.

A arte conceptual, mais do que uma tendência, procurou compreender a abrangência do termo “arte” e as suas significações⁸³⁷. Como escreve Dino Formaggio (1973): «A possibilidade projectual é a lógica praxística do agir da arte nos signos e na transformação do mundo em hieróglifos de significado»⁸³⁸.

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

⁸³⁴ Cf. GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 173-177.

⁸³⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – “Quando as atitudes se tornam forma”. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 13-15. Texto originelmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (25 Set. 1969).

⁸³⁶BOCHNER, Mel – *Especulaciones (1967-1970)*. In MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 413.

⁸³⁷ Ver GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

⁸³⁸FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 69.

arte pode ter o máximo de ambiguidade sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser objecto 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 perspectivas. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus receptores⁸³⁹. Esta perspectiva do autor italiano marcaria grande parte das propostas de Ernesto de Sousa, nomeadamente a exposição *Alternativa Zero*, como se verá.

Na verdade, o final dos anos sessenta implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, unidireccionada, da “época dos manifestos”⁸⁴⁰. O objecto da actividade artística relacionava-se com a antiarte, ou seja, com a morte da arte ou até algo mais, uma presença contrária, uma arte sem obra de arte⁸⁴¹. A vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderão estar na base da sua própria aniquilação. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*, 1985), Gianni Vattimo entende que o fim da arte é algo com que temos de contar, quase com um carácter profético. 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: a obra não pretende um êxito que lhe dê o direito de se colocar num determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objectos com qualidade estética); o seu sucesso consiste antes, fundamentalmente, em tornar problemático este âmbito, ultrapassando-lhe, pelo menos momentaneamente, as fronteiras⁸⁴².

A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se autoquestiona ao limite.

⁸³⁹ Cf. ECO, Umberto – *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 22-29.

⁸⁴⁰ Cf. DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁴¹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 119-120.

⁸⁴² VATTIMO, Gianni – *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 47.

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»⁸⁴³; 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. À medida que vivemos as agitadas consequências morais e intelectuais do que o crítico americano Irving Howe chamou o “declínio do novo” [em 1959, na obra *Mass society and postmodern fiction*], 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 radical⁸⁴⁴.

O experimentalismo alienou-se de um valor susceptível de perdurar no tempo, isto é, de uma espécie de componente clássica, perene. Segundo Guy Debord (1967), o dadaísmo e o surrealismo marcaram o final da arte moderna⁸⁴⁵.

A arte aparentemente deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição e o radicalismo foi perdendo a sua capacidade de chocar. A liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo radical diluíram-se. A arte tornou-se plural, ecléctica e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade. Devemos concordar com Gablik quando, apesar de entender que o modernismo não falhou, afirma: «Podemos ver agora, no entanto, que a rebelião e a liberdade não são suficientes: o modernismo colocou-nos demasiado longe, na direcção de uma subjectividade radical e de um relativismo destrutivo. (...) Somente quando as regras tradicionais existem, e estamos habituados a lidar com elas, podemos ter prazer em quebrá-las»⁸⁴⁶. A crítica determinaria a morte da

⁸⁴³ FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática. Op. cit.*, p. 215.

⁸⁴⁴ GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004, p. 21.

⁸⁴⁵ Cf. DEBORD, Guy – *A sociedade do espectáculo*. 2.^a ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991, p. 153-154.

⁸⁴⁶ GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* *Op. cit.*, p. 137.

arte no sentido *hegeliano*⁸⁴⁷. 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 despontar⁸⁴⁸. O próprio grupo “Art & Language” regressaria à pintura no final dos anos setenta, muitas vezes em jeito de paródia, apesar de entender este regresso como um pós-conceptualismo e não como um pós-modernismo revisionista⁸⁴⁹. 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 luto⁸⁵⁰.

Em conclusão, devemos entender o movimento modernista/vanguardista — em sentido lato — como um ciclo determinante, pautado pela experimentação, que se encerrou em meados da década de setenta, ou mesmo antes, sendo historicamente seguido por uma série de práticas artísticas que se afastaram da esfera hegemónica modernista, para se situarem numa dimensão pós-modernista. A influência, normalmente pela negativa, do movimento precedente é uma característica do desenvolvimento pendular da história da arte. Por um lado, e neste sentido, estamos face a uma situação histórica e artística comum. Por outro lado, e considerando o curto espaço de tempo que nos liga a estas questões, talvez só falemos de arte pós-moderna ou de pós-modernismo, porque ainda não encontramos uma denominação mais apropriada e conclusiva; porque é difícil reunir sob a mesma denominação formas artísticas tão díspares como as que emergiram entre os anos setenta, ou mesmo antes, e o final dos anos oitenta, prolongando-se em algumas situações pela década seguinte.

⁸⁴⁷ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte. Op. cit.*, p. 160-161.

⁸⁴⁸ Cf. FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (Mar. 1967), p. 80-82.

⁸⁴⁹ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993, p. 245.

⁸⁵⁰ 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.

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 Rauschenberg⁸⁵¹. Neste mesmo ano surgia, em Binghamton, a revista *Boundary 2: Journal of Post-modern Literature and Culture* e ainda o manifesto arquitectural 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 equilíbrio⁸⁵².

Por outro lado, os anos 1973-1974 terão constituído um ponto de viragem na economia e na cultura do Ocidente, marcado pela crise e pela instabilidade⁸⁵³. E seria o crítico Charles Jencks que, no domínio da arquitectura, difundiria o conceito de pós-modernismo, com a obra *The language of post-modern architecture* (1977)⁸⁵⁴, e, em 1980, colaboraria com Paolo Portoghesi⁸⁵⁵ na organização da *Bienal de Veneza*, subordinada à temática geral *A presença do passado*. A arquitectura virava-se agora para a tradição e para o vernáculo. Charles Jencks identificaria o pós-modernismo com a combinação de técnicas modernas, principalmente técnicas construtivas, com construções tradicionais, compostas por elementos sóbrios e populares, no intuito de ser possível comunicar não apenas com uma minoria – designadamente arquitectos –, mas com o público em geral. Trata-se de uma espécie de “duplo código”⁸⁵⁶. 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 brevemente, sobre o debate a respeito da modernidade/pós-modernidade – base histórica e filosófica sobre

⁸⁵¹ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. *Op. cit.*, p. 237.

⁸⁵² Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

⁸⁵³ Cf. MELO, Alexandre – Obsessão e circunstância. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 203-205.

⁸⁵⁴ 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.

⁸⁵⁵ Ver PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitectura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁸⁵⁶ Cf. JENCKS, Charles - *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989, p. 14-20.

a qual assenta o conceito de pós-modernismo, ou, segundo Bernardo Pinto de Almeida (2007), a condição para o espaço cultural do pós-modernismo⁸⁵⁷.

O debate filosófico que se debruça sobre a pós-modernidade e as suas questões mais proeminentes tem sido, desde finais da década de setenta, preconizado, entre outros, por dois autores: Jean-François Lyotard – fortemente influenciado pela filosofia da linguagem moderna de Ludwig Wittgenstein, situa o indivíduo numa complexidade de fragmentos e descontinuidades – 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 tentarem encontrar uma periodização cultural, assumem considerável importância para o esclarecimento do pós-modernismo na arte. Ambos discutem a unidimensionalidade da razão⁸⁵⁸. Mas, antes de mais, o que é, afinal, a modernidade? Segundo Manuel Maria Carrilho (1989):

A modernidade consagra, sobretudo através da construção da ciência e da economia políticas, a vitória da razão filosófica, agora inspirada em Descartes e na sua metodologia: a evidência talha o discurso verdadeiro e eficaz, ao mesmo tempo que dispensa o recurso à retórica⁸⁵⁹.

Devemos entender a modernidade como um processo — ou mesmo um estágio — 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

⁸⁵⁷ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte. Op. cit.*, p. 42.

⁸⁵⁸ 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.

⁸⁵⁹ CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.20.

ou menos universal⁸⁶⁰. 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 moderno⁸⁶¹. A crítica à modernidade poderá demonstrar que a própria modernidade nem sempre corresponde ao que dela se espera, em termos de consistência histórica e teórica⁸⁶².

A problemática assume clara complexidade quando se procura definir a noção de pós-modernidade. A referência a uma era “pós-moderna”, segundo diversos autores, deveu-se à argúcia histórica de Arnold Toynbee, na obra *A study of history* (1934-1954)⁸⁶³. Toynbee empregara o termo para se referir a uma certa mutação perigosa, nomeadamente a industrialização e o nacionalismo, conducente ao abandono da tradição da Época Moderna⁸⁶⁴. Do mesmo modo, 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-impressionista⁸⁶⁵ ou, posteriormente, com Federico de Onís na obra *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1934), quando o autor aludia a um certo modernismo conservador e talvez exausto⁸⁶⁶.

Na verdade, é inegável que o prefixo “pós” significa o que vem depois, implicando uma não definição positiva do que é exactamente esse depois, ao mesmo tempo que, e nas palavras de António Pedro Pita (1988), «(...) pode também traduzir a desconfiança recente em relação ao princípio optimista — o optimismo moderno,

⁸⁶⁰Cf. GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. 4.^a ed. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 1.

⁸⁶¹ Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da – Compreensão crítica da modernidade (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (Dez. 1984), p. 498.

⁸⁶² Cf. *idem, ibidem*, p. 502-507.

⁸⁶³Cf., por exemplo, LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 8.

⁸⁶⁴Cf. TOYNBEE, Arnold – *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9, p. 182 e ss.; p. 235.

⁸⁶⁵Cf. 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.

⁸⁶⁶ Cf. ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 10-11.

iluminista, claro — do progresso geral da humanidade»⁸⁶⁷; 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»⁸⁶⁸. Todavia, é paulatinamente reconhecido ao pós-moderno o estatuto de conceito⁸⁶⁹. 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 antigo⁸⁷⁰, isto é, o moderno ultrapassa o antigo; o pós-moderno escapa à já referida visão unilinear do tempo e do progresso. Devemos recordar a diferente acepção, pelo menos no âmbito deste estudo, entre pós-modernidade e pós-modernismo. Quando se fala da primeira, pretende-se aludir às teorias sociais, históricas e filosóficas; quando se refere o segundo, reportamo-nos especificamente aos domínios cultural e artístico.

A perspectiva de Jean-François Lyotard lançou-se de um modo explanado em *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979). Trata-se de uma obra que apresenta uma viragem filosoficamente importante face ao problema da linguagem, e que se caracteriza pela reacção a uma teoria objectiva do conhecimento, já que este é historicamente condicionado e acidental. *La condition postmoderne* trata sobretudo o programa da modernidade — questão tão importante para a cultura ocidental desde o “Século das Luzes” —, assumindo uma reflexão sobre o estádio presente da cultura e das sociedades mais desenvolvidas, isto é, pós-modernas. E o seu autor começa por definir a palavra “pós-moderna”:

A palavra está em uso no continente americano, na escrita dos sociólogos e dos críticos. 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 narrativas⁸⁷¹.

⁸⁶⁷PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 78.

⁸⁶⁸ COELHO, Eduardo Prado – *O fim da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004, p. 49.

⁸⁶⁹ 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.

⁸⁷⁰ 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.

⁸⁷¹ LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 11.

Lyotard afirma que a ciência está originariamente em conflito com as narrativas — conhecimento não científico —, que lhe parecem fábulas. Todavia, a ciência procura o verdadeiro, necessitando de recorrer a alguma grande narrativa, a um fio condutor que ligue o passado ao futuro — ou metanarrativa. Decide-se então denominar a ciência de “moderna”, quando o fundamento da epistemologia é abandonado.

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 a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista»⁸⁷² –, fruto do progresso das próprias ciências, estas metanarrativas, diferentemente dos mitos e das fábulas, 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 projecto da realização da universalidade, projecto esse destruído e esgotado⁸⁷³. Os dogmas constitutivos da modernidade encontram-se, portanto, derrubados.

As transformações tecnológicas das últimas décadas — à medida que as sociedades entraram na era pós-industrial — foram de considerável importância para o acesso ao saber e à informação. A informática, as telecomunicações, os transportes conheceram uma evolução mais rápida do que a própria identidade do sujeito; do que a sua preparação para tantas mudanças e tão repentinas; do que o uso correcto e construtivo das novas informações. É neste sentido que Madan Sarup afirma (1988): «O velho princípio segundo o qual a aquisição de conhecimento é indissociável do adestramento da mente, ou mesmo dos indivíduos, tornou-se obsoleto. O conhecimento já deixou de ser um bem em si»⁸⁷⁴. E como se processa este fenómeno? Lyotard explica:

⁸⁷²*Idem - O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 31.

⁸⁷³Lyotard 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.

⁸⁷⁴SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1988, p. 118.

«O saber é e será produzido para ser vendido numa nova produção: em ambos os casos para ser trocado. Ele deixa de ser, para si mesmo, a sua própria finalidade, perdendo o seu “valor de uso”»⁸⁷⁵. Quem dirige e decide é quem detém as informações: os vários especialistas, levando-nos a questionar os limites e a consciência da razão.

O pós-modernismo, nas artes, abandona a perspectiva universal e necessária de emancipação e de progresso. O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do filósofo francês, o carácter de eclectismo, de justaposição, de refugo do pós-modernismo, por exemplo, na arquitectura ou na pintura:

O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa “retro” em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador⁸⁷⁶.

Este “gosto” é, assim, legitimado e encontra resposta imediata no mercado. Em conclusão, Lyotard considera que a modernidade é um programa esgotado, porque as metanarrativas que estavam na origem da legitimação dos seus ideais primordiais estão também esgotadas: «(...) a humanidade divide-se em duas partes. Uma defronta o desafio da complexidade, a outra o antigo, terrível desafio da sobrevivência. É talvez o principal aspecto do fracasso do projecto moderno, do qual te recordo que era em princípio válido para a humanidade no seu conjunto»⁸⁷⁷.

No caso das artes, particularmente das artes plásticas, 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...). Ora este pressuposto revelar-se-ia contraditório em Lyotard, porque é antagónico ao carácter

⁸⁷⁵LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 18.

⁸⁷⁶*Idem* - *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁷⁷*Idem, ibidem*, p. 97.

não perene da arte pós-moderna. E o autor conclui o seu raciocínio: «Percebes que, entendido assim, o “pós” do “pós-moderno” não significa um movimento de *come back*, de *feed back*, de *flash back*, ou seja, de repetição, mas um processo em “ana”, um processo de análise, de anamnese, de analogia, e de anamorfose, que elabora um “esquecimento inicial”»⁸⁷⁸. Seria, pois, fundamental assumir uma responsabilidade face aos erros do passado, examinando-os, reflectindo sobre eles, evitando a sua recorrência.

Numa perspectiva antagónica 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 comunicação⁸⁷⁹. O filósofo crê que é possível um conhecimento universal e necessário, aplicado à vida em sociedade e às formas de desenvolvimento⁸⁸⁰. Habermas entende que Lyotard incorreu num equívoco, já que a modernidade continua a ser um projecto não esgotado, mas inacabado, que é necessário incrementar, procurando decifrar os erros em que se incorreu e repensá-lo no contexto da cultura das sociedades pós-industriais. A modernidade é uma época que tem um programa, o das “Luzes” da razão, programa que ainda não foi cumprido. 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 concepção marxista — enquanto grande narrativa ou metanarrativa — da história dos nossos dias⁸⁸¹. Será necessário apelar a uma reflexão sobre a sociedade e preparar a sociedade do futuro. 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*. O autor coloca a

⁸⁷⁸*Idem, Ibidem*, p. 98.

⁸⁷⁹Estas questões encontram-se desenvolvidas em HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones. Op. cit.*

⁸⁸⁰Ver MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (Verão 1987), p. 5-19.

⁸⁸¹Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. Op. cit.*, p. 131-138.

questão: «(...) devemos tentar manter as *intenções* do Iluminismo, eventualmente falíveis, ou devemos declarar a totalidade do projecto da modernidade uma causa perdida?»⁸⁸².

Jürgen Habermas considera que determinadas situações proeminentes nas sociedades contemporâneas, tais como o terrorismo, as políticas estéticas, as doutrinas e os dogmas, as instituições altamente hierarquizadas, o militarismo, são resultantes do uso dos meios de coacção da burocracia moderna. E conclui: «Penso que em vez de desistir da modernidade e do seu projecto como causa perdida, devemos aprender com os erros daqueles programas extravagantes que tentaram negar a modernidade. Talvez os tipos de recepção da arte possam oferecer um exemplo que, pelo menos, indica a direcção de uma saída»⁸⁸³. O filósofo alemão crê que a forma de ultrapassar esta situação conflitual e complexa — porque, na verdade, todos os autores reconhecem uma complexidade nestas questões — é defendendo a modernidade, reconhecendo uma união entre os domínios cognitivo, político e ético. A absoluta transparência seria a forma de alcançar um equilíbrio legítimo⁸⁸⁴.

Jean-François Lyotard, por seu lado, entende esta atitude como uma imposição, como um dogmatismo da verdade. Devemos ponderar a hipótese, levantada por Madan Sarup (1988), relativamente ao facto de Lyotard não distinguir as teorias de larga escala do dogmatismo, acreditando que as primeiras são necessariamente dogmáticas⁸⁸⁵. Será, portanto, o final do imperialismo da razão? É interessante a observação de Manuel Maria Carrilho (1989) a este respeito:

Ora, uma crítica total da razão como a que o pós-modernismo pretende realizar é impossível e insustentável porque coloca a razão numa situação de *autocontradição performativa*, isto é, em que se tem necessariamente de supor, previamente ao enunciado que se produz, algo que

⁸⁸²HABERMAS, Jürgen – Modernity — an incomplete project. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 9.

⁸⁸³*Idem, ibidem*, p. 11-12.

⁸⁸⁴Ver MCCARTHY, Thomas – *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

⁸⁸⁵Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. *Op. cit.*, p. 138-140.

é incoerente com o que se afirma (pense-se no conhecido exemplo do “eu minto sempre” e na implícita pretensão de verdade em que se apoia)⁸⁸⁶.

De facto, existe a necessidade de alguma certeza epistemológica, por um lado, embora se reconheça o carácter falível do conhecimento, por outro⁸⁸⁷. É neste sentido que Habermas defende a necessidade de se manter como certo, pelo menos, um padrão susceptível de fundamentar a incredulidade face aos restantes.

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 conseqüente emancipação⁸⁸⁸. 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 incrementar 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 iluminada, considerando, pois, a dificuldade, ou até a impossibilidade, de assumir o pós-moderno como algo de independente do moderno, uma vez que, na sua historicidade, se retomam as ideias-chave de progresso e de superação⁸⁸⁹.

Por outro lado, temos de admitir a complexidade e a rapidez das mudanças na sociedade ocidental nos últimos decénios. Efectivamente, e continuando o raciocínio do autor italiano: «Na sociedade de consumo, a renovação contínua (dos hábitos, utensílios e construções) é já hoje [1985] fisiologicamente exigida pela pura e simples sobrevivência do sistema; a novidade não tem nada de “revolucionário” e perturbador, é

⁸⁸⁶CARRILHO, Manuel Maria – *Elogio da modernidade. Op. cit.*, p. 67.

⁸⁸⁷Cf. GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, p. 305-310.

⁸⁸⁸Cf. 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.

⁸⁸⁹Cf. VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Op. cit.*, p. 9.

o que permite que as coisas fiquem sempre iguais»⁸⁹⁰. E, neste sentido, será lícito continuar a falar de pós-modernidade como uma continuação da modernidade? Continuarão os ideais de progresso e de superação a conduzir o trajecto? Gianni Vattimo acredita que este debate é não só pertinente como fundamental. No entanto, é necessário superar esta dicotomia extrema e procurar o que está para além dela, encontrando uma terceira via, percebendo como e porquê a modernidade acabou, mas como constitui ainda um problema, mesmo acabado. A dissolução das estruturas racionais da modernidade ainda não se realizou, como acredita Lyotard, e deve ser realizado, contrariamente ao que pretende Habermas⁸⁹¹.

Na opinião de Richard Rorty (1991), filósofo e crítico norte-americano, 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 auto-afirmação das sociedades democráticas⁸⁹². Segundo o mesmo autor: «Aqueles que querem a sublimidade estão a apontar para uma forma de vida intelectual pós-modernista. Aqueles que querem belas harmonias sociais querem uma forma de vida social na qual a sociedade, como um todo, se afirma a si mesma sem se preocupar em se fundamentar»⁸⁹³. A filosofia deverá, num certo sentido, estar imbuída de pragmatismo, no intuito de conseguir resolver os problemas complexos das sociedades contemporâneas.

Retomemos a tentativa de definição de pós-modernidade, já que esta é a base histórica e filosófica na qual o pós-modernismo assenta e ganha significado. Segundo David Harvey (1989):

(...) uma interpretação adequada da ascensão do pós-modernismo tem de se haver com a natureza da modernização. Somente assim poderá ela ser capaz de julgar se o pós-

⁸⁹⁰*Idem, ibidem*, p. 12.

⁸⁹¹Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Op. cit.*

⁸⁹²Cf. RORTY, Richard - *Ensaios sobre Heidegger e outros*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 257-275.

⁸⁹³*Idem, ibidem*, p. 275.

modernismo é uma reacção diferente a um processo imutável de modernização ou pressagia ou reflecte uma mudança radical da natureza da própria modernização⁸⁹⁴.

Podemos resumir a aceção do termo “pós-modernidade” fundamentalmente a três formas: a que apela à ruptura face à modernidade, a que defende uma ideia de continuidade e a que reconhece e pondera as virtudes e os problemas da modernidade. Não se pretende, com esta visão tripartida, anular a complexidade que se reconhece a este termo controverso e que tem vindo a ser alvo de estudo nas ciências sociais e humanas, nas artes, na economia, na crítica literária, etc., todavia, torna-se necessária uma certa organização das ideias mais proeminentes, a que se seguirá uma consideração final, embora não necessariamente definitiva. Temos de concordar com Barry Smart quando afirma (1993) que se trata de um “termo muito pesado”⁸⁹⁵.

Sabemos que Hegel e Karl Marx admitiram o “fim da história” — num sentido teleológico — que ocorreria no momento em que as sociedades atingissem a sua plenitude evolutiva. Para o primeiro, este estágio coincidiria com o liberalismo; para o segundo, com o comunismo. Daqui podemos aferir que a metanarrativa marxista terminou, como também entendeu Lyotard, já que a meta das sociedades pós-industriais é o triunfo do liberalismo económico e político nas sociedades ocidentais, como Francis Fukuyama de um modo auspicioso observou num artigo de 1989⁸⁹⁶. Quando falamos de “fim da história” não falamos de fim da historicidade. Marx, com o materialismo histórico e dialéctico, identificou uma com a outra. Deste modo, o processo histórico é visto unilinearmente — tese, antítese, síntese. A historicidade, diferentemente, apresenta-se como um modo de aprender com o passado e prever o futuro. Admite e insurge-se contra os erros do passado, critica, questiona, compara. 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

⁸⁹⁴HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 9.ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 97.

⁸⁹⁵Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993, p. 13.

⁸⁹⁶Ver 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.

tecnológicas ocorridas nas sociedades pós-industriais, do “consumo de massa”, mas temendo o critério de eficácia da pós-modernidade⁸⁹⁷.

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. O projecto da modernidade e, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (1988): «(...) é um projecto ambicioso e revolucionário. As suas possibilidades são infinitas, mas, por serem-no, contemplam tanto o excesso das promessas como o défice do seu cumprimento»⁸⁹⁸. Mas, por outro lado, nunca como agora — início do século XXI — as desigualdades foram tão notórias, as tragédias tão repentinas, a opressão económica tão evidente, a violência tão crua, a indiferença tão perturbadora. A crise do humanismo é manifesta. Nas palavras de Gianni Vattimo (1985): «Deus morreu, mas o homem não está lá muito bem»⁸⁹⁹. Este grau de consciência histórica atormenta o ser humano e assume um carácter escatológico. Esta consciência, no entender do autor italiano,

(...) impede de produzir verdadeira novidade histórica; sobretudo, impede-o de ter um estilo específico e por isso este homem é coagido a atingir as formas da sua arte, da sua arquitectura, da moda, no grande armazém de guarda-roupa teatral em que se tornou para ele o passado⁹⁰⁰.

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.

Em termos temporais, como situar exactamente a pós-modernidade? Já se observou que se admite o começo da pós-modernidade, *grosso modo*, em meados da década de setenta. Quanto ao seu fim, é bastante mais complexo. Segundo Barry Smart

⁸⁹⁷Ver BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

⁸⁹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa – O social e o político na transição pós-moderna. *Op. cit.*, p. 27.

⁸⁹⁹VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 30.

⁹⁰⁰*Idem, ibidem*, p. 131-132.

(1993), embora a pós-modernidade já não seja nenhuma novidade, não é por isso que devemos acreditar que estamos numa nova etapa, isto é, que não continuamos na pós-modernidade política, cultural e social:

A pós-modernidade como forma de vida, como forma de reflexão e de resposta à acumulação de indícios sobre os limites e as limitações da modernidade. A pós-modernidade como forma de viver com as dúvidas, as incertezas e as ansiedades que parecem cada vez mais ser o corolário da modernidade, o preço inescapável a pagar pelos ganhos, os lucros e os prazeres associados à modernidade⁹⁰¹.

Por estes motivos, é difícil acreditar que a pós-modernidade realize os pressupostos de superioridade cultural e social, estipulados pela modernidade, portanto, que seja uma etapa superior. Mas a história também se faz, como sabemos, de avanços e de retrocessos. E os retrocessos muitas vezes são consequência inevitável dos avanços, necessitando-se de uma nova solução para o retrocesso e assim sucessivamente, como na ciência. Barry Smart crê (1993) que: «A ideia de pós-modernidade indica uma modificação ou mudança na(s) forma(s) como experimentamos e nos relacionamos com o pensamento moderno, as condições modernas e as formas de vida modernas, em resumo, a modernidade»⁹⁰². A pós-modernidade, por conseguinte, não representa o fim da história, da modernidade ou da política, mas uma nova forma de nos relacionarmos com o mundo em que vivemos. As estratégias políticas e sociais não são únicas, tendo de ser adaptadas a cada contexto específico, de responder a problemas particulares. As soluções podem ser inúmeras, mas têm sempre consequências e são susceptíveis de imputar responsabilidades. É neste sentido que se afastam do “vale tudo”.

No final dos anos oitenta, Umberto Eco equiparara o fim do segundo milénio ao final do primeiro, remetendo para um neomedievalismo⁹⁰³, já que se verifica o desmantelamento de uma grande ordem/paz mundial, ao mesmo tempo que temos de superar os problemas inerentes ao desenvolvimento tecnológico: produção de alimentos

⁹⁰¹SMART, Barry – *A pós-modernidade. Op. cit.*, p. 12.

⁹⁰²*Idem, ibidem*, p. 46.

⁹⁰³Ver ECO, Umberto – *Viagem na irrealidade quotidiana*. 3.ª ed. Lisboa: Difel Editora, 1993.

venenosos, poluição, desflorestação, extinção de espécies animais, etc. A própria cidade, segundo o mesmo autor, está a medievalizar-se, uma vez que proliferam os *ghetos*, os bairros, as minorias, a fragmentação social. O ideal clássico — no sentido do desejável — não consegue ser cumprido. Embora esta analogia de Umberto Eco seja bastante curiosa e, de certo modo, verdadeira, talvez seja um pouco forçada. O pensamento pós-moderno defende um pluralismo de jogos de linguagem, dificultando um consenso universal e necessário. No entanto, talvez seja possível encontrar uma solução de compromisso entre a universalidade racionalista e as tradições culturais específicas de cada local ou de cada situação. Não será produtivo ou grandemente entusiasmante reduzir-se a questão da pós-modernidade aos limites do banal, da moda ou, por outro lado, do inimigo a dizimar, tornando-se pertinente a consideração de diversas perspectivas e possibilidades.

Iñaki Urdanibia resume em algumas ideias a situação pós-moderna (1990):

Encontramo-nos, pois, numa situação em que imperam a incerteza, o cepticismo, a disseminação, as situações derivantes, a descontinuidade, a fragmentação, a crise..., aspectos que conduzem, nos terrenos artísticos, a fenómenos como o pastiche, a *collage*, uma posição cindida e esquizofrénica que leva em muitas ocasiões à busca noutros tempos do que agora carecemos⁹⁰⁴.

Este mal-estar e esta confusão são também extensíveis ao território religioso e ao próprio sentido da vida. De facto, a religião católica abandonou a sua hegemonia no mundo ocidental. A imagem de uma Cristandade unida, capaz de indicar um caminho espiritual aos seus fiéis e de resolver conflitos está claramente posta em causa⁹⁰⁵, abrindo caminho para a proliferação de igrejas e de religiões “alternativas”. As sociedades ocidentais estão longe de cumprir um ideal de prosperidade e pacificidade.

Na obra *Can modernity survive?* (1990), Agnes Heller explica o âmbito da sua questão:

⁹⁰⁴VATTIMO, Gianni [et al.] – *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 68-69.

⁹⁰⁵Ver GELLNER, Ernest – *Pós-modernismo, razão e religião*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

A pergunta “A modernidade pode sobreviver?” é uma questão pós-moderna, mas não é formulada *acerca* da pós-modernidade, a partir do momento em que como “época”, pelo menos na minha ideia, não existe. Também não existem quaisquer sinais de que estará para ser. A questão é colocada à modernidade do ponto de vista da consciência histórica pós-moderna⁹⁰⁶.

É esta consciência referente às nossas condições actuais de vida que permitirá uma reflexão e uma interpelação sobre a modernidade e a liberdade a ela intrínseca. Devemos, de facto, desde já concordar com Agnes Heller nesta questão, uma vez que os valores da liberdade e da igualdade são pressupostos determinantes da modernidade — particularmente depois da Revolução Francesa — e assumem um carácter fundamental que deve ser cumprido. É impossível considerar moderna uma sociedade tirana e antidemocrática, na qual não encontrem concretização os direitos, as liberdades e as garantias do cidadão. E, apesar de não se ignorarem as falhas das sociedades neoliberais, o grande argumento moderno destas baseia-se justamente na alegada existência de democracia e, portanto, de direitos e deveres. Heller continua este raciocínio: «A época da filosofia da história confrontou-nos com a escolha entre tudo e nada. Tudo tornou-se nada. Mas nada não se tornou no tudo, apenas nalguma coisa. Os direitos estão longe de ser tudo — mas são certamente alguma coisa»⁹⁰⁷.

Anthony Giddens defende (1990) que só faz sentido falar de pós-modernidade depois de nos debruçarmos sobre a natureza da modernidade e sobre as suas consequências: «Se estamos a avançar para uma fase de pós-modernidade, isso significa que a trajectória do desenvolvimento social está a levar-nos para longe das instituições da modernidade, em direcção a um tipo novo e distinto de ordem social»⁹⁰⁸. O que se vive não é uma nova idade histórica, mas sim uma radicalização da modernidade. Esta radicalização vai ser responsável pela definição de uma ordem social multidimensional, assente na vigilância, no capitalismo, no industrialismo e no poder militar. O autor considera que as três fontes primordialmente responsáveis pelo

⁹⁰⁶HELLER, Agnes – *Can modernity survive?* Cambridge: Polity Press, 1990, p. 6.

⁹⁰⁷*Idem, ibidem*, p. 159.

⁹⁰⁸GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade. Op. cit.*, p. 32.

dinamismo da modernidade são a separação do tempo e do espaço, o desenvolvimento de mecanismos de contextualização, e a apropriação reflexiva do conhecimento. Estas fontes encontram-se inter-relacionadas:

Consideradas em conjunto, estas três características das instituições modernas ajudam a explicar porque é que viver no mundo moderno é mais como estar a bordo de um carro de Jagrená desgovernado (...) do que num automóvel cuidadosamente controlado e bem guiado⁹⁰⁹.

A modernidade é, assim, apresentada como uma incerteza e um risco inevitável. E as suas consequências imprevisíveis estão mais na causa das falhas do que os “defeitos de concepção”.

Efectivamente, devemos concordar com Anthony Giddens particularmente neste ponto, uma vez que as consequências do progresso — particularmente nas estruturas sociais — são difíceis, se não impossíveis, de prever com uma pequena margem de erro. E neste sentido poderemos encontrar alguma justificação para o não cumprimento dos auspiciosos ideais iluministas. Evidentemente que os pressupostos da “Luzes” pretenderam realizar as melhores intenções mas, enfim, abriu-se a era da dúvida e da insegurança na tradição. A esperança num futuro melhor não pode, porém, dissipar-se. Anthony Giddens propõe, neste sentido, a orientação das sociedades para o realismo utópico:

As antecipações do futuro tornam-se parte do presente, repercutindo-se desse modo sobre a forma como o futuro efectivamente se desenvolve; o realismo utópico combina a “abertura de janelas” sobre o futuro com a análise das tendências institucionais actuais através das quais os futuros políticos estão imanentes no presente. (...) As utopias do realismo utópico são antitéticas tanto da reflexividade como da temporalidade da modernidade. As prescrições ou antecipações utópicas balizam os futuros possíveis, travando assim o carácter incessantemente aberto da modernidade⁹¹⁰.

⁹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 125-126.

A pós-modernidade apresenta-se como um futuro social, ainda a ser interpretado, mas só depois de saldadas as contas com a modernidade. A pós-modernidade é um projecto de orientação, mas só depois da escassez, da participação democrática e multifacetada, da desmilitarização e da humanização da tecnologia. Em síntese: depois da reconstituição do pensamento utópico⁹¹¹. Richard Appignanesi, embora referindo-se especificamente ao pós-modernismo, afere (1995) uma conclusão algo promissora: «O romantismo. Talvez esse fantasma traga o remédio homeopático que procuramos. A única cura do pós-modernismo é a doença incurável do romantismo»⁹¹². Esta mesma ideia pode ser aplicada ao processo histórico, à (pós)modernidade. Temos de reconhecer que, na base do debate acerca da quebra ou continuidade da modernidade, está a questão de os valores considerados universais pela civilização ocidental, na prática, já o não serem, colocando em causa o “projecto da modernidade”⁹¹³.

Voltemos à questão da globalização e da sociedade de consumo, na qual invariavelmente temos de nos situar. Segundo João Maria André (2005), a globalização neoliberal é responsável pela promoção de uma homogeneização cultural, já que esta é imposta de cima para baixo⁹¹⁴. Em 1983, Gilles Lipovetsky observou:

Sem dúvida, temos de partir do mundo do consumo. Com a profusão luxuriante dos seus produtos, imagens e serviços, com o hedonismo que induz, com o seu clima eufórico de tentação e proximidade, a sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia da sedução. Esta (...) identifica-se com a ultra-simplificação das *opções* que a abundância torna possíveis⁹¹⁵.

⁹¹¹Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 12-13.

⁹¹²APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes*. *Op. cit.*, p. 175.

⁹¹³Cf. SMART, Barry – *Modernity, postmodernity and the present*. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 14-30.

⁹¹⁴ Cf. ANDRÉ, João Maria – *Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 121-124.

⁹¹⁵LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D’Água, 1989, p. 18.

Na sociedade pós-moderna o leque de oferta é praticamente ilimitado. A todos os níveis — cultura, desporto, informação, tecnologias, relações humanas — as hipóteses de escolha são inúmeras e diversificadas, privilegiando-se as opções individualizadas e a satisfação completa — dos desejos mais bizarros aos mais subtis e requintados. Segundo o mesmo autor, esta sociedade de consumo e, aliada a ele, a sedução encontra uma clara repercussão na própria linguagem, “politicamente correcta”:

Já não há surdos, cegos, coxos; estamos no tempo dos que ouvem mal, dos invisuais, dos deficientes; os velhos tornaram-se pessoas da terceira ou quarta idade; as criadas, empregadas domésticas, os proletários, parceiros sociais; as mães solteiras, mães celibatárias. Os cábulas são crianças com problemas ou casos sociais, o aborto é uma interrupção voluntária da gravidez⁹¹⁶.

Rejeita-se o objecto, o desagradável, o incómodo. É a sociedade hedonista e narcisista, subjugada por si própria. O consumo apresenta-se como algo obrigatório. O princípio da sedução, segundo o autor, substitui-se ao princípio da convicção. Podemos ainda ir mais longe e afirmar que a sedução é uma das novas convicções. Esta convicção está na base do proliferar da publicidade, da moda, dos acontecimentos sociais mediáticos, dos *spas*, do endividamento, do divertimento, da imprensa cor-de-rosa, do narcisismo que «(...) designa a emergência de um perfil inédito no indivíduo nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o “capitalismo” autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo»⁹¹⁷. O “eu” constitui-se como a meta do investimento imediato, colocando, eventualmente, em risco o empenhamento nas grandes causas humanas, políticas e sociais. Inversamente, o individualismo psicológico é levado ao extremo.

A tolerância reduz-se e a ansiedade aumenta. A fasquia individual elevou-se demasiado. Mas, ao mesmo tempo, nunca como nos nossos dias a sociabilidade teve tanto peso e talvez nunca a solidão tenha atingido tamanha dimensão. O consumo, ao estar directamente relacionado com um acto voluntário de escolha, responsabiliza o

⁹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 21-22.

⁹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 48.

indivíduo relativamente si próprio mas, segundo Daniel Bell (1976), provoca indiferença face ao bem comum, às instituições liberais⁹¹⁸. É neste sentido que Lipovetsky adverte (1983) para o perigo da violência desligada de qualquer projecto histórico, caprichosa, isto é, narcísica: «Numa derradeira desqualificação, a violência entra no ciclo em que absorve os seus próprios conteúdos; de acordo com a era narcísica, a violência dessubstancializa-se num culminar hiper-realista sem programa nem ilusão, violência *hard*, desencantada»⁹¹⁹.

Temos de considerar que, não obstante vivamos numa era particular e perigosamente narcísica, individualista, isto não significa necessariamente que vivamos num tempo absolutamente novo, independente do tempo passado. Na óptica de António Pedro Pita (1988):

Romper com o narcisismo é romper com o ideal metafísico da racionalidade do *pensamento do pensamento*. Significa conceber uma razão relacional, isto é, uma razão que seja, em si mesma, relação, demarcada por isso do movimento de ensimesmamento que o “Eu”, enquanto “Eu penso”, efectuava⁹²⁰.

Na perspectiva de Alfredo Margarido (1993), a ideia de individualismo pós-moderno possui um enraizamento no Antigo Regime, cuja organização se pautava pela visão tripartida – clero, nobreza e povo – e praticamente impermeável da sociedade. A invenção da pós-modernidade deveu-se aos intelectuais universitários, na sua maioria afastados da sociedade de produção. A moral pós-moderna não consegue encontrar soluções para o crescente número de desempregados, e a sociedade tripartida mantém-se: os dirigentes, os dirigidos e os excluídos. O Estado torna-se dependente do indivíduo narcísico, pós-moderno, afastando-se dos princípios da justiça social. A burguesia tornara-se numa classe bem instalada, afastada do neo-individualismo do “outro”⁹²¹. O

⁹¹⁸Ver BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. *Op. cit.*

⁹¹⁹LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo* *Op. cit.*, p. 204.

⁹²⁰PITA, António Pedro – *A modernidade de A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 90.

⁹²¹ Cf. MARGARIDO, Alfredo – A falsa ética neo-individualista pós-moderna. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 13 (Inverno 1993), p. 91-102.

indivíduo torna-se numa nova figura central, demonstrando alguma desafeição pelo social, uma quebra de militância e um desaparecimento da pertença a uma tradição, “como se contasse apenas o instante, o imediato” neste retorno de Narciso, sempre à procura de deslumbramento, pronto a “suprimir a moralidade que funda toda a *praxis*” e elegendo a predominância do individual, hedonista, sobre o universal. Este fenómeno coexiste, contudo, com a emancipação, com a personalização e com a tolerância⁹²².

O consumo e um certo individualismo são transversais às sociedades ditas pós-modernas. O aumento avassalador do consumo e da produção repercute-se no carácter efémero das modas⁹²³, dos produtos, e mesmo das ideias e da arte. Numa perspectiva crítica face ao marxismo e ao estruturalismo, Jean Baudrillard entende (1970) que a felicidade é o ponto absoluto de referência da publicidade aos mais diversificados produtos, ao mesmo tempo que o *kitsch* e o *gadget* se impõem como uma das categorias culturais mais eminentes do objecto moderno⁹²⁴. O *kitsch* opõe-se à estética da originalidade pela “estética da simulação”⁹²⁵.

A propósito da realidade e da sua representação imagética, Jean Baudrillard escreveu *Simulacres et simulation* (1981). A distinção entre o que é representação e realidade desvanece-se, na medida em que se atinge um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia, isto é, entre o objecto e a sua representação, é, às vezes, difícil de ser percebida. O autor refere-se a quatro fases da imagem: a imagem como reflexo de uma realidade – por exemplo, a pintura de uma paisagem –, a imagem enquanto máscara e perversão de uma realidade – por exemplo, a pintura de uma cena cortesã –, a imagem assumindo-se como marca da ausência de uma realidade e, finalmente, o simulacro, isto é, a hiper-realidade, o além da realidade. A fronteira entre a arte e a realidade desapareceu, porque ambas terão sucumbido ao

⁹²² Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da – Individualismo contemporâneo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 1 (Jul. 1985), p. 3-17.

⁹²³ Ver LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efémero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989; DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Lisboa: Edições 70, 1996.

⁹²⁴ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. *Op. cit.*, p. 47; 114-115.

⁹²⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 116.

“simulacro universal”. Jean Baudrillard quando se reporta ao cinema diz o seguinte (1981):

O cinema nas suas tentativas actuais aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificado, o que é a empresa mais louca (...) nenhuma cultura jamais teve sobre os signos esta visão ingénua e paranóica, puritana e terrorista. O terrorismo é sempre o do real⁹²⁶.

Estamos perante a designada hiper-realidade: a realidade a dissipar-se. O niilismo realizou-se na simulação⁹²⁷. O ser humano tornou-se “exorbitante”, fora de campo, e “fractal”, que se desmultiplica numa época em que a aceleração devorou o recurso do tempo⁹²⁸. Já não se conseguem impor limites ao próprio mundo, que se transformou num ecrã, num “ponto de convergência de todas as redes de influência”⁹²⁹.

Na obra *La société transparente* (1989) Gianni Vattimo propõe a tese de que na sociedade dos *mass media* – que caracterizam a “sociedade transparente”, na verdade pós-moderna, caótica, contaminada – se abre caminho a um ideal de emancipação, que tem por base a oscilação, a pluralidade e, por fim, o desgaste do próprio “princípio de realidade”, isto é, o homem pode tornar-se consciente de que a liberdade não consiste em conhecer a estrutura do real e adaptar-se a ela. A nossa esperança de emancipação e de liberdade reside neste relativo caos, nesta perda de sentido da realidade, na capacidade de desenraizamento – libertação das diferenças, das minorias, fim da ideia de uma realidade histórica totalizadora –, embora sem o abandono de todas as regras. Na verdade, «(...) com a multiplicação das imagens do mundo perdemos o “sentido da

⁹²⁶*Idem* – *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991, p. 64.

⁹²⁷Ver também *idem* – *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. Nesta obra o autor coloca o problema do relacionamento do ser humano com o mundo circundante, em rápida e constante transformação.

⁹²⁸ Cf. *idem* – O orbital. O exorbital. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 337-346.

⁹²⁹Cf. *idem* – The ecstasy of communication. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 145-154.

realidade”, como se diz, talvez isso não seja afinal uma grande perda»⁹³⁰, até porque somos capazes de viver na experiência de oscilação pós-moderna⁹³¹.

A ideia de uma certa nostalgia de fim de século caracteriza-se por um misto de quatro ideias fundamentais: o declínio da história, o sentimento de perda da unidade, a sensação de perda da expressividade e da espontaneidade, e o sentimento de perda da autonomia individual⁹³². 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 princípio⁹³³. O pensamento pós-moderno problematiza, como nenhum outro, a realidade circundante, mas esta problematização do real, no entender de Scott Lash (1990): «(...) através da arte, através das formas culturais, pode constituir um potencial desagregador e radical»⁹³⁴.

Gillo Dorfles adverte (1986) para o facto de a perda da centralidade conduzir, evidentemente, à perda do equilíbrio, da noção de situação: «É como dizer que, sem centralidade, sem um sólido ponto de apoio, acaba por faltar, tanto para a arte como para a cultura, a base de toda a evolução possível»⁹³⁵. Sabemos que há uma certa necessidade de organizar as estruturas — históricas, filosóficas, antropológicas, artísticas — no intuito de facilitar a sua compreensão, ou mesmo apropriação. A multiplicidade de opções implica uma escolha, por conseguinte, encerra em si uma desarmonia⁹³⁶. Esta desarmonia não se deverá confundir com desordem, «(...) porque muitas vezes é mesmo uma escolha ordenada que determina uma condição de desarmonia e de assimetria»⁹³⁷. O equilíbrio poderá ser identificado com a estagnação,

⁹³⁰ VATTIMO, Gianni - *A sociedade transparente*. *Op. cit.*, p. 14.

⁹³¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 16-17.

⁹³² 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.

⁹³³ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. *Op. cit.*, p. 28.

⁹³⁴ 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. 73.

⁹³⁵ DORFLES, Gillo – *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 95.

⁹³⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 99.

⁹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 105.

daí ser compreensível falar-se de desequilíbrio no pós-modernismo, numa era plural, com múltipla oferta, supostamente democrática, pautada pela fragmentação, pela desarmonia. Ora esta desarmonia é que, justamente, constitui o seu ponto de equilíbrio, a sua lógica, a sua fundamentação e, no fundo, a sua honestidade.

De todas estas considerações podemos aferir algumas conclusões a respeito da pós-modernidade. Por um lado, trata-se de um assunto que preocupa muitos pensadores contemporâneos e que gera algum desconforto e até desconfiança. Dada a complexidade em definir o conceito de pós-modernidade ou de pós-moderno, opta-se por uma compreensão do pano de fundo sobre o qual o termo emerge: as complexas sociedades contemporâneas, a rapidez da história, a economia livre de mercado, a sociedade de consumo, a tecnologia de ponta, a globalização, a denúncia da modernidade, a pluralidade, etc. Por outro lado, e por razões que se prendem não só com o processo histórico mas também com a própria composição da palavra “pós-modernidade”, torna-se fundamental a caracterização da modernidade e a localização da pós-modernidade face à primeira: continuidade ou ruptura? Vivemos numa nova era ou apenas numa nova fase da modernidade? Se preferirmos, o debate modernidade/pós-modernidade encontra-se centrado na discussão entre um conceito unitarista e um conceito pluralista da razão e do real⁹³⁸.

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. O que talvez ponha em evidência os grandes cataclismos do século XX é o seu carácter mais abrangente, mais mediático e, possivelmente, mais programado. Como afirma Warren Montag (1988):

O debate sobre o pós-modernismo [neste caso o autor refere-se à pós-modernidade e não propriamente ao pós-modernismo artístico] provará ter sido produtivo na medida em que desperte em nós a consciência dos seus próprios limites, que não são os limites da história em

⁹³⁸ Cf. BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralid y transversalidad*. *Op. cit.*, p. 2-10.

si (como alegam os partidários do pós-modernismo), mas as fronteiras do território em que a teoria marxista sempre interveio com maior eficácia: a conjuntura actual⁹³⁹.

Apesar de tudo, a crença no progresso e no futuro vai permanecendo, havendo necessidade de se recorrer, para isso, a determinados mecanismos ecológicos, políticos, humanistas, sociais, etc. E, neste sentido, temos de admitir que vivemos numa etapa pós-moderna da história — com todas as características e peculiaridades que lhe foram sendo enumeradas — mas, pelo menos por agora, ainda não abandonámos a modernidade. A modernidade não estará esgotada como entendeu Jean-François Lyotard, talvez não seja propriamente um projecto 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 perspectiva através da qual podemos e devemos questionar a modernidade e, em particular, o mundo que nos rodeia. 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 perspectiva 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 carácter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como auto-superação da razão⁹⁴⁰. Thomas Docherty (1990) adverte para o facto de o pós-modernismo na arte contemporânea estar envolto em algumas directrizes que o caracterizam: a sedução, a transgressão, a

⁹³⁹MONTAG, 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. 133.

⁹⁴⁰ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. *Op. cit.*, p. 262-268.

auralidade por oposição à espectacularidade, e a fuga à comodidade elitista da arte⁹⁴¹. 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 produção⁹⁴².

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 históricas⁹⁴³. 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 aspectos de semelhança com o modernismo e com a própria vanguarda, ao questionar os princípios de autoridade e de unidade, e ao construir versões não minimalistas⁹⁴⁴. 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 conceber o Pós-Modernismo sem o Modernismo. O Pós-Modernismo constitui o *enfant terrible* do Modernismo. E dado a própria definição de Modernismo permanecer controversa, não devia constituir surpresa o facto de até os defensores mais acérrimos do Pós-Modernismo parecerem incapazes de chegar a um consenso quanto à sua definição exacta⁹⁴⁵.

⁹⁴¹ Cf. DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism*. London; New York: Routledge, 1990, p. 18-33.

⁹⁴² Cf. MICHAUD, Yves – *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007, p. 28-47.

⁹⁴³ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. *Op. cit.*, p. 238-256.

⁹⁴⁴ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 270.

⁹⁴⁵ HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 6.

O movimento pós-moderno, no que respeita às artes visuais⁹⁴⁶, 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 Portugal⁹⁴⁷. 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 cultura⁹⁴⁸. 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*⁹⁴⁹, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia⁹⁵⁰; que rompe com a ideia modernista — particularmente no âmbito da arquitectura — dos planos de grande escala; que é um marasmo⁹⁵¹; que não tem critérios estéticos definidos, enfim, que é quase uma fraude, um *déjà vu*⁹⁵².

Além da já referida questão do prefixo “pós” implicar uma carência de critérios de definição positivos – na verdade, ninguém parece estar satisfeito com a designação “pós-modernismo/pós-moderno”⁹⁵³ –, este negativismo estará também possivelmente relacionado com uma certa confusão entre o eclectismo pós-modernista e a errada, mas recorrente, crença na potencialidade de qualquer objecto ser arte. Como afirma Andreas Huyssen (1987): «O que não se pode continuar a fazer é elogiar ou

⁹⁴⁶ Ver TRODD, Colin - Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92.

⁹⁴⁷ Cf. COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas - *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989, p. 65-80.

⁹⁴⁸ Cf. CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1999, p. 9 e ss.

⁹⁴⁹ Imitação criativa, máscara estilística.

⁹⁵⁰ 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.

⁹⁵¹ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. *Op. cit.*, p. 78.

⁹⁵² Ver, por exemplo, OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de – *Los grandes “ismos” pictóricos del siglo XX*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.

⁹⁵³ Cf. WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. *Op. cit.*, p. 16-17.

ridicularizar o pós-modernismo *em bloco*. O pós-moderno tem de ser salvo dos seus defensores e dos seus detractores»⁹⁵⁴.

Numa atitude mais extrema e pessimista podemos colocar as afirmações de Gilles Lipovetsky (1983):

O pós-modernismo não passa de um outro nome para designar a decadência moral e estética do nosso tempo. Ideia que não é, aliás, nada original, uma vez que H. Read escrevia já no início dos anos cinquenta: “A obra dos jovens não passa do reflexo atrasado de explosões que datam de há trinta ou quarenta anos”⁹⁵⁵.

Nesta afirmação estão incorporadas duas ideias fundamentais: a falta de originalidade do pós-modernismo e a sua alegada decadência estética. Clement Greenberg, na conferência proferida na Universidade de Sydney (1980), observava que qualquer desvio do modernismo está na origem de uma corrupção dos padrões estéticos. O pós-modernismo evidenciava o “relaxamento” da arte depois da *pop art*, e justificava a existência de formas artísticas menos exigentes⁹⁵⁶.

O pós-modernismo opõe-se à reflexão estética modernista, rejeita a sua estrutura narrativa, é ambíguo, serve-se da montagem, é antiformal e desconstrutor. Se nos debruçarmos sobre o interessante esquema comparativo, entre modernismo e pós-modernismo, proposto por Ihab Hassan (1985)⁹⁵⁷ – visão inicialmente desenvolvida do ponto de vista da análise literária –, verificamos que, segundo este autor, o modernismo se inspira no romantismo e no simbolismo, que constrói um projecto e institui uma hierarquia, que visa uma obra acabada, sintética e totalizante; enquanto o pós-modernismo se inspira no dadaísmo e na *pataphysics*, emerge do acaso, institui a

⁹⁵⁴HUYSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1986, p. 182.

⁹⁵⁵LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. *Op. cit.*, p. 112.

⁹⁵⁶ Cf. GREENBERG, Clement – *The notion of “post-modern”*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980, p. 12-14.

⁹⁵⁷Cf. 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.

anarquia, e as suas construções baseiam-se no processo, na *performance*, no *happening*, na desconstrução e na antítese. Se o primeiro procura a presença, a concentração e o paradigma; o segundo pauta-se pela ausência, pela dispersão e pelo sintagma. Um selecciona e o outro combina; um institui-se como significado, o outro como significante. Se o modernismo é narrativo e metafísico; o pós-modernismo centra-se na *petite histoire* e na ironia⁹⁵⁸; um reporta-se à origem e à determinação; o outro ao vestígio, à diferença e à indeterminação.

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 que se reveste do pressuposto de uma continuidade entre modernismo e pós-modernismo; outra que preconiza uma ruptura entre ambos os conceitos e consequentes postulados. Na verdade, para autores, como Barry Smart (1993), o pós-modernismo representa uma certa continuidade face ao modernismo:

O pós-modernismo pode ser descrito como uma configuração cultural que se encontra, em termos gerais, em continuidade com o modernismo, ou seja, que não é significativamente diferente deste. Uma consequência desta posição é a superficialidade, se não redundância do termo, visto que o mesmo apenas tenta fabricar diferenças dentro de um conjunto que é fundamentalmente o mesmo⁹⁵⁹.

Uma posição semelhante é partilhada por Suzi Gablik (1984) ao assumir que o pós-modernismo se apresenta não tanto como uma revolução nos estilos, mas como uma vaga de “expectativas nascentes”⁹⁶⁰. A autora conclui a sua perspectiva do seguinte modo: «O seu legado [do modernismo] requer que olhemos para a arte novamente em termos de desígnio em vez de estilo»⁹⁶¹, isto é, será mais profícuo compreender a

⁹⁵⁸Sobre a questão da ironia é interessante ver BEHLER, Ernst – *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 331 e ss.

⁹⁵⁹SMART, Barry – *A pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 17-18.

⁹⁶⁰Cf. GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* *Op. cit.*, p. 12.

⁹⁶¹*Idem, ibidem*, p. 128.

própria função e valor da arte, ao mesmo tempo que não reconhece, necessariamente, uma ruptura estilística.

Lloyd Spencer entende (2001) que o pós-modernismo pode ser visto como aquela variante do modernismo que nos liberta do espartilho da modernidade, já que o próprio modernismo, numa vertente crítica, poderá ser o antídoto daquela⁹⁶². Edward Lucie-Smith também atenta (1984) que não existe uma real quebra entre modernismo e pós-modernismo, já que, mesmo a arte — da década de oitenta — que se pretendia opor aos cânones modernistas, acabou por, implicitamente, continuar a tradição modernista. A arte dos anos oitenta caracterizar-se-ia mais por levar ideias a extremos do que por realmente inovar⁹⁶³. Mas será que a pretensão do pós-modernismo é realmente inovar? 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 do original – mito da originalidade – agora por meio de intermediações, da teatralidade e da presença da imagem⁹⁶⁴.

Rosalind Krauss (1985), por seu lado, nega a continuidade entre modernismo e pós-modernismo:

O período histórico que englobava a vanguarda e o modernismo terminou irremediavelmente, e não se trata de um simples acontecimento jornalístico. Toda uma concepção discursiva conduziu-o ao seu fim, assim como todo um complexo de práticas culturais — em particular uma crítica desmistificante e uma arte verdadeiramente pós-modernista⁹⁶⁵.

Hal Foster propõe (1983) um posicionamento intermédio. O autor acredita que existem dois pós-modernismos, ou seja, um pós-modernismo de resistência face ao modernismo, que o pretende desconstruir, que o coloca em questão; outro de reacção, que repudia o

⁹⁶² 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.

⁹⁶³ Cf. LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987, p. 7-24.

⁹⁶⁴ 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.

⁹⁶⁵ KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Op. cit., p. 148.

modernismo mas acaba por retornar à tradição⁹⁶⁶. Num certo sentido, não existirá, por conseguinte, uma verdadeira clivagem entre modernismo e pós-modernismo, tornando-se fundamental efectuar julgamentos teóricos activos, em vez de reactivos, e não somente distintivos mas profícuos⁹⁶⁷. Sabemos que a vontade de transgredir esteve intimamente ligada ao modernismo e às vanguardas. É nesta senda que Ann Kaplan coloca (1988) algumas reservas à divisão de Hal Foster: «Assim, vê-se que o pós-modernismo e a transgressão são conceitos teóricos incompatíveis»⁹⁶⁸. E, efectivamente, muitas das características que são usualmente atribuídas ao pós-modernismo são justamente a diferença, a nuance, a complexidade dos lugares e das culturas, o reconhecimento do díspar e do desigual — a nível geográfico, político, sexual, étnico⁹⁶⁹. Na opinião de Dick Hebdige (1987) o pós-modernismo não é uma entidade homogénea nem um movimento, mas um espaço, uma condição, que nos ajuda a encontrar o poder que reside em pequenos detalhes, em fragmentos, aforismos e alusões⁹⁷⁰.

Terry Eagleton (1996), numa perspectiva neomarxista, entende o pós-modernismo no âmbito da falta de sistematização e do paradoxo das grandes ilusões da actualidade, 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 capitalista⁹⁷¹. 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 dialéctica e nunca absoluta⁹⁷². De facto, o

⁹⁶⁶Cf. FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii.

⁹⁶⁷ Cf. *idem* - *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. *Op. cit.*, p. 226.

⁹⁶⁸KAPLAN, E. Ann – Introdução. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 13.

⁹⁶⁹Algumas destas ideias estão referidas em HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁷⁰Cf. 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.

⁹⁷¹Cf. 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.

⁹⁷² Cf. MACEDO, Ana G.; DUARTE, João F.; LOURO, Maria F. – Entrevista com Terry Eagleton. *Vértice*. Lisboa. N.º 43 (Out. 1991), p. 97-101.

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 heterogénea entidade»⁹⁷³. Efectivamente, o pós-modernismo não pode ser descontextualizado da sociedade complexa, tecnológica, hedonista, *retro*⁹⁷⁴. Como escreve Carlos Ceia (1999):

Na nossa sociedade contemporânea, falta compreender que o que quer que seja o pós-modernismo não é apenas mais outro movimento circunscrito às artes. Se ele faz sentido, é porque, ao contrário dos movimentos que o precederam, se produz na totalidade dos aspectos que caracterizam as sociedades modernas⁹⁷⁵.

O crítico norte-americano Fredric Jameson é uma figura central da reflexão em torno do pós-modernismo. No conhecido ensaio *Postmodernism and consumer society* (1984), o autor considera que o conceito de pós-modernismo não é amplamente aceite ou mesmo entendido, possivelmente devido à estranheza das obras que abarca:

(...) a poesia de John Ashbery, (...) a reacção contra a arquitectura moderna e em particular contra os prédios monumentais do Estilo Internacional, os edifícios pop e os *decorated sheds* que Robert Venturi celebrou no seu manifesto, *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol e a arte *pop*, mas também o fotorrealismo mais recente; na música, o peso de John Cage (...) Philip Glass e Terry Ridler, e também o *punk* e a nova onda do *rock*, com grupos como os Clash, os Talking Heads (...); no cinema, tudo o que vem de Godard — filmes e vídeos contemporâneos de vanguarda⁹⁷⁶.

⁹⁷³ EAGLETON, Terry – *The illusions of postmodernism*. *Op. cit.*, p. 21.

⁹⁷⁴ Ver WATSON, Nigel – Postmodernism and lifestyles. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 35-44.

⁹⁷⁵ CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁷⁶ JAMESON, Fredric – O pós-modernismo e a sociedade de consumo. *Op. cit.*, p. 25.

O movimento pós-moderno estará, pois, localizado no novo contexto das sociedades e da economia, conducente a novas relações e visões, nomeadamente à “morte do sujeito” ou fim do velho individualismo enquanto ideologia, ao predomínio do espaço sobre o tempo e a um esbatimento da recorrentemente distinção entre cultura erudita e cultura popular. É neste sentido que o pós-modernismo toma o lugar do modernismo, constituindo-se num eterno presente fragmentado em imagens, nesta cultura do eclectismo, no qual a “historicidade corre o risco de se desvanecer e o sujeito de se desintegrar”⁹⁷⁷.

O pós-modernismo reflecte 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 de arte foram definitivamente abolidos. A pós-experimentação instalou-se e as artes estão permeáveis umas às outras⁹⁷⁸. Como esclarece Carmen Vidal (1989):

Na pós-modernidade já nada é seguro, tudo está distorcido, deixa de existir um *telos* e o centro desaparece em favor de um fluxo contínuo de valores. Trata-se de um conglomerado eclético que é muitas vezes contraditório, mas o homem pós-moderno vive a gosto imerso nessa incoerência, porque considera que é a única forma responsável de responder à vida (...). As suas bases são a heterogeneidade, o pluralismo, o eclectismo⁹⁷⁹.

Será que estamos face à crise da imaginação e da pulsão criadora, ao fim do *pathos* artístico? Ou, por outro lado, face a uma transformação radical de percepção do mundo, na qual o pós-modernismo não destrói o comportamento mas reflecte-o na distância, tornando-se num “meta-comportamento”⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷Cf. *idem, ibidem*, p. 29-31.

⁹⁷⁸ 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.

⁹⁷⁹ VIDAL, M. Carmen África – *Qué es el posmodernismo?* Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1989, p. 14-15.

⁹⁸⁰ Cf. LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Op. cit.*, p. 124.

No domínio da arquitectura o conceito de pós-modernismo desenvolveu-se com consistência, nomeadamente com Charles Jencks e Paolo Portoghesi, como já se observou, e posteriormente através de Heinrich Klotz. O próprio Robert Venturi, na já referenciada obra de 1972, admitiu o valor do vernáculo, do local, e mesmo do *kitsch*, dando como exemplos a *Disneyland* (Califórnia) e os néons de Las Vegas⁹⁸¹. A Robert Venturi ficara também a dever-se o texto de 1966, *Complexity and contradiction in the architecture*. A arquitectura voltaria a utilizar elementos decorativos supérfluos, por vezes colocados de modo invertido, criando dinâmicas e desenvolvendo um estilo de imitação criativa de edifícios/estilos históricos, mas procurando, de algum modo, superá-los. Tratou-se de uma certa apropriação revivalista da gramática arquitectónica de movimentos artísticos do passado aplicada a à arquitectura do presente, afastando-se do depuramento e racionalismo universalista da Bauhaus e do Estilo Internacional⁹⁸². Ao *slogan* de Mies van der Rohe “Menos é melhor” opunha-se o de Robert Venturi “Menos é aborrecido”⁹⁸³ e, nesta senda, a defesa, por exemplo, do *decorated shed* (caixa/galpão decorado).

Voltava-se ao passado, restituindo-lhe uma espécie de dimensão perdida⁹⁸⁴. Estamos possivelmente perante a apropriação das pequenas narrativas, de que atrás se falou. O ornamento voltava a fazer sentido, opondo-se à ideia modernista da funcionalidade, e aproximando a arquitectura da história e da arte. Segundo Charles Jencks (1987):

Os edifícios mais representativos do pós-modernismo dão, com efeito, testemunho de uma dualidade muito nítida, de uma deliberada esquizofrenia (...) Contrariamente à crença comum, o pós-modernismo não é antimodernista nem reaccionário. Aceita as descobertas do século XX — de Freud, de Einstein e Henry Ford — e o facto de as duas grandes guerras e a

⁹⁸¹ Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. *Op. cit.*

⁹⁸² Ver GHIRARDO, Diane – *Architecture after modernism*. London: Thames & Hudson, 1996; MORGAN, Diane – Postmodernism and architecture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 71-81.

⁹⁸³ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 248.

⁹⁸⁴ Cf. TORRES, Félix – *Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Éditions Ramsay, 1986, p. 66.

cultura de massas estarem integradas no nosso mundo de imagens, não faz disto uma ideologia total⁹⁸⁵.

Kenneth Frampton observa (1983) que a arquitectura só poderá suste-se, do ponto de vista crítico, se assumir uma posição de afastamento tanto do mito do progresso iluminista como do mito reaccionário do passado pré-industrial, através do “regionalismo crítico”, capaz de mediar o impacte da civilização universal e os elementos oriundos de cada local⁹⁸⁶.

Estas questões não são, contudo, absolutamente peremptórias. Apesar de se poderem aplicar com evidência a determinados edifícios, por vezes torna-se complexa a caracterização do estilo pós-moderno na arquitectura. Neste sentido, o próprio Charles Jencks ensaiaria a hipótese das trinta variáveis identificativas. Mas nas palavras de Matei Calinescu (1987):

Em geral, nem Jencks nem outros escritores de arquitectura pós-moderna parecem estar conscientes de que o pós-modernismo, como outros termos de periodização, pode facilmente gerar as suas próprias versões da velha “ilusão realista”, em virtude da qual um mero constructo do espírito ou modelo de compreensão é entendido como uma realidade imutável. (...) Dever-se-ia, por conseguinte, insistir na necessidade de um uso autoconsciente e abertamente hipotético do termo, o que raramente é o caso tanto no criticismo de arquitectura como em qualquer outra parte⁹⁸⁷.



107. Pormenor da fachada de *Institute for Scientific Information* (Filadélfia), Venturi & Scott Brown, 1978.

⁹⁸⁵ JENCKS, Charles – Post-modernism: the new classicism in art and architecture. *Op. cit.*, p. 6-11.

⁹⁸⁶ Cf. 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.

⁹⁸⁷ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 250-251.

Nesta senda, o crítico de arte italiano 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, subjectivos, fragmentados, nacionalistas, assim como à iconografia clássica⁹⁸⁸. A *transavanguardia* correspondeu ao neo-expressionsismo 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 pintura⁹⁸⁹, 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, centímetro a centímetro.

Do ponto de vista do tema, emerge uma necessidade de se expressarem determinadas preocupações sociais, humanistas, políticas, sexuais, ou o próprio problema da disseminação de doenças como a SIDA⁹⁹⁰, doença de que morreu prematuramente, por exemplo, Keith Haring. O abstraccionismo e o conceptualismo tinham determinado o fim de uma trajectória, focando-se agora as atenções na arte figurativa entre as duas guerras. E estas novas tendências foram acompanhadas de 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.

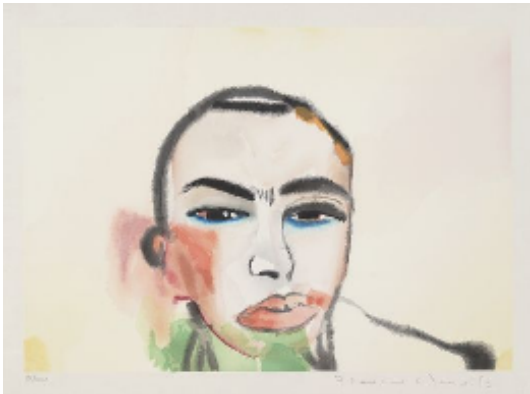
O neo-expressionismo implementa-se de um modo particularmente consistente em Itália e na Alemanha – contra as regras da arte conceptual e como

⁹⁸⁸ Cf. OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 128.

⁹⁸⁹ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Op. cit., p. 55.

⁹⁹⁰ 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.

espelho da apreensão face a um país dividido, respectivamente –, por exemplo na obra de Carlo Maria Mariani, Francesco Clemente, Sandro Chia, Anselm Kiefer, ou Jorg Immendorff, conhecendo também notável impacte 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. Ao nível da divulgação destes artistas e correntes estéticas foi igualmente notória a acção de galerias, tais como a Galeria Michael Werner – primeiro em Berlim, tendo-se posteriormente transferido para Colónia – e a Galeria Mary Boone (Nova Iorque), cuja empreendedora acção levou a que alguns dos seus artistas ficassem conhecido por “boonies”. Na cena nova-iorquina, em especial no novo bairro ocupado por artistas – East Village –, começavam a florescer galerias dirigidas pelos próprios artistas e locais considerados mais alternativos e acessíveis a jovens, nomeadamente aqueles que se dedicavam ao grafitismo, lançado de modo visível por Tom Otterness, organizador da exposição *Time Square Show* (Nova Iorque, 1980), na qual expôs o jovem Jean-Michel Basquiat – “SAMO”, como assinava nos *tags*.



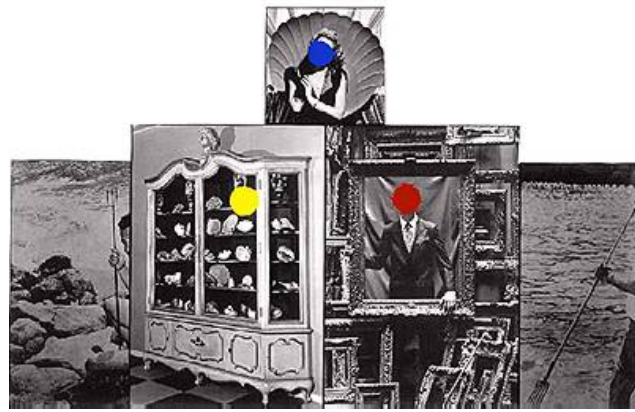
108. Sem título, Francesco Clemente, 1984. Xilogravura (36.1 x 51.1cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.



109. *Gericault's arm*, David Salle, 1985. Acrílico s/ tela (197,8 x 244,5cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.



110. *October 18, 1977*, Gerhard Richter, 1988. Óleo s/tela (62 x 62cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.



111. *Seashells/Tridents/Frames*, John Baldessari, 1988. Cinco fotografias a preto e branco pintadas a óleo e acrílico (243,8 x 386cm). Coleção The Broad Art Foundation, Santa Mónica.

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 efectivamente eclético e, por vezes, bastante fragmentado. O regresso à pintura coexiste com a pintura abstracta, 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*, a paródia ou o retorno ao objecto do quotidiano, 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, isto é, a obra deixa de ser concebida como objecto autónomo e exterior para passar a integrar em si o próprio espaço da exposição e o fruidor.



112. *Collection of one hundred plaster surrogates*, Allan McCollum, 1982-1990. Esmalte em molde sólido, várias dimensões. Coleção Museum van Hedendaagse Kunst, Antuérpia.



113. *Dragon*, Judy Pfaff, instalação na Bienal de 1981. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Coleção Solomon Gallery, Nova Iorque.



114. *Leda*, Joel-Peter Witkin, Los Angeles, 1986. Fotografia (72 x 71,5cm). Coleção do artista.

O pós-modernismo contribuiu decisivamente para a abertura das sociedades contemporâneas ao mesmo tempo que, como já se reconheceu, é também fruto delas. Ao afastar-se do ideal elitista, e até forçado, do “novo” e do revolucionário, acaba por se

afastar da vanguarda enquanto dogma. De facto, as práticas artísticas dos anos setenta faziam antever este posicionamento. Actualmente, sabemos que o ataque das vanguardas históricas à arte — como instituição — falhou. Sabemos também que as pretensões antiartísticas dos vanguardistas acabaram por ser utilizadas, ironicamente, com fins artísticos. Um dos aspectos ainda a reter é a noção do “outro”, colocando-se termo à visão universalista do modernismo, nomeadamente de Clement Greenberg. O “outro” é o 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”⁹⁹¹. Foi no sentido de advertir para a escassa representatividade das mulheres no mundo da arte que, em 1985, aparecia em Nova Iorque um grupo de mulheres artistas com a denominação de “Guerrilla Girls”. Mas também a própria obra de Sherrie Levine, de Louise Lawler, de Barbara Kruger, ou de Cindy Sherman – pensemos, por exemplo, na conhecida série *Untitled film still* – mostram um certo ressurgimento, subversivo, do feminismo na arte dos anos setenta e oitenta.



115. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Guerrilla Girls, 1989. Impressão s/papel (28,1 x 71,2cm). Coleção Spencer Museum of Art, Kansas.

⁹⁹¹ 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 anti-aesthetic: 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.



116. *Untitled film still #21*, Cindy Sherman, 1978. Impressão de gelatina e prata (19.1 x 24.1cm). Coleção The Museum of Modern Art, Nova Iorque.



117. *Untitled*, Barbara Kruger, 1985. Nove litografias a cores (52 x 52cm cada). Tate Gallery Collection, Londres.

No domínio do cinema verificou-se igualmente uma tentativa de definição do cinema pós-moderno, caracterizado pela reacção aos valores-chave da modernidade, pela intertextualidade, pela beleza da aparência, pelo seu lado irónico, referencial – patente, por exemplo e a seu modo, nos filmes de Quentin Tarantino e de David Lynch, plenos de citações, referências e plasticidade – e até nostálgico, pela sua espectacularidade, pela sua complexa rede de produção e distribuição, pela variedade da forma e do conteúdo das temáticas⁹⁹². 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 usa⁹⁹³. No domínio musical, além da música *punk*, nascida no Reino Unido na década de setenta⁹⁹⁴, podemos referenciar a música de inspiração minimalista ou performativa, nomeadamente, de Steve Reich, Philip Glass ou Laurie Anderson. Mas, enfim, é viável estender uma visão pós-moderna às peças teatrais de Peter Handke ou de Thomas Bernhard, às encenações de Robert Wilson, às coreografias de Pina Bausch, à literatura de Italo Calvino ou de Jorge Luís Borges. Nas palavras de David Harvey (1989):

⁹⁹² Ver HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102.

⁹⁹³ Cf. 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.

⁹⁹⁴ Cf. 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.

Há alguns que desejam que retornemos ao classicismo e outros que buscam que trilhemos o caminho dos modernos. Do ponto de vista destes últimos, toda a época tem julgada a realização da “plenitude do seu tempo, não pelo ser, mas pelo vir-a-ser [*devir*]”. A minha concordância não poderia ser maior⁹⁹⁵.

Em conclusão, 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 desconhecida⁹⁹⁶. 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 da *pop art* e da arte conceptual – movimentos também designados de neovanguarda ou vanguarda tardia e, em algumas situações híbridas, considerados retrospectivamente pós-modernos. Voltar-se para o passado pode, neste contexto, assumir uma atitude mais inovadora do que o experimentalismo, tornando-se inclusivamente possível a coexistência de várias tendências artísticas – neo-expressionismo alemão, *transavanguardia*, *bad painting*, *revivals*, etc. – no seio do eclectismo pós-moderno, ao mesmo tempo que se tende para a separação dos domínios ético e estético – formalismo. Também no domínio da arquitectura é possível encontrar sobreposições, ambiguidades, descontinuidades, imitações criativas, recuperação de historicismos e de formalismos – dualidade entre fachada e estrutura/função.

Por outro lado, a produção artística depende cada vez mais de factores exógenos à obra de arte e ao artista, tais como, o mercado da arte, os galeristas, os críticos, a heterogeneidade do público receptor, a publicidade, os *media*, etc. Apesar de se reconhecer alguma falta de critérios de definição positivos ao pós-modernismo, ainda não é, talvez, possível construir outra designação que não se afigure como referência ao

⁹⁹⁵ HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. *Op. cit.*, p. 326.

⁹⁹⁶ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. *Op. cit.*, p. 40.

seu grande movimento predecessor – o modernismo. Todavia, e retomando esta questão, o pós-modernismo assume uma ruptura face ao modernismo, pelo seu eclectismo, pela sua fragmentação, pela sua referência ao passado, pela sua liberdade normativa, conceptual e formal, pela sua assumida separação da *praxis* vital do ser humano, apesar de a criação artística implicar sempre algo de inovador, se quisermos, vanguardista em sentido qualificativo. E, não obstante assumamos uma ruptura entre modernismo e pós-modernismo, na senda de autores como Rosalind Krauss, devemos entender o pós-modernismo essencialmente em duas variantes, na esteira de Hal Foster: a de resistência e a de reacção; uma desconstrutiva, a outra de retorno à tradição, ou seja, a um certo classicismo. É como se assumíssemos uma ruptura artística e estética em relação a uma esfera no limite da qual, temporalmente, ainda nos encontramos.

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 reflectir sobre o passado e reperiodizá-lo⁹⁹⁷. 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 conseqüente pluralismo radical –, e nenhuma se opõe necessariamente à outra⁹⁹⁸. Na opinião deste crítico:

O que fez a pós-modernidade foi fazer cobrar consciência da necessidade do significado. A dificuldade disto consistia em tratar qualquer coisa humana como uma classe de texto e em distinguir os textos que eram obras de arte dos que não o eram. (...) O meu ponto de vista é o de que o problema delineado pela pós-modernidade é o espelho do que foi delineado pela modernidade. E tanto assim é que a modernidade necessitava de encontrar as estruturas formais que pertenciam à arte; a pós-modernidade teria de encontrar quais os textos que

⁹⁹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 51-54.

⁹⁹⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 100.

pertenciam às obras de arte. (...) Uma obra de arte encarna o seu significado na sua estrutura formal⁹⁹⁹.

Numa perspectiva mais extremada, Anna Maria Guasch expõe a perspectiva 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, auto-suficiente¹⁰⁰⁰.

Depois desta proposta de compreensão dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, debruçemo-nos de seguida, e novamente, sobre o panorama artístico português – concretamente sobre as exposições colectivas que se propuseram assumir a tendência estética do momento ou impor uma nova tendência, os respectivos conteúdos programáticos e recepção crítica –, no intuito de o articular com o panorama internacional e de verdadeiramente compreender o modo como se relacionam estes eventos com as tendências europeias, guiadas pelos conceitos em questão, na procura do estabelecimento de um projecto de análise histórica e crítica da criação contemporânea portuguesa dos anos em estudo. Como escreve 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 mundo¹⁰⁰¹.

Na mesma senda escreveu Rui Mário Gonçalves (1974):

⁹⁹⁹ Artur Danto. In *ibidem*, p. 102.

¹⁰⁰⁰ Cf. GUASCH, Anna Maria. In *ibidem*., p. 21.

¹⁰⁰¹ *Idem - El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995). Op. cit.*, p. 15.

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 tempo¹⁰⁰².

4. A prática artística colectiva em Portugal na relação com os conceitos

¹⁰⁰² 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.

de vanguarda e de pós-modernismo: conceptualização e recepção crítica

As exposições colectivas 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 colectiva 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, de facto, a exposição *Alternativa Zero* a mostra que maior número de objectos desta natureza reúne, inclusivamete 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 implicações.

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 (n. 1929), Ana Vieira (n. 1940), André Gomes (n. 1951), Ângelo de Sousa (n. 1938), 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 (n. 1934), 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 (n. 1935), Salette Tavares (1922-1994), Sena da Silva (n. 1926), 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* – partiu de uma proposta da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, ou seja, da instituição crítica, e deveria ter acontecido ainda em 1976, no âmbito do congresso da associação em Portugal, mas seria inviabilizada devido a atrasos na disponibilização das verbas¹⁰⁰³. Só no ano seguinte teria lugar a importante mostra, apoiada institucionalmente pela

¹⁰⁰³ 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.

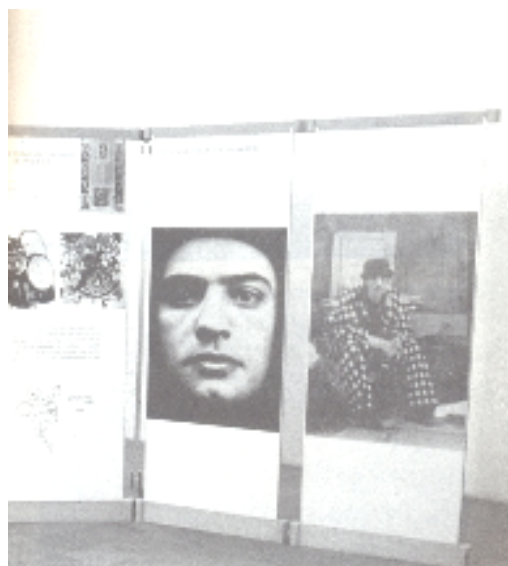
Secretaria de Estado da Cultura, como já se referiu, testemunhando a colaboração entre os artistas envolvidos e a entidade estatal. Na época, o secretário de Estado da Cultura era David Mourão-Ferreira; Eduardo Prado Coelho ocupava o cargo de director-geral da Acção Cultural; Fernando Calhau, Julião 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 óptica 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 autor¹⁰⁰⁴.

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 Foresta* – penetrável de tiras de papel pelo qual se acedia ao espaço da *Alternativa Zero*, da autoria do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, onde se mostraram peças de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Túlia Saldanha. E as referências primeiras da exposição estavam dadas: a (neo)vanguarda internacional, o primeiro modernismo português e algumas das acções colectivas 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.

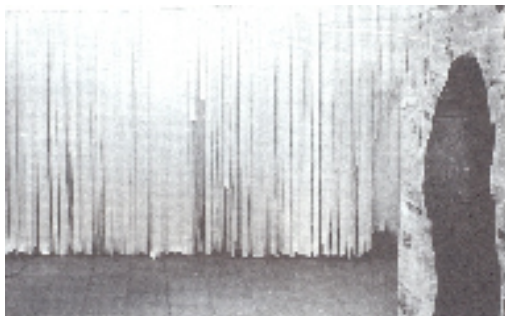
¹⁰⁰⁴ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 82-83.



118. Imagem da exposição *A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz*, na *Alternativa Zero*, 1977. Fotografias de José Manuel Costa Alves. Fundação de Serralves, Porto.



119. Imagem da mostra *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal*, na *Alternativa Zero*, 1977. Fotografia de João Freire. Fundação de Serralves, Porto.



120. *A Floresta*, CAPC, 1973 e pormenor de peça de Armando Azevedo, sem título, 1975/1976. Coleção particular. Fotografia de José Manuel Costa Alves. Fundação de Serralves, Porto.



121. Mesa de piquenique em materiais diversos, Túlia Saldanha, [1973], apresentada no conjunto *A Floresta*, CAPC. Coleção particular. Fotografia de João Freire. Fundação de Serralves, Porto.

Assim, e no que respeita ao conceito subjacente à *Alternativa Zero*, podemos ler numa folha dactilografada que incorpora o *dossier*/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”¹⁰⁰⁵.

Na *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa pretendeu apresentar uma visão perspectiva e prospectiva. 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 perspectivica e porventura *prospectiva* deste empreendimento¹⁰⁰⁶.

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 processo estético. (...) O mais importante nesta *Alternativa Zero — Tendências Polémicas 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 nós¹⁰⁰⁷.

O próprio curador lamentou o facto de praticamente todas as reflexões sobre a *Alternativa Zero* — exceptuando o ensaio de José Luís Porfirio — se basearem mais nas palavras que deram nome ao acontecimento e eventualmente à descrição das obras, do que num estudo crítico¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁵ Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].

¹⁰⁰⁶ *Idem.* – *Alternativa Zero: uma criação consciente de situações*. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 48.

¹⁰⁰⁷ A., J. – *Alternativa Zero (II)*. *Tempo*. Lisboa. N.º 96 (24 Mar. 1977), p. 29.

¹⁰⁰⁸ 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.

Na óptica de Ernesto de Sousa, a exposição tinha por objectivo combater o isolamento dos artistas e dos críticos portugueses — tanto dos que residiam no estrangeiro, como dos que viviam em Portugal —, fomentando uma perspectiva crítica e uma responsabilidade assumida, que se afastasse dos interesses comerciais e da atitude dogmática de júri *salonard*¹⁰⁰⁹. O critério de selecção 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 actividades individuais¹⁰¹⁰. 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, com apenas dezoito anos de idade. 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 neo-realismo¹⁰¹¹. Como escreve, a respeito da selecção 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 Tavares¹⁰¹².

¹⁰⁰⁹ Cf. Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea. Op. cit.*

¹⁰¹⁰ Cf. *idem*. In *ibidem*.

¹⁰¹¹ Cf. José-Augusto França. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 43.

¹⁰¹² CARLOS, Isabel - Sem plinto, nem parede: anos 70-90. *Op. cit.*, p. 641-642.

As figuras de António Areal¹⁰¹³, 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»¹⁰¹⁴. 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»¹⁰¹⁵. 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 vezes, se não sempre, não é tão zero como isso... Mas a verdade é que o meu amigo Ernesto de Sousa não tem outra alternativa¹⁰¹⁶.

O “zero” permitiria escrever o futuro “numa folha em branco”¹⁰¹⁷, propunha-se simbolizar um começo — “passagem do vazio ao chamamento”; “do vazio à provocação”¹⁰¹⁸ —, directamente reportado à última obra pública de Almada Negreiros, o mural *Começar* (1969, Fundação Calouste Gulbenkian)¹⁰¹⁹. E este começo seria inclusivamente do ponto de vista da partida para uma desejada internacionalização, o que não chegaria a acontecer, principalmente devido à não coincidência temporal da *Alternativa Zero* com o Congresso da Associação Internacional de Críticos, como inicialmente estaria previsto.

¹⁰¹³ 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.

¹⁰¹⁴ Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea. Op. cit.*

¹⁰¹⁵ Apud João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹⁶ FRANÇA, José-Augusto — A Alternativa e o zero. In *Quinhentos folhetins. Op. cit.* Vol. 1, p. 66. Texto originelmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (21 Mar. 1977).

¹⁰¹⁷ Ver MAIO, Fernanda — Alternativas: o deserto ou provocar a palavra. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (Ago./Set. 1997), p. 20-21.

¹⁰¹⁸ Cf. José Miranda Justo. In *Ser moderno... em Portugal. Op. cit.*, p. 293-305.

¹⁰¹⁹ 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.

Mas como questiona José Luís Porfírio vinte anos depois (1997): «*Alternativa Zero* foi um começo ou um fim?»¹⁰²⁰. Esta questão é igualmente levantada por José-Augusto França: «(...) 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»¹⁰²¹. Antes de mais, e na óptica de Delfim Sardo (1997), a *Alternativa Zero* foi um significativo momento de transformação da arte portuguesa recente, que procurou gerar discussão e falar didacticamente da vanguarda¹⁰²²; ou, segundo Alexandre Melo (1998), a exposição marca um primeiro balanço da arte portuguesa, cuja referência se estabelecera nos conceptualismos, e da qual sairia uma primeira vaga de artistas que se afirmariam nos anos oitenta¹⁰²³. Deixemos, para já, estas questões em repouso e regressemos a 1977.

Ernesto de Sousa conseguiu reunir perto de cinquenta participantes — ou “operadores estéticos”, se preferimos —, 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 Sarmiento, 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*”¹⁰²⁴.

O catálogo pretendeu funcionar, ele próprio, como obra de arte concebida pelos participantes e passível de ser organizada pelo próprio leitor. Trata-se de um

¹⁰²⁰ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 47.

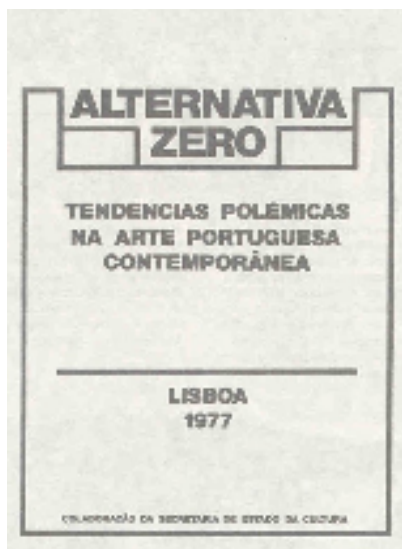
¹⁰²¹ José Augusto França. In *ibidem.*, p. 44.

¹⁰²² Cf. SARDO, Delfim – *Alternativa Zero*. Quando o zero existia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (Ago./Set. 1997), p. 18-19.

¹⁰²³ Cf. MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰²⁴ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 47.

dossier composto por um texto dactilografado 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 curador; 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.



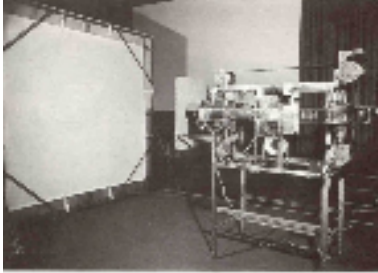
122. Separata do catálogo/*dossier* da exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.



123. Catálogo da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.

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 invulgar torso feminino (*Mulher-Terra-Vida*, de Clara Menéres), a pesquisa da representação e do corpo (obras de Helena Almeida), uma projecção de filme de 16mm (o *expanded cinema* de Pedro Andrade), 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 projecção de

Déjeuner sur l'herbe sobre uma toalha de piquenique (de Ana Vieira), 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 opunha¹⁰²⁵.



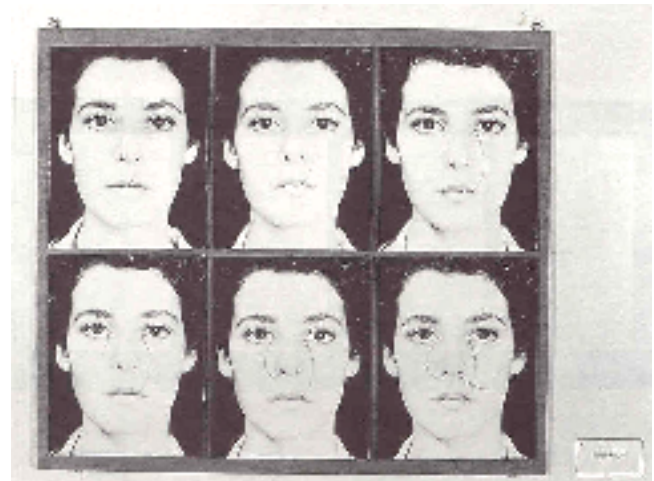
124. *Máquina II*, Júlio Bragança, 1969. Máquina cinética com projecção aleatória. Coleção particular. Fotografias de João Freire e Ernesto de Sousa, Fundação de Serralves, Porto. Peça apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



125. *Mulher-Terra-Vida*, Clara Méneres, 1977. Madeira, terra, relva e acrílico (90 x 180 x 300cm). Coleção particular. Fotografia de Rui Mário Gonçalves. Escultura apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



126. *Pintura habitada*, Helena Almeida, 1976. Fotografia a preto e branco com pintura acrílica (46 x 40cm). Coleção Módulo/Centro Difusor de Arte, Lisboa/Porto. Obra apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.

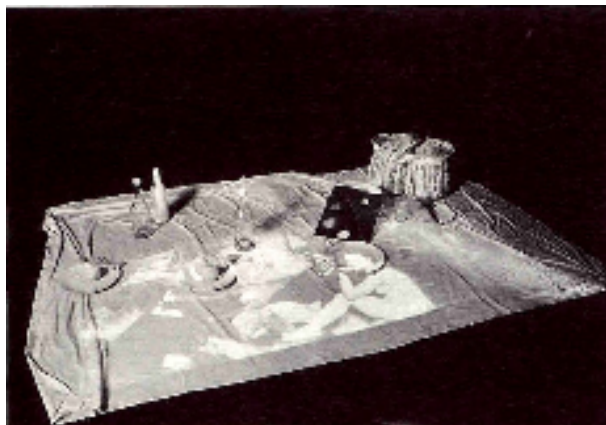


127. *Quando vejo os desenhos da minha mãe*, Joana Rosa, 1976. Seis fotografias a preto e branco montadas s/platex (29 x 22cm). Coleção particular. Fotografia de João Freire. Fundação de Serralves, Porto. Peça apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.

¹⁰²⁵ Cf. relatório sobre a exposição endereçado à SEC, redigido por Ernesto de Sousa, publicado em *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 81.



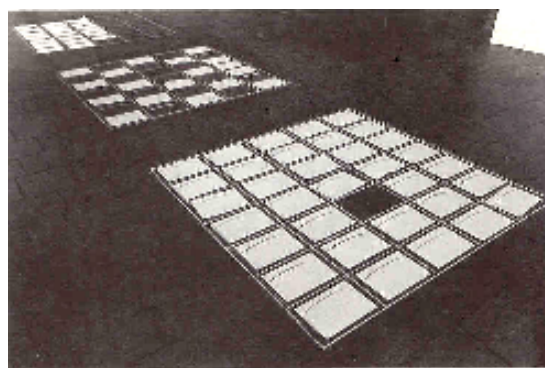
128. Sem título, Vítor Pomar, s.d. Fotocópia que reproduz uma pintura de Frans Hals e texto dactilografado (29,7 x 21 cm cada). Coleção particular. Fotografia de José Manuel Costa Alves. Fundação de Serralves, Porto. Peça apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



129. *Déjeuner sur l'herbe*, Ana Vieira, 1977. Projecção de um diapositivo s/ uma toalha e objectos de piquenique, num espaço fechado. Coleção particular. Fotografia de José Manuel Costa Alves. Fundação de Serralves, Porto. Obra apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



130. *Peça variável - 5 intervenientes* (pormenor), Julião Sarmiento, 1975. Quarenta e uma folhas de papel dactilografadas, com fotografias e desenhos, montados s/painel (97,1 x 347cm). Coleção particular. Fotografia de João Freire. Fundação de Serralves, Porto. Peça apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



131. *Projecto triptico de energia "akashica"* (pormenor), José Conduto, 1976/1977. Três quadrados horizontais (163 x 163cm) sobre os quais estão colocadas fotografias e folhas de papel, montadas entre duas placas de vidro. Coleção particular. Fotografias de José Manuel Costa Alves. Fundação de Serralves, Porto. Obra apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977.



132. O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra na *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.



133. Presença do “Living Theatre” no âmbito *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

Além destas e de outras intervenções estéticas, também tiveram lugar eventos musicais – com Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Lúcia Cabral, Pedro Cabral, com o “Grupo de Música Contemporânea de Lisboa”, com elementos do “Grupo ColecViva”, com o “Grupo ADAC” e com grupo português “AnarBande” e Jorge Lima Barreto¹⁰²⁶ –, 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 Ernest*¹⁰²⁷ —, a presença do “Living Theatre” em Belém e as suas acções no Museu Nacional de Arte Antiga ou no Largo de São Miguel em Alfama, jantares-convívio etc.¹⁰²⁸. 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):

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

¹⁰²⁶ 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.

¹⁰²⁷ Nesta conferência o próprio conceito de vanguarda é parodiado ao elogiar-se o “nacionalista-kitsch”.

¹⁰²⁸ 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.

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 hegeliana¹⁰²⁹.

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 recomencei 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 uma¹⁰³⁰.

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 passado¹⁰³¹. “Vanguarda” significaria um corte epistemológico inseparável de um contexto de mudanças da história¹⁰³²; significaria um diálogo entre as várias vanguardas: a vanguarda estética e vanguarda ideológica. A *Alternativa Zero* traduziria, de um modo inovador, esta concepção política mas não partidária. Seria esta a via conceptual para a qual todas as vanguardas convergiriam. Por este motivo, segundo o autor, em Belém não havia objectos, “negações de liberdade”¹⁰³³.

Consolidemos a visão de vanguarda de Ernesto de Sousa. A vanguarda seria a recusa e destruição de todo o objecto estético separado da *praxis* vital, elitista, com funções de prestígio social, de divertimento ou de espectáculo 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 efémero e o simultâneo. A

¹⁰²⁹ Ernesto de Sousa. In *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

¹⁰³⁰ *Idem* – *Alternativa Zero: uma criação consciente de situações*. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 46-51.

¹⁰³¹ Cf. *idem* - Há tanta gente, Mariana! *Opção*. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰³² Cf. *idem* - *Ser moderno... em Portugal*. *Op. cit.*, p. 122. Texto originalmente publicado em *Colóquio/Artes*. N.º 23 (Jun. 1975).

¹⁰³³ Cf. *idem* – *Alternativa Zero: uma criação consciente de situações*. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 51.

vanguarda teria em vista a globalização, a descoberta de novas estruturas, a participação, a acção; 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 festa¹⁰³⁴. 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 desactualizado no tempo. Ernesto de Sousa entenderia que “o autêntico é sempre actual e moderno”¹⁰³⁵ e, a reflexão que o crítico 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, adjectivo, 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 ele supõe ou pode suportar. 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»¹⁰³⁶. No intuito de incrementar esta ideia assim como de apreender o que realmente terá representado a *Alternativa Zero*, debruçemo-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 reacções à exposição escolheram-se as que se consideraram, por um ou por outro motivo, 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 actualizou uma

¹⁰³⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de – A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º1852 (13 Mar. 1975), p. 43-44.

¹⁰³⁵ Cf. *idem* – The Living Theatre — sempre inadequado. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*

¹⁰³⁶ FRANÇA, José-Augusto – A Alternativa e o zero. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 65.

situação artística no nosso país, opondo-se às típicas exposições que se vinham fazendo. A exposição ignorava uma situação perspectiva justamente porque não era possível relacioná-la com outra qualquer anterior. Chamou-se assim porque não tinha havido outra¹⁰³⁷. O crítico afirmou ainda que a exposição não constituiu uma novidade no contexto internacional, apesar de ter sido efectivamente 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 numa situação incerta de si e das suas improváveis capacidades sociais, portanto, uma “ilusória *Alternativa Zero*”¹⁰³⁸. Na opinião de Helena Vaz da Silva (1977), e não obstante poder ser uma “paranóia provinciana”, a exposição foi uma “pedrada no charco”, uma aposta e um desafio¹⁰³⁹.

Jorge Alves da Silva elaborou (1977) uma mordaz reflexão sobre a *Alternativa Zero*. Segundo o mesmo, não existiu uma real alternativa, porque não houve suficiente intervenção do público e o espaço permaneceu “gelado”. O autor considerou que quase todos os produtos foram uma “subdesactualizada Kassel”, evidenciando a imobilidade do espaço cultural português. Devia-se, apesar de tudo, fazer excepção ao trabalho de Helena Almeida¹⁰⁴⁰. 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”¹⁰⁴¹. 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

¹⁰³⁷ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 64-66.

¹⁰³⁸ 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 folhetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 323-325. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 Fev. 1978).

¹⁰³⁹ SILVA, Helena Vaz da – *Alternativa Zero. Expresso/Revista* (“Expresso escolhe”). Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.

¹⁰⁴⁰ Cf. SILVA, Jorge Alves da – *Como Alternativa o Zero. Expresso/Revista*. Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.

¹⁰⁴¹ Cf. LISTOPAD, Jorge – *Alternativa sem alternativa. Expresso/Revista*. Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.

“exposição aberta”. A exposição subordinou o objecto ao processo estético, expondo-se não um resultado final mas à produção, que podia implicar o visitante que a observasse “de dentro”¹⁰⁴².

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 actividade 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!»¹⁰⁴³. 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 projecto, a estética do vestígio e a estética da proposta. Propôs-se a utopia da “festa-sociedade festiva”, tendo como possível consequência o zero, isto é, o vazio, o “projecto de acção 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 si¹⁰⁴⁴.

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...¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴² 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.

¹⁰⁴³ 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.

¹⁰⁴⁴ Cf. *idem* – *Que fazer com a Alternativa Zero? O Jornal*. Lisboa. N.º 98 (11 Mar. 1977), p. 29.

¹⁰⁴⁵ 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.

No seu ponto de vista, o dadaísmo esteve ausente da exposição, assim como o engenho e a arte, exceptuando escassos exemplos, como as propostas de André Gomes, Armando Azevedo, Joana Rosa, Salette Tavares, Túlia Saldanha, ou Victor Belém¹⁰⁴⁶. A exposição pautou-se pelo acessório, pelo fácil, pelo superficial e, «(...) a avaliar pelo público da inauguração, só a fricalhada possidónia lá irá»¹⁰⁴⁷. A iniciativa foi entendida como algo conceptual, portanto elitista, realmente afastado das classes trabalhadoras.

Leonel Moura começou por realçar (1978) a actividade de um reduzido número de artistas e de críticos que pretenderam reavivar a arte portuguesa. Esse trabalho começaria agora a dar frutos¹⁰⁴⁸. 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 vida —, mas admitir-se-ia a pesquisa com um certo grau de autonomia. Havia ainda outros artistas que nada compreendiam da vanguarda, não passando as suas obras de meras caricaturas da própria vanguarda. Eram “fantochadas” 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 portuguesas¹⁰⁴⁹. 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 país...¹⁰⁵⁰.

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 projecto cultural pretendia transferir a vanguarda internacional ou ajustar-se à nossa realidade,

¹⁰⁴⁶ Cf. *idem, ibidem*.

¹⁰⁴⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁴⁸ Cf. MOURA, Leonel – O combate da vanguarda. *Diário de Notícias*. Lisboa. N.º 40 201 (16 Nov. 1978), p. 17-18.

¹⁰⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*.

¹⁰⁵⁰ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Balanço, 1976-77. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 36-44.

reinventando. Na verdade, as propostas de Belém não pareciam coincidir com as necessidades do país real, embora questionassem o nosso projecto para o futuro¹⁰⁵¹. 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 desconheceria¹⁰⁵². Quanto à contra-resposta, Rocha de Sousa observou que o Portugal de então (1977) era diferente do Portugal que se vivera há pouco tempo e que muitos autodidactas queriam a “razão infinita e só para si”¹⁰⁵³.

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 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 “fantochada”, fizera-se visitar pelas escolas mais importantes, tivera apoio do Governo, enfim, fora elitista, não trouxera nada de novo.

¹⁰⁵¹ 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.

¹⁰⁵² 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.

¹⁰⁵³ 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.

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 Portugal¹⁰⁵⁴.

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?¹⁰⁵⁵.

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. Mas também parece evidente que esse fim 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 exactamente novo, inédito, mas uma reinvenção da vanguarda, possivelmente de acordo com os meios e com os tempos portugueses. Aliás, se atentarmos em correntes artísticas e obras internacionais, propositadamente referenciadas e reproduzidas 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.

¹⁰⁵⁴João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero. Op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁵⁵José Luís Porfírio. In *ibidem*, p. 47-51.

Em simultâneo, formava-se uma geração de transição e, mesmo na geração vinda de sessenta, surgiam novas sensibilidades. Se atentarmos nas temáticas e suportes das obras de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar, entre outros, não estaremos perante obras de arte pós-modernas, fugas à narratividade, paródias, *pastiches*, reinvenções? Não foi também a *Alternativa Zero* um espaço privilegiado para a mescla, interacção e superação de fronteiras de linguagens — teatro, *performance*, pintura, escultura, vídeo, fotografia, música, *intermedia* —, de certo modo, inéditas em Portugal? Devemos acreditar que a *Alternativa Zero*, do ponto de vista da atitude curatorial e considerando determinando leque de peças exibidas, nomeadamente as já mencionadas, acabou, de um modo talvez involuntário e imperfeito, por anunciar o pós-modernismo em Portugal. E, justamente porque anunciou um movimento novo foi irónica, crítica e conceptualmente verdadeiramente *avant-garde*, inclusivamente pela utilização de determinados elementos autóctones, como as referências ao período revolucionário.

Por outro lado, e estabelecendo desde já uma antecâmara do subcapítulo que se segue, devemos recordar que, em 1983, se realizava a exposição colectiva *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 arquitectos – 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-manifesto¹⁰⁵⁶, explicava que o evento estaria demasiado vocacionado para o formalismo pós-moderno, acabando por realizar a *Expo Onze Arquitectos: Imagens Recentes* (Porto, 1983)¹⁰⁵⁷ – e dezassete artistas plásticos. De entre estes 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 António Cerveira Pinto, Carlos Rocha Pinto, Gaëtan, José Barrias, Jwov Basto, Luís Serpa, Lurdes Robalo, Pedro Calapez, e Sérgio Pombo.

¹⁰⁵⁶ 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.

¹⁰⁵⁷ Cf. MESA-redonda sobre a exposição “Depois do Modernismo” (arquitectura). *Arquitectura*. Lisboa. N.º 153 (Set./Out. 1984), p. 18-19.

Apesar do eclectismo 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 arquitectónico¹⁰⁵⁸. Como escreve João Pinharanda (1995): «O grupo mais velho tornara-se consciente da falta de dimensão e projecção internacional do panorama recenseado na *Alternativa Zero*; e também dos sinais internacionais de mudança»¹⁰⁵⁹. A exposição *Depois do Modernismo* contribuiu, assim, e de um modo importante, 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»¹⁰⁶⁰. Mas a *Alternativa Zero* constituiu um momento decisivo no âmbito da arte e cultura portuguesas sobretudo como um começo, que primeiramente se coloca como ponto de situação da criação artística, marcada pela interacção entre as várias artes – suportes artísticos –, enfim, pela conseqüente preparação do olhar para um modo novo de ver a arte, reafirmando a possibilidade da criação, numa redefinição do prisma conceptual, que antevê o pós-modernismo. Por outro lado, e talvez este aspecto seja o de maior relevo, Ernesto de Sousa assume, de um modo até então desconhecido em território português, a figura do curador, capaz de conceber uma exposição, de escolher artistas e obras para um projecto de considerável dimensão, de gerir e de accionar os destinos da arte, concretamente, da arte portuguesa, reportando-a a um contexto conceptual e operatório mais vasto.

¹⁰⁵⁸ Cf. Luís Serpa. In *DEPOIS do Modernismo*. Lisboa: [s.n.], 1983, p. 9 [Catálogo da exposição].

¹⁰⁵⁹ PINHARANDA, João Lima – Anos 80: “A Idade da Prata”. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *Op. cit.*, p. 615.

¹⁰⁶⁰ *Idem* – A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 21.

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)

***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 (arquitectura), 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 (n. 1938), 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), Jwov Basto (n. 1951), Leonel Moura (n. 1948), Luís Serpa (n. 1948), 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 colectiva que reuniu artes visuais, arquitectura e moda, assim como “acções vivas” – teatro, dança e música –, além de colóquios e debates¹⁰⁶¹. Ao nível da arquitectura, houve, como já se referiu, presença massiva de arquitectos¹⁰⁶² e, apesar da não participação da “Escola do Porto” –

¹⁰⁶¹ Cf. Luís Serpa. In *DEPOIS do Modernismo. Op. cit.*

¹⁰⁶² No catálogo constam os seguintes arquitectos: 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,

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 outros¹⁰⁶³. No que se refere às artes performativas, no evento apresentaram-se os espectáculos *Tanza – Variedades e Por cima o silêncio*, com direcção de Ricardo Pais e de Carlos Zíngaro, respectivamente.

Segundo os curadores – entre os quais Luís Serpa, na época recentemente chegado de Itália, onde contactara directamente 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 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 acontecido com a *Alternativa Zero*. Quanto ao critério de selecção 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 afectas à própria exposição¹⁰⁶⁴.

Segundo os curadores/comissão executiva, estas problemáticas resumir-se-iam ao seguinte:

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*.

¹⁰⁶³ Cf. DIAS, Manuel Graça – Depois do moderno? – Portugal. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 532 (8 Jan. 1983), p. 25.

¹⁰⁶⁴ Cf. coordenador/comissão executiva. In *DEPOIS do Modernismo. Op. cit.*, p. 10.

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 acção 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 alguma¹⁰⁶⁵.

Na perspectiva dos intervenientes, no final dos anos cinquenta o modernismo tinha chegado a um ponto de falência, acabando por efectivamente 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 subjectividade concreta, ou seja, pela reunião do manual, do mental e do espiritual¹⁰⁶⁶. 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 real¹⁰⁶⁷. Leonel Moura advertiria (1983) para o sentido da revalorização da arte através de uma via neoclassicista¹⁰⁶⁸. Também no caso específico da reflexão sobre a arquitectura, 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

¹⁰⁶⁵ *Idem*. In *ibidem*, p. 10.

¹⁰⁶⁶ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 11-12.

¹⁰⁶⁷ Cf. António Cerveira Pinto. In *ibidem*, p. 14-26.

¹⁰⁶⁸ Cf. Leonel Moura. In *ibidem*, p. 131.

estavam muito de acordo com as direcções dos interesses especulativos no pós guerra. (...) A ideia de vanguarda, de os arquitectos 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 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-Moderno¹⁰⁶⁹.



134. Catálogo da exposição *Depois do Modernismo*. Lisboa: [s.n.], 1983.



135. Almada Negreiros em fotografia atribuída a Vitoriana Braga, publicada no início do catálogo de *Depois do Modernismo*, 1983.

Se começarmos por atentar no frontispício do catálogo de *Depois do Modernismo* e nas primeiras páginas do mesmo, vemos claramente esta referência à

¹⁰⁶⁹ Michel Alves Pereira. In *ibidem*, p. 28-30.

história e ao modernismo: na capa, sobre um fundo marmoreado em *trompe l'oeil* – tipicamente barroco – enquadra-se um fragmento de uma coluna jónica – clássica, ou pelo menos 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).



136. Pablo Picasso. Fotografia de Douglas Duncan [1960], apresentada em *Depois do Modernismo* (1983).



137. Alexander Rodtchenko. *Fato de trabalho* (1921). Imagem apresentada em *Depois do Modernismo*, 1983.

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 arquitectura 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 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 respectivo catálogo, e partilhando da opinião de João Pinharanda (1990), a exposição teve uma participação ecléctica e, do ponto de vista das peças apresentadas, francamente desigual¹⁰⁷⁰. Merecem destaque nesta nova expressão figurativa de referências italiana e anglo-saxónica os trabalhos, por exemplo, de António Palolo, Gaëtan, Julião Sarmento, Leonel Moura, ou Luís Serpa.



138. Sem título, António Palolo, 1982. Têmpera Acrílica s/ tela (230 x 190cm). Trabalho apresentado em *Depois do Modernismo*, 1983.



139. *Anunciação* (pormenor), Gaëtan, 1982. Têmpera acrílica s/papel díptico (155 x 210cm). Pintura apresentada em *Depois do Modernismo*, 1983.

¹⁰⁷⁰ Cf. PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões. Op. cit.*, p. 21-22.



140. *Noites brancas (a vigília)*, Julião Sarmento, 1982. Técnica mista s/papel (197 x 197cm). Pintura apresentada em *Depois do Modernismo*, 1983.



141. *Primeiro Sabath*, Luís Serpa, 1982. Montagem de elementos (300 x 900 x 40cm). Obra apresentada em *Depois do Modernismo*, 1983.



142. *Quartel dos Bombeiros Voluntários da Vila de Ericeira*, José Santa Rita e outros, 1975-1981. Desenho de arquitectura apresentado em *Depois do Modernismo*, 1983.



143. *Cooperativa agrícola de Boticas*, João Vieira Caldas, 1979. Edifício apresentado em *Depois do Modernismo*, 1983.



144. Durante a montagem da exposição *Depois do Modernismo*. Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Dezembro de 1982. Da esquerda para a direita, obras de Leonel Moura, Ângelo de Sousa. Representados também na imagem Leonel Moura e Graça Fonseca. Fotografia de Julião Sarmento.

Do ponto de vista da recepção 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”¹⁰⁷¹. 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 inconclusivas¹⁰⁷².

Na mesma linha de opinião, Rui Mário Gonçalves referiu (1983) ainda que existiu uma clivagem entre artes plásticas e arquitectura, e que se terá verificado uma “debandada geral dos arquitectos” dos colóquios especificamente dirigidos para as problemáticas daquelas. Esta clivagem representaria um “não rotundo” como resposta à terceira questão formulada¹⁰⁷³ – “saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos, frequentemente afastados entre si, por acção 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 2004¹⁰⁷⁴.

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

¹⁰⁷¹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes. Op. cit.* N.º 56 (Mar. 1983), p. 64.

¹⁰⁷² *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷³ Cf. *idem, ibidem.*

¹⁰⁷⁴ Cf. *idem – Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas. Op. cit.*, p. 157-158

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 trabalhos válidos, como Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, José Barrias, Pedro Calapez, Sérgio Pombo e Vítor Pomar¹⁰⁷⁵.

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” que tomava, neste acto público, consciência de si, sem necessitar do aval da crítica para o fazer¹⁰⁷⁶. E Porfírio conclui:

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 pesquisa¹⁰⁷⁷.

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 geral¹⁰⁷⁸. Por seu lado, Alexandre Melo faria uma proposta (1983) de enquadramento da exposição, através de textos de Lyotard e de Portoghesi¹⁰⁷⁹. António

¹⁰⁷⁵ Cf. *idem* - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes. Op. cit.* N.º 56 (Mar. 1983), p. 65.

¹⁰⁷⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Uma exposição-problema. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 533 (15 Jan. 1983), p. 22.

¹⁰⁷⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁷⁸ 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.

¹⁰⁷⁹ 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.

Cerveira Pinto refere retrospectivamente (1990) que *Depois do Modernismo* desencadeou uma reacção em cadeia e que nada ficou exactamente como era antes, tanto ao nível da produção como da recepção crítica das artes¹⁰⁸⁰. Sugiram novos artistas, novos espaços e agentes culturais, novo jornalismo, novos críticos e novo público. Em suma, emergia um optimismo inédito, definitivamente demarcado do poder neo-realista¹⁰⁸¹.

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 arquitectura. 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 entre o pensamento crítico 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 aspectos inovadores, até marginais, partiu de uma proposta da 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.

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) as quais, 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-

¹⁰⁸⁰ Cf. PINTO, António Cerveira – Um pouco de memória. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 41-42.

¹⁰⁸¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 42-43.

modernismo e a sua operacionalidade nas artes plásticas em Portugal, esta selecção 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)¹⁰⁸², com curadoria de Eurico 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 ecléctica 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).

¹⁰⁸² Participaram no evento: Alberto José, Alberto Pésimo, 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 Tralinho, 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, 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].

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 ruptura necessária para abandonar a crise – objectual – a que o conceptualismo nos tinha remetido. Buscava-se agora a revalorização do afectivo 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 acto de pintar, numa herança brutalista, por exemplo, do expressionismo alemão e dos *fauves*¹⁰⁸³ – movimentos artísticos intencionalmente já referenciados.

Segundo o curador, esta nova modernidade realizava-se no Porto sobretudo através dos artistas participantes nesta exposição colectiva, a maioria proveniente de um projecto de relevo, o já referido “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 nacionais¹⁰⁸⁴. Na exposição foram artistas convidados Álvaro Lapa, Mário Cesariny e Paula Rego, e homenageados António Areal, Júlio (1903-1983) e Mário Eloy (1900-1951) – autodidactas e “casos

¹⁰⁸³ Cf. Bernardo Pinto de Almeida. In *OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos*. Porto: Cooperativa Árvore, 1988. p. [1-2]. [Catálogo da exposição].

¹⁰⁸⁴ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. [4].

exemplares” que ousaram afirmar-se em “vertentes de modernidade”¹⁰⁸⁵. 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 encenam essa proposta sacralização, não hesitam em sacrificar os códigos (e o aperfeiçoamento) para valorizar o nível da expressão¹⁰⁸⁶.



145. Catálogo da exposição *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos*. Porto: Cooperativa Árvore, 1984.



146. [Sem título], Carlos Carreiro, 1984. Trabalho apresentado em *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos*, 1984.



147. [Sem título], Fernando Marques de Oliveira, 1983. Obra apresentada em *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos*, 1984.



148. *D. Sebastião ou o prazer da ausência*, Gerardo Burmester, 1984. Peça apresentada em *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos*, 1984.

¹⁰⁸⁵ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. [9].

¹⁰⁸⁶ *Idem*. In *ibidem*, p. [11]

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 recepção crítica da exposição, 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 ao evento¹⁰⁸⁷. Curiosamente, Bernardo Pinto de Almeida tinha escrito na primeira página do catálogo da mostra: «A pintura cansada de estar só, inventou a crítica. Juntaram-se todos muito ajuntadinhos e beberam chá e pediram torradas»¹⁰⁸⁸.

Na perspectiva de Rui Mário Gonçalves (2004), a exposição terá procurado exaltar uma certa tradição expressionista portuguesa¹⁰⁸⁹; 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 actualidade portuense, num expressionismo “latente ou explícito” na arte portuguesa¹⁰⁹⁰. 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 didáctica, de referências históricas e estéticas. Esta busca de identificação e de articulação histórica seriam igualmente visíveis, embora numa perspectiva um pouco diferente, ainda em 1984, na mostra *Atitudes Litorais*.

¹⁰⁸⁷ Cf. DORMINSKY, Mário – “Primitivos”: uma aposta diferente. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 83 (Fev. 1984), p. 16.

¹⁰⁸⁸ Bernardo Pinto de Almeida. In *OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos*. *Op. cit.*, p. [1].

¹⁰⁸⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. *Op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁹⁰ Cf. PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*, p. 25.

Atitudes Litorais (1984)

Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
1984 (Fevereiro/Março)

Curadoria: José Miranda Justo

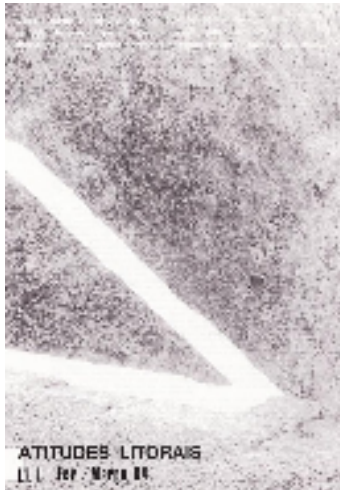
Intervenientes: Alberto Carneiro (n. 1937), Álvaro Lapa (1939-2006), António Palolo (1946-2000), Eduardo Batarda (n. 1943), Ernesto de Sousa (1921-1988), Gaëtan (n. 1944), Joaquim Bravo (1935-1990), Julião Sarmento (n. 1948), Maria José Aguiar (n. 1948), Pedro Cabrita Reis (n. 1956), Pedro Calapez (n. 1953) e Zulmiro de Carvalho (n. 1940).

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:

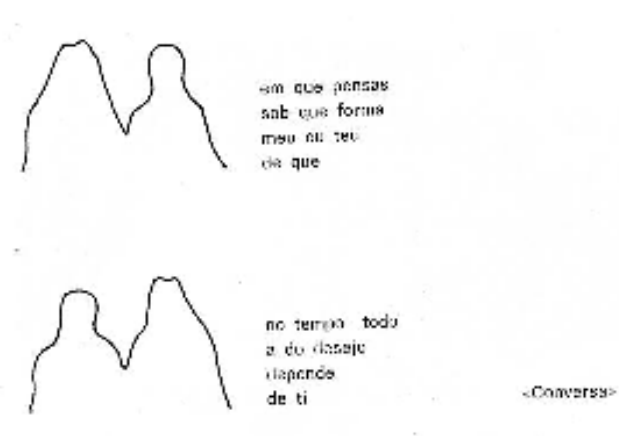
Do conflito permanente, cíclico mas evolutivo, espiralado, que o simbólico, o discurso, o linguístico, o conceptual mantêm com o corpo, com o gesto, com o ver, com o psicótico. Conflito mitigado, adiado, é certo, sem escândalo (...), mas latente, recorrente, apesar dos dispositivos subtis da saúde simbólica. 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 regressões¹⁰⁹¹.

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 anteriormente.

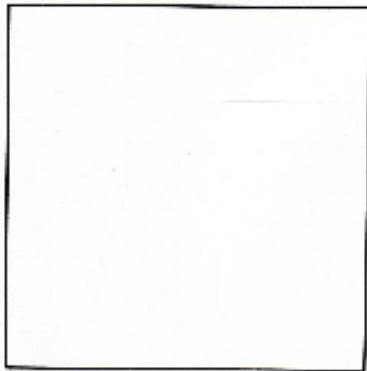
¹⁰⁹¹ José Miranda Justo. In *ATTITUDES Litorais*. Lisboa: [Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 1984, p. 13. [Catálogo da exposição].



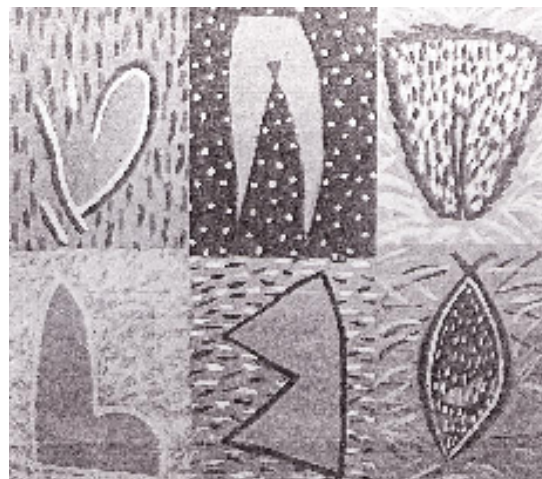
149. Catálogo da exposição *Atitudes Litorais*. Lisboa: [Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], 1984.



150. *Conversa*, Álvaro Lapa, 1983/1984. Esmalte acrílico s/platex aparelhado (136 x 100cm). Trabalho apresentado em *Atitudes Litorais*, 1984.



151. *Isto é pintura n.º 10 (a pintura não é um acidente eucarístico)*, Ernesto de Sousa, 1984. Técnica mista (59 x 52cm). Trabalho apresentado em *Atitudes Litorais*, 1984.



152. *Os prazeres de Alcamé*, Julião Sarmento, 1981. Acrílico s/papel (160 x 295cm). Pintura apresentada em *Atitudes Litorais*, 1984.

Ernesto de Sousa entregou a José Miranda Justo um texto/decálogo – “dez mandamentos” – intitulado *Notas para acompanhar o fim do fim do mundo*¹⁰⁹², que deveria acompanhar a imagem reproduzida acima e também estar presente no catálogo da exposição. E o fim do fim do mundo poderá ser, simultaneamente, um começo, ou

¹⁰⁹² Cf. *idem*. In *Ser moderno... em Portugal*. *Op. cit.*, p. 293.

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 esboço¹⁰⁹³. Tereza Coelho e Alexandre Melo comentavam (1984) o facto positivo de a exposição funcionar no interior de uma (clássica) Faculdade de Letras, chamando igualmente a atenção para o interesse do texto de José Miranda Justo, publicado no respectivo catálogo¹⁰⁹⁴. 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 abstracção/figuração, gerando polémica e incomodando consciências¹⁰⁹⁵. 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”¹⁰⁹⁶.

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 Calapez¹⁰⁹⁷, e que se instituíram como «(...) a mais lúcida reflexão sobre um tempo de cruzamentos de valores»¹⁰⁹⁸. José Sousa Machado reflectiu (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

¹⁰⁹³ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Discurso sobre quatro espaços. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 594 (17 Mar. 1984), p. 35.

¹⁰⁹⁴ Cf. COELHO, Tereza; MELO, Alexandre – Notícias do litoral. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (Mar. 1984), p. 17.

¹⁰⁹⁵ Cf. PINHARANDA, João – Cómicos: “muito perto dos artistas”. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (Mar. 1984), p. 17.

¹⁰⁹⁶ Cf. CHICÓ, Sílvia – Um só pintor é bastante... *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 89 (Mar. 1984), p. 18.

¹⁰⁹⁷ Cf. PINHARANDA, João - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões. Op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁹⁸ *Idem* - Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 619.

comunicação – destacando-se a acção de galerias como a Cómicos e a Módulo e de periódicos como o *Expresso* e o *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*¹⁰⁹⁹. Como o mesmo conclui:

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 conviviam. Tudo isto em tão pouco tempo! (...) O individualismo, o cosmopolitismo, o mundanismo foram e são ainda valores invejáveis¹¹⁰⁰.

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)

¹⁰⁹⁹ Cf. MACHADO, José Sousa – *Atitudes Litorais. Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (Fev./Mar. 1990), p. 32-34.

¹¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 34.

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 colectivo *Arquipélago* reuni-los-ia numa das suas últimas apresentações conjuntas. Fernando de Azevedo escrevia no catálogo da exposição o seguinte:

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 semelhança¹¹⁰¹.

Bernardo Pinto de Almeida escreveria igualmente no referido catálogo:

Os artistas de hoje, dispondo de uma quantidade de informação impensável 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 trajectórias e ritmos individuais, configura-se aqui, e sobretudo, no exprimir desse

¹¹⁰¹ Fernando de Azevedo. In *ARQUIPÉLAGO*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1985, p. 3. [Catálogo da exposição].

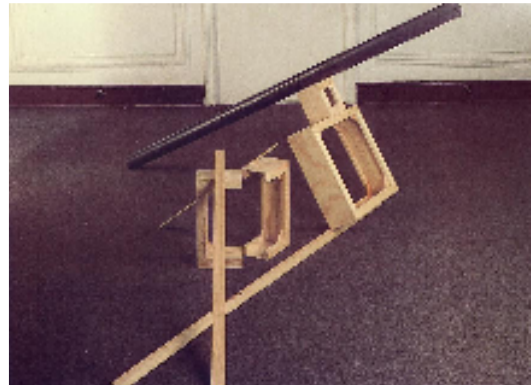
sentido de pluralidade e de contingência aventureira, ao instaurar um espaço de entendimento e visão da obra de arte na sua essencial e irradiante diferença¹¹⁰².

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, 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 ritual¹¹⁰³.



153. Catálogo da exposição *Arquipélago*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1985.



154. *Alpheus*, Rui Sanches, s.d. Madeira e pvc (150 x 250 x 160cm). Peça apresentada em *Arquipélago*, 1985.

¹¹⁰² Bernardo Pinto de Almeida. In *ibidem*, p. 5.

¹¹⁰³ Maria Filomena Molder. In *ibidem*, p. 11-15.



155. Vista parcial da exposição *Arquipélago*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1985. Da esquerda para a direita, são visíveis pinturas de Pedro Calapez e esculturas de Rui Sanches. Fotografia de Pedro Calapez.



156. *Sem título (trabalho em desenvolvimento)*, Pedro Cabrita Reis, s.d. Técnica mista s/madeira 4 x (200 x 70cm). Trabalho apresentado em *Arquipélago*, 1985.



157. *Sem título*, Rosa Carvalho, s.d. óleo s/tela (90 x 130cm). Pintura mostrada em *Arquipélago*, 1985.

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 actividade artística regular. Em *Arquipélago* seria de destacar o aspecto da montagem enquanto manifesto de um colectivo, na definição de um programa imaginário, visual e estético, em que tudo se

passa “depois do fim da história”¹¹⁰⁴. 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 coerente¹¹⁰⁵.

Efectivamente, 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 *Continents* foram duas das exposições colectivas mais emblemáticas da década¹¹⁰⁶.

¹¹⁰⁴ Cf. PINHARANDA, João – *Arquipélago*. Arte contemporânea na SNBA. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 178 (Dez. 1985), p. 10.

¹¹⁰⁵ Cf. *idem* - Exposições: a escolha. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 179 (Dez. 1985), p. 30.

¹¹⁰⁶ Cf. *idem* - A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*. *Op. cit.*, p. 22.

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).

Como já se referiu em capítulos anteriores, o “Movimento Homeostética” – nome retirado de *O método*, 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 actividades diversas – músicas, manifestos, exposições, activismo 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 nos 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 associadas¹¹⁰⁷.

Na perspectiva de Alexandre Melo (1993), o “Grupo Homeostético” marcou-se por uma exuberância visual, um eclectismo displicente, um forte sentido lúdico de provocação e uma clara ironia¹¹⁰⁸. Esta ironia estendia-se à sociedade, à política, à cultura e, se necessário, aos próprios homeostéticos – “Da pro-vocação à evacuação”;

¹¹⁰⁷ Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA. Op. cit.*, p. 34.

¹¹⁰⁸ Cf. Alexandre Melo. In *TRADICIÓN, Vanguarda e Modernidade do Século XX Português*. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, p. 55. [Catálogo da exposição].

“Quando os *marchands* se humanizam dá-nos vómitos”; 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 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 coevo¹¹⁰⁹.

Um dos problemas com os 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 foi 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 desencontro com a instituição (1986): «Na escola, as aulas não servem para muito, mas o convívio serve para bastante»¹¹¹⁰. 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, que alegadamente seriam mais sensíveis a artistas da sua geração e “com *curriculum* antifascista”¹¹¹¹. 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

¹¹⁰⁹ Rui Afonso Santos. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 80.

¹¹¹⁰ 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.

¹¹¹¹ Cf. Xana, *apud* Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 60.

e Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1986), coincidente com a entrada para o grupo de Fernando Brito.



158. Xana, Pedro Proença e Manuel João Vieira, s.d. Fundação de Serralves, Porto.



159. Pedro Proença e Alexandre Melo, s.d. Fundação de Serralves, Porto.

A mostra *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986), simbolicamente dedicada a Ernesto de Sousa – único texto do catálogo, se exceptuarmos a identificação das obras¹¹¹² –, foi a última exposição do grupo e representou a vontade de marcar um posicionamento no contexto de outros agrupamentos artísticos, nomeadamente ao grupo da exposição *Arquipélago* e à sua seriedade “retórica, pomposa, nebulosa e introspectiva”, ou ao “servilismo à moda” de António Cerveira Pinto, Julião Sarmento, ou Leonel Moura¹¹¹³ – *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 “espectáculo de pintura”¹¹¹⁴.

E este “espectáculo” terá sido preparado num armazém em Xabregas, que serviu de *atelier* para produzir seis painéis de tamanho extraordinário, compostos por cinco módulos cada, dedicados aos continentes, numa atitude antilitoral (*Atitudes*

¹¹¹² Cf. *CONTINENTES: V Exposição Homeostética*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1986. [Catálogo da exposição].

¹¹¹³ Cf. Pedro Proença, *apud* Jorge Ramos do Ó. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. *Op. cit.*, p. 35.

¹¹¹⁴ Cf. *idem*, In *ibidem*, p. 69.

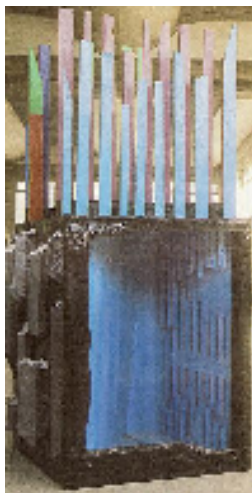
Litorais) e anti-insular (*Arquipélago*), apesar da apresentação de “peças/ilhas” de Xana no centro do espaço expositivo. *Continentes* assumiu a necessidade de interacção e de “grandes massas de contacto”¹¹¹⁵, no sentido da antropofagia, enquanto influência recíproca e autopartilha no seio do grupo. A inauguração da mostra na Sociedade Nacional de Belas-Artes, precisamente no mesmo espaço de *Arquipélago* um ano antes, suscitou foi acompanhada por um concerto da banda de Manuel João Vieira (Lelo Marmello), “Ena Pá 2000”.



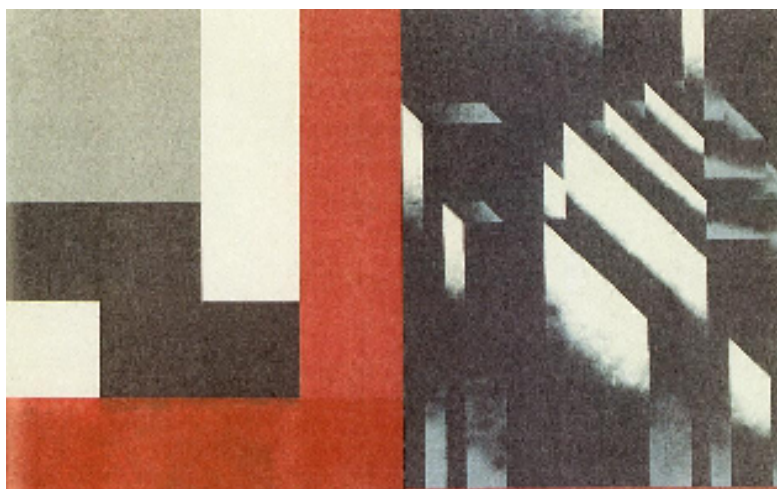
160. Catálogo de *Continentes: V Exposição Homeostética*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1986.



161. Inauguração de *Continentes: V Exposição Homeostética*, 24 de Outubro de 1986. Grupo vestido por Inês Simões “Pérolas a Porcos”. Arquivo Jornal *Expresso*, Lisboa.



162. *Oceânia I*, Xana, 1986. Objecto pintado (270 x 130 x 123cm). Peça apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.

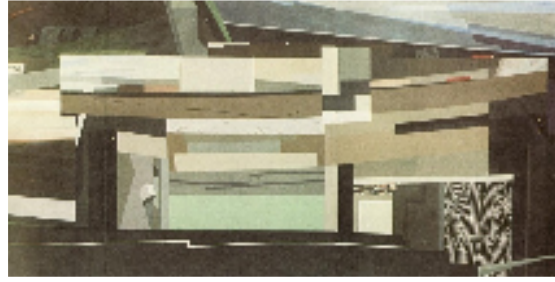


163. *América* (pormenor), Fernando Brito, 1986. Esmalte acrílico s/tela (1000 x 255cm). Pintura apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.

¹¹¹⁵ Cf. *idem*, In *ibidem*, p. 70.



164. *Ásia* (pormenor), Pedro Proença, 1986. Esmalte Acrílico s/tela (1000 x 255cm). Pintura apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.



165. *Pólos* (pormenor), Pedro Portugal, 1986. Esmalte acrílico s/tela (1000 x 255cm). Pintura apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.



166. *Europa* (pormenor), Manuel João Vieira, 1986. Óleo s/tela (1000 x 255cm). Pintura apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.



167. *África* (pormenor), Ivo, 1986. Esmalte acrílico s/tela (1000 x 255cm). Pintura apresentada em *Continentes: V Exposição Homeostética*, 1986.

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 continentes¹¹¹⁶. João Pinharanda recomendaria a exposição no *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, observando que o grupo se pautava pela dinâmica de energia e de paródia, garantias da sua eficácia global¹¹¹⁷. Na opinião de Alexandre Melo (1986), a exposição, verdadeiramente ecléctica, encontrava referências em Basquiat e Robert Combas, por exemplo¹¹¹⁸. Como observava o mesmo crítico:

¹¹¹⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís – Coisas novas para ver. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 Nov. 1986), p. 42.

¹¹¹⁷ Cf. PINHARANDA, João – A escolha JL. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa. N.º 228 (Dez. 1986), p. 28.

¹¹¹⁸ Cf. MELO, Alexandre – As seis partidas do mundo. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 731 (1 Nov. 1986), p. 43.

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 arte¹¹¹⁹.

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 referências¹¹²⁰.

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 internacional¹¹²¹: «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»¹¹²². Segundo Emídio Rosa de Oliveira, destacava-se no grupo o trabalho de Pedro Portugal, já que ainda seria prematuro afirmar a existência de um “estilo homeostético”¹¹²³.

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 Xana¹¹²⁴. Como escreve a mesma autora: «A

¹¹¹⁹ *Idem, ibidem.*

¹¹²⁰ Cf. *idem* – Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo “homeostético”. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 702 (12 Abr. 1986), p. 38-40.

¹¹²¹ Cf. OLIVEIRA, Emídio Rosa de - A 5.ª exposição homeostética. *Semanário*. Lisboa. N.º 155 (8 Nov. 1986), p. 35.

¹¹²² *Idem, ibidem.*

¹¹²³ Cf. *idem, ibidem.*

¹¹²⁴ Cf. [TAVARES], Cristina Azevedo – Duas exposições agitam o panorama deste Outono. *Tempo*. Lisboa. N.º 603 (6 Nov. 1986), p. 41.

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»¹¹²⁵. 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 superfícies¹¹²⁶.

Os eventos seleccionados têm em comum o facto de, a seu modo, pretenderem reflectir colectivamente sobre os conceitos que servem de fio condutor a este estudo: vanguarda e pós-modernismo. Conceitos esses que se revelaram como elementos interpretativos consistentes 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 colectivas procuraram questionar, problematizar e reapropriar, no domínio da realidade artística portuguesa, aqueles conceitos. E esta questão revela-se fundamental ao nível da singularidade da arte portuguesa, que opera uma conjugação entre o pré-moderno e o 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 auto-superação criativa face à fragmentação, à intensidade e à descontinuidade. Consolidemos esta questão.

¹¹²⁵ *Idem, ibidem.*

¹¹²⁶ *Cf. idem, ibidem.*

4.3. Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal:
a possível redefinição do cânone conceptual

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 aspectos 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, respectivamente, 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 “respectivamente-em-cada-momento”¹¹²⁷ – portugueses, legitimamente entendidos como elementos estruturalmente dificultadores de uma actividade artística e crítica aprofundada, actualizada e continuada.

Bernardo Pinto de Almeida refere-se aos anos sessenta, encontrando principalmente uma justificação para a diversidade de propostas e de acções no “estilhaçamento progressivo” do processo tradicional da modernidade, e não, diferentemente de António Rodrigues, numa ruptura consciente em torno da imagem, do signo e dos fundamentos conceptuais e perceptivos do objecto. 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, na sua esmagadora maioria, emigrados. O seu contexto de produção e de recepção 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

¹¹²⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 39-59.

recuperar o tempo que faltou à primeira. 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 aspectos 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 entende que não terá existido a ruptura 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”. António Cerveira Pinto acredita que o “epigonismo” é a “chaga da arte portuguesa”, provocado pelo atraso crónico no acesso à informação, pela falta de educação e pela preguiça – factores 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 dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo prendem-se, por conseguinte, com os atrasos do meio artístico 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 objectivação 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. A questão política, económica, social e cultural é de incontornável proeminência na postura da arte em Portugal face aos centros culturais mais eminentes – Alemanha, Estados Unidos da América, França, Itália, Reino Unido. Porém, as

exposições colectivas monograficamente analisadas conseguem contrariar justamente esta tendência geral, uma vez que se propõem reflectir colectivamente sobre a arte portuguesa do momento, na sua relação com a arte internacional, concretamente com os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, entendidos como o conteúdo significativo referente a um objecto enquanto correlato intencional, estando na origem profícua de uma redefinição conceptual da produção artística e teórica portuguesas.

Trata-se de conceitos complexos de definir, mas que podemos sucintamente fazer corresponder a uma categoria da crítica e às formas artísticas reinventadas do fim da grande narrativa modernista. Nos anos setenta, a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* assumiu-se como o aglutinar das experiências artísticas da década. 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 objectivo 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 didáctica 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 aspectos já anteriormente explorados internacionalmente – pensemos nas *Documenta*, por exemplo –, assim como abordagens que manifestavam já consciência das tendências do momento, inclusivamente das reinvenções e dos “regressos” pós-modernos – reportemo-nos, por exemplo, aos trabalhos de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar. A intenção da vanguarda acabara por se concretizar num eclectismo de obras e de pressupostos que poderíamos apelidar de pré-pós-modernistas. Mas talvez a situação mais relevante que a *Alternativa Zero* acarretou terá sido a compreensão do papel do curador capaz de intervir activamente nos próprios desígnios da arte.

Mas sobre o conceito de pós-modernismo só se falará de modo assertivo em 1983, em *Depois do Modernismo*, mostra principalmente vocacionada para o domínio da arquitectura e quase só residualmente para as artes plásticas. Também neste domínio, as obras apresentaram validade artística diversa. Na verdade, se no âmbito da arquitectura 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 colectivamente 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 mostras que verdadeiramente revelam um entendimento conceptual e operatório do pós-modernismo nas artes plásticas – embora mais conseguido por algumas obras e 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 auto-superação. 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.

Conclusão

O objecto de estudo desta tese versou as artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta, nas suas questões e problemáticas, particularmente no campo dos eventos colectivos e na sua relação com os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo. Num primeiro momento, com o intuito de operar uma exposição analítica, de carácter historicista – que se considerou uma base fundamental para se proceder a uma verdadeira compreensão deste panorama –, colocou-se uma primeira questão, que se prendeu com a necessidade de averiguar se o ritmo das artes plásticas em Portugal esteve verdadeiramente relacionado com as tendências de fundo da evolução política do país ao longo dos anos setenta e oitenta, tal como de um modo geral se tem vindo a acreditar.

Na verdade, as décadas de setenta e oitenta foram importantes no que diz respeito à evolução política e social do país, tendo-se vivenciado um compreensível optimismo histórico, nomeadamente com a “Primavera marcelista”, com a revolução de Abril de 1974 e com a adesão à Europa, em 1986, que, naturalmente, fez supor um adiantamento do panorama político-social relativamente ao artístico. Contudo, há uma certa autonomização da história das artes plásticas face à cronologia política, que se vinha já fazendo a partir de um processo de activação das individualidades criativas, particularmente visível na década de sessenta, em larga medida resultantes dos contactos com o estrangeiro, nomeadamente através dos artistas emigrados. Este surto emigratório rumo à Europa e ao continente americano começara simbolicamente com Amadeo de Souza-Cardoso, seguido mais tarde por Maria Helena Vieira da Silva e, nos anos cinquenta e sessenta, por muitos outros artistas, entre os quais os integrantes do “Grupo KWY”.

Apesar de nos primeiros anos do período marcelista se ter vivido uma certa dinamização do mercado de arte português, acompanhado pelo surgimento de um número considerável de galerias comerciais, continuava a verificar-se um escasso interesse oficial pela arte moderna e contemporânea, nomeadamente pela não existência de museus com estas características, acabando por se destacar a actividade de instituições, como o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a Cooperativa “Gravura”, a

Galeria Ogiva, a Sociedade Nacional de Belas-Artes, ou a própria Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. E, não obstante a fundamental democratização do país e de algumas campanhas de dinamização cultural, do ponto de vista das artes e da cultura em geral, as mutações foram morosas e até errantes, numa época de instabilidade política, social e económica, agudizada já pela crise petrolífera mundial de 1973.

De facto, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, fundado em 1911, conheceria um retrocesso nas directrizes da sua orientação para a contemporaneidade com o falecimento do seu director, em 1959, Diogo de Macedo. Somente em 1994 iria abrir definitivamente, destacando-se pela sua colecção de arte portuguesa entre 1850 e 1950. Neste âmbito, devemos referenciar a acção do CAC (Centro de Arte Contemporânea), que esteve em funcionamento entre 1976 e 1980 no Museu Nacional de Soares do Reis, sob direcção de Fernando Pernes, instituindo-se como um espaço importante no que respeita à criação artística contemporânea. Quanto ao CAM (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian) seria finalmente inaugurado a 20 de Julho de 1983, sob direcção de José Sommer Ribeiro, embora só nos anos noventa viesse a assumir um papel pioneiro, consolidado ao nível de tendências e de objectos. No que se refere à Casa de Serralves, no Porto, seria necessário aguardar pelo ano de 1987 para que abrisse como espaço expositivo, com direcção de Fernando Pernes. Já a inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves aconteceria somente em 1999, sob direcção de Vicente Todolí. Na verdade, verifica-se uma morosidade factual na criação de espaços expositivos e museológicos dedicados à contemporaneidade.

Por outro lado, apesar da acção meritória, por exemplo, do *Curso de Formação Artística* promovido pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, o próprio ensino superior artístico, prático e teórico, só tardiamente sofreria as necessárias remodelações e actualizações, somente consolidadas já nos anos noventa. Em suma, estamos perante 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, como já se afirmou, estas questões não foram, por si só, resolvidas com a revolução de Abril e com a democratização do regime,

estando na origem da ideia de uma modernidade política, institucional e cultural sucessivamente adiada.

Num segundo momento, procedeu-se a uma tentativa de compreensão da teorização e da crítica em torno das artes plásticas do período temporal em análise. De facto, nos anos sessenta acentuara-se a ideia de final de escola ou movimento e observava-se uma deslocação da ideia de vanguarda – como categoria, possibilidade única e unidireccional de convergência – para as vanguardas ou neovanguarda, enquanto movimento artístico, em larga medida, no contexto do que se fazia em Londres, Munique, Nova Iorque ou Paris. Debateu-se a questão da extensão formal do objecto nas suas novas complexidades e condições de produção e de recepção. Devemos, neste contexto, salientar os contributos, já desde os finais da década de cinquenta, de Mário Dionísio, António Areal ou Eduardo Lourenço, nomeadamente no que respeita às questões da abstracção e da nova figuração. Esta questão prolongar-se-ia, de resto, e de modo até extemporâneo, ao longo dos anos setenta, chegando a realizar-se uma exposição colectiva sob o título *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*, no qual foram reunidas obras de 1960 a 1972.

Em finais dos anos sessenta a tendência objectual, na sua revalorização da imagem e na redescoberta do *ready-made* de Marcel Duchamp, marcaria os trabalhos de alguns dos artistas portugueses, nomeadamente, da “quarta geração” – designação de José-Augusto França –, tais como Ana Vieira, António Palolo, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, José Escada, Lourdes Castro, Noronha da Costa, René Bertholo, entre outros. O objecto ganhava uma função operatória, a qual marcava a crise assim como o próprio revigorar do sujeito no reduto da criação, ao mesmo tempo que se evidenciava a valorização do processo e do conceito face à obra de arte fechada ou o predomínio da experiência estética sobre a actividade artística. Um denominador comum às várias reflexões prendia-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, a estética da vanguarda devia ter em consideração a redescoberta de alguns elementos perenes e duradouros do passado. Aliás, do ponto de vista do pensamento crítico dos anos setenta, Rocha de Sousa e Ernesto de Sousa

acabariam por representar, justamente, as visões mais conservadora e mais progressista, respectivamente.

A acção dinamizadora do crítico e artista Ernesto de Sousa foi, de facto, relevante no panorama da arte portuguesa do período em questão. Tendo encontrado uma forte identificação das suas propostas nos trabalhos de Ben Vautier, Robert Filliou, Wolf Vostell ou Joseph Beuys e da sua “vanguarda *hot*”, isto é, um conceptualismo politicamente comprometido, tornar-se-ia marcante para Ernesto de Sousa a sua visita *Documenta 5* (1972), ponto de contacto e de simbioses determinantes para a trabalhos futuros no regresso a Portugal, nomeadamente no incremento do “Diálogo” e da “Festa”. Alguns destes projectos foram desenvolvidos, por exemplo, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, tais como, *1 000 011.º Aniversário da Arte* e *Arte na Rua* (Coimbra, 1974), ou ainda *Semana da Arte (da) na Rua* (Coimbra, 1976), num espírito de experimentação e de interacção, patente na ideia de “a arte é a vida”. As acções e os suportes, como a fotografia e o vídeo, contaminam-se e expandem-se, na procura de uma modernidade vivencial, artística e estética.

Neste contexto de pesquisa e de experimentação foram também determinantes as acções do “Grupo Acre” (1974-1977) e do “Grupo Puzzle” (1975-1981), bem como os *Encontros Internacionais de Arte* (Valadares, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha, 1974-1977), promovidos por Egídio Álvaro e pela Galeria Alvarez, e amplamente divulgados na *Revista de Artes Plásticas*, nos quais também intervieram artistas daqueles agrupamentos. A intenção primeira destes eventos foi a reunião de artistas nacionais e estrangeiros em torno de colóquios, debates, intervenções e exposições, que se debruçaram sobre as “novas tendências e vanguarda”, numa convivência fundamental entre criadores e público. Merecem ainda destaque as mostras *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (Porto e Lisboa, 1977) e *A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia* (Porto, Coimbra e Lisboa, 1979), contributos relevantes para o panorama artístico da década de setenta, particularmente no domínio do suporte fotográfico.

O fim dos anos setenta marcaria, segundo o crítico José Luís Porfírio, a “idade do risco”, abandonando-se os suportes e os objectos tradicionais em prol de um novo suporte, isto é, do tempo, que o autor define como a “consciência de si como artista”. Em simultâneo, a uma estética de ruptura sucedia-se uma estética revivalista,

recuperadora, marcando o discurso pós-moderno, as suas implicações e particularidades. Estas propostas, nomeadamente no que respeita à *bad painting*, estariam presentes na LIS'79 – *Exposição Internacional de Desenho* – Achille Bonito Oliva redigiu o prefácio do catálogo –, bem como na segunda edição da bienal, que não chegou a acontecer devido ao incêndio que destruiu o pavilhão de Belém, restando o registo das obras no catálogo. No próprio contexto artístico do pós-modernismo surge o “Movimento Homeostética” ou “Grupo dos Homeostéticos” (1982-1988), cuja estética irónica e mundana se filia, de algum modo, numa estética pós-moderna, mesmo no sentido da reacção face a essa mesma estética. Na verdade, e no que diz respeito ao debate sobre o conceito de pós-modernismo, a exposição colectiva *Depois do Modernismo* (Lisboa, 1983) estabeleceu-se como um marco de relevo, não obstante a atitude mais reservada de alguns críticos, tais como Rui Mário Gonçalves ou José-Augusto França. Aliás, o único crítico desta geração que é fotografado no álbum *A Idade da Prata* – marca simbólica da criação geracional dos anos oitenta – é Ernesto de Sousa.

Na óptica de Bernardo Pinto de Almeida, verificou-se a deslocação do “plano do projecto 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 – autores. Na opinião de José Bragança de Miranda, o vanguardismo foi perdendo força, e o pós-modernismo seria um extremar da *pop art*, integrando todos os objectos da vida quotidiana em si. A instalação tinha passado da margem para o centro e a obra de arte, agora imbuída de elementos outrora antitéticos, tornara-se num espaço mobilizador do *marketing*, do dinheiro, dos museus e da crítica. 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 descentralização formal e redefinição conceptual, vindo desde meados do século XX e acelerado nos anos sessenta, que colocou em possibilidade visível novos contactos, influências e suportes.

Do ponto de vista especificamente da actividade crítica, entre 1962 e 1965, a Fundação Calouste Gulbenkian atribuiu anualmente o *Prémio Gulbenkian de Crítica de Arte*, evidenciando uma certa receptividade e acolhimento da crítica de arte. Contudo, era fundamental pensar a crítica, os seus fundamentos e a sua função. Neste sentido, em

Março de 1967 tinha lugar em Portugal o *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, sob os auspícios da Association Internationale des Critiques d'Art. Neste encontro participaram com comunicações ou nas conversas alguns dos críticos portugueses mais activos da época: Bruno da Ponte, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, José-Augusto França, José Luís Porfírio, José Sasportes, Mário de Oliveira, Mário Dionísio, Nelson di Maggio, Nuno Portas, Rui Mário Gonçalves, Salette Tavares, Selles Pais, entre outros. Uma das questões que se levantaram reflexão foi a do isolamento artístico e cultural do nosso país e, salvo algumas excepções, a limitada influência dos artistas portugueses nos grandes centros culturais. Na sequência deste encontro foram tomadas as diligências necessárias para a reestruturação da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, a qual só começaria verdadeiramente a funcionar em 1969, embora desde 1968 e até 1972, atribuisse o importante *Prémio SOQUIL*. Em 1981 seria instituído o *Prémio AICA/SEC* nas áreas de artes plásticas e arquitectura. Por outro lado, desde 1972 seriam organizadas as exposições *AICA/SNBA*, que marcaram um entrosamento entre a crítica e as artes plásticas, ou a acção organizativa dos críticos-curadores. E, em Setembro de 1976, tinha lugar em Portugal o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte.

Contudo, se nos centramos no pensamento crítico, no âmago da própria actividade crítica, percebemos uma forte vontade de acertar, isto é, um questionar do sentido e da função da crítica de arte. Uns críticos consideraram-na demasiado próxima dos interesses comerciais; outros viram-na distante da realidade sociocultural do país; outros entenderam-na demasiado descritiva, apelando para a necessidade de intersecção dos domínios da produção, da fruição e da análise técnica; outros chamaram a atenção para a deslocação da credibilidade da crítica para a credibilidade da imprensa; houve ainda quem apelasse para a necessidade de conhecimento histórico. Eduardo Prado Coelho introduzia, já nos anos oitenta, a noção de crítica criativa, ou seja, de uma certa função poética da crítica, bem como a ideia do crítico melancólico, que viveria uma atitude de perda de um objecto, na verdade “desde sempre perdido”. Ambas as ideias teriam em comum a noção da existência de um objecto que seria nosso dever apropriar. Por seu lado, José Gil afirma que nos anos oitenta fomos remetidos para a crença de uma certa universalidade do juízo de gosto no processo da “tradição do novo”, e eventualmente de oposição a essa tradição. Nos anos oitenta vemos ainda o

aparecimento de uma nova geração de crítica participada e militante face às propostas da década.

Colocadas estas considerações e exposto o panorama cultural, artístico e crítico dos anos setenta e oitenta, avançou-se para uma formulação de tese. Fazendo um ponto de situação, podemos considerar que, do ponto de vista cultural e artístico, Portugal foi um país com uma larga escala de periferia, questão que, de resto, não constitui propriamente uma novidade. No que respeita às artes plásticas e ao pensamento crítico, podemos aferir uma certa problemática que os reveste, passível de ser sintetizada a uma 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 o regresso assertivo aos suportes tradicionais da pintura e da escultura.

De facto, os tempos e a intensidade da arte portuguesa não foram os tempos nem a intensidade das principais referências da arte ocidental. Contudo, o pensamento crítico, de algum modo, já antevia esta situação, problematizando insistentemente os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, na 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 focalização conceptual e de concretização operatória, directamente reportada à ideia de fragmentação e de um certo individualismo criativo marginal a projectos artísticos e estéticos de fundo, isto é, a uma aparente impossibilidade de auto-superação, contrariando-se a tendência pendular da história da arte. 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 estes conceitos não são territórios absolutamente estáveis, controláveis, capazes de impedir, no âmbito da arte e do pensamento crítico português, a sua real operacionalidade. Aliás, as exposições colectivas que se propuseram evidenciar tendências e lançar

problemáticas reportadas à vanguarda e ao pós-modernismo, enriqueceram e redefiniram os próprios conceitos.

Assim, procedeu-se a um exercício epistemológico que definição e compreensão dos conceitos em questão, debruçando-nos sobre o seu enquadramento histórico, teórico, crítico e artístico. E, nesta senda, começou-se pela determinação das noções modernidade, modernismo e vanguarda, tornando-se necessário um recuo ao Renascimento enquanto marco e consciência da noção de modernidade. Por seu lado, a filosofia do “Século das Luzes” procurou a origem da relação entre razão e experiência. As discussões em torno da filosofia e da arte foram inéditas e notáveis, ao mesmo tempo que floresceu uma consciência humanista que teve por objectivo a elevação da dignidade do ser humano, opondo-se claramente à barbárie, à ignorância e ao Estado Absoluto. Com o incremento de uma nova sociedade, regida pela lei e dominada pela burguesia, alicerçava-se uma estética sistemática, que estaria na base de um novo conceito de arte autónoma – desvinculada da vida prática –, ao mesmo tempo que se desenvolvia a crítica de arte moderna, nomeadamente com Diderot e Baudelaire.

Por outro lado, o ponto de partida do modernismo e da vanguarda foi a crítica ao absolutismo da razão, à ordem social burguesa do século XIX e ao modo tradicional de representação, directamente relacionados com a emergência de novos valores espirituais e com a busca de novos códigos artísticos – reacção ao realismo pictural e literário. Se o modernismo se apresentou, antes de mais, como um movimento de compromisso sem precedentes com a própria modernidade — enquanto relação do artista com o seu tempo e com a tradição —, directamente reportado à modernidade estética — distinta da modernidade da razão, da tecnologia, da política e da sociedade —; a vanguarda afigurou-se a uma categoria da crítica ou conceito do criticismo — na esteira de Peter Bürger —, a uma atitude radical e pioneira que, nas primeiras décadas do século XX, acabou por radicalizar a versão de modernidade. A vanguarda pressupôs uma explosão expressiva, que teve por objectivo a superação da arte autónoma, reconduzindo a arte à *praxis* vital do ser humano, manifestando-se por processos de abstracção e desconstrução. Nas duas primeiras décadas do século XX, o projecto modernista apareceu associado à ideia de *avant-garde* – vanguarda histórica ou vanguarda inicial – que, por estar dependente de um cânone temporal, ou seja, de uma conotação de pioneirismo e de reacção ao passado, implicou um movimento

direccionado, com um fim normativo e universal, crente, portanto, no futuro, isto é, na ideia linear e irreversível do tempo. No intuito de consolidar a compreensão dos conceitos traçou-se uma breve perspectiva dos movimentos artísticos que, a seu modo, os materializaram: o pós-impressionismo, o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o suprematismo, o dadaísmo e a antiarte *duchampiana*.

A partir de meados dos anos cinquenta, um dos desenvolvimentos mais significativos da arte foi a sua tendência objectual, que se caracterizou pelo facto de a representação da realidade dos objectos ter sido substituída pela apresentação da própria realidade objectual. E a neovanguarda acabaria por se instituir como algo mais do que uma simples repetição da vanguarda histórica dos começos do século XX. Segundo Marchán-Fiz tratou-se de uma “desestetização do estético”, ou seja, a apropriação de realidades não artísticas, que se começou claramente a verificar desde as experiências de Marcel Duchamp. O debate artístico deslocou-se dos vários movimentos artísticos para o conceito, extensão e função do objecto estético. Esta concepção de arte culminaria, entre outros posteriores experimentalismos, na *pop art* e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético dito convencional. A segunda escola das vanguardas – vanguarda tardia ou neovanguarda – desenvolve-se na sequência da *pop art*, colocando em evidência não a vontade de revolucionar mas de assumir a possível pulverização da arte, ou seja, o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada, apesar de continuar a revolucionar as gramáticas artísticas ao testarem-se os limites formais da obra, particularmente com a arte conceptual e com o seu pressuposto antiobjectual – a arte do “fim da arte” ou a explosão do estético. Desembocava-se, pois, na “morte da arte”, que deixava de ser social e politicamente dissidente e subversiva. As artes mesclaram-se entre si vertiginosamente. Era o fim da vanguarda histórica, o “declínio do novo” e o começo da era dita pós-moderna, entendendo-se esta, segundo Bernardo Pinto de Almeida, como condição para o espaço cultural do pós-modernismo.

A discussão que se debruça sobre a pós-modernidade tem sido, desde finais da década de setenta, balizada fundamentalmente por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas. Lyotard, a quem se deve a difusão inicial do conceito, acredita que o projecto da modernidade — a realização da universalidade, a crença no progresso material e espiritual da humanidade e a orientação por esta mesma crença — está

esgotado, uma vez que os dogmas constitutivos da modernidade foram derrubados. As metanarrativas que legitimam estes dogmas estão igualmente esgotadas, pois não foram capazes de impedir a miséria nem a barbárie. Habermas, ao invés, crê que a modernidade não é um projecto esgotado, mas inacabado. O programa das “Luzes” da razão ainda não foi cumprido. Torna-se necessária uma análise dos erros passados, repensando-se o projecto da modernidade no contexto da cultura e das sociedades pós-industriais. Neste sentido, o filósofo alemão chama a atenção para as pequenas narrativas como forma de compreensão da complexidade contemporânea.

Este debate ocupa vários pensadores contemporâneos e gera algumas dificuldades, que se prendem essencialmente com a complexidade do conceito de pós-modernidade, aliado à rapidez da história e da tecnologia, à globalização, à sociedade de consumo, à economia livre de mercado, etc. Esta discussão acaba por se estender a pensadores como Richard Rorty e Gianni Vattimo, que acreditam na sua necessidade. Crêem também que é importante superar esta dicotomia, procurando-se uma terceira via. Vattimo propõe a noção de “pensamento frágil”, que admite a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica, cartesiana; Rorty chama a atenção para a necessidade de imbuir a filosofia de pragmatismo, no sentido de ser capaz de solucionar os problemas complexos das sociedades contemporâneas.

Mas como definir a pós-modernidade? Com o objectivo de responder a esta questão, elaborou-se uma resenha das acepções fundamentais do termo “pós-modernidade”: a que defende uma ruptura com a modernidade, a que propõe uma continuidade entre ambas, a que reflecte e questiona os aspectos positivos e negativos da modernidade. Estas acepções não pretenderam ser simplistas ou redutoras, mas organizar estruturalmente as ideias mais determinantes. Admite-se que a pós-modernidade se localiza *grosso modo* em meados da década de setenta. Neste contexto, faz todo o sentido a reflexão sobre a natureza da modernidade, sobre as suas consequências e sobre a trajectória do desenvolvimento social. A modernidade não estará esgotada como entendeu Jean-François Lyotard, talvez não seja propriamente um projecto inacabado, tal como considerou Jürgen Habermas; mas talvez se aproxime de um certo “pensamento frágil”, proposto por Gianni Vattimo, ou de um “realismo utópico”, ensaiado por Anthony Giddens. A pós-modernidade, que não constitui uma nova época histórica, apresenta-se sobretudo como uma perspectiva através da qual

podemos questionar a própria modernidade. A ideia de uma certa nostalgia de fim de século caracteriza-se por um misto de quatro ideias fundamentais: o declínio da história, o sentimento de perda da unidade, a sensação de perda da expressividade e da espontaneidade, e a consciência de perda da autonomia individual.

No que diz respeito especificamente ao pós-modernismo, na perspectiva de Luc Ferry, podemos falar em três significados do pós-moderno/pós-modernismo: o pós-moderno como culminar do modernismo, isto é, o seu carácter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como auto-superação da razão. Por seu lado, Yves Michaud salienta 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 uma análise e julgamentos que nos colocam perante a diversidade das qualidades artísticas, das experiências estéticas e das suas condições de produção. Outros autores, como Charles Harrison e Paul Wood, chamam a atenção 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 históricas.

Por outro lado, o pós-modernismo é visto como uma moda, como não portador de um fio condutor, caracterizado pela fragmentação, pelo *pastiche*, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia. Se é verdadeiro que o pós-modernismo é, em parte, tudo isto, é igualmente verdadeiro que não é somente isto. Tal como reconheceu Huyssen, não se pode continuar a valorizar ou a desprezar o pós-modernismo “em bloco”. As causas destas características estão, como se compreende, em estreita relação com a sociedade pós-moderna — política, cultural, tecnológica, económica —, bem como com a confusão vulgarmente estabelecida entre eclectismo pós-moderno e “arte fácil” — na senda de Lyotard. Como considera Fredric Jameson, o pós-modernismo reforça a lógica da sociedade de consumo e esta reforça a esquizofrenia — impossibilidade de encadear os significantes materiais. A estranheza face ao pós-modernismo é também justificada pela grande quantidade de obras que abrange, tanto ao nível da música, como das artes plásticas, do cinema, da fotografia ou do teatro. Esta larga amplitude opõe-se claramente à visão unilinear e determinista do modernismo que,

a par da vanguarda histórica, deixara de ser oposicionista. Em síntese, esta perspectiva negativista prende-se com a alegada falta de originalidade, a alegada decadência estética e com o eclectismo afirmativo.

Na verdade, de um modo semelhante à reflexão que se debruça sobre a modernidade e a pós-modernidade, no seio do pensamento sobre o modernismo e o pós-modernismo encontramos perspectivas que se posicionam entre a continuidade dos movimentos – autores como Barry Smart, Suzi Gablik, Lloyd Spencer ou Edward Lucie-Smith – e a sua descontinuidade – Rosalind Krauss, Fredric Jameson, Carmen Vidal, Robert Venturi, Charles Jencks ou Achille Bonito Oliva. Devemos considerar que, não obstante o pós-modernismo esteja, inclusivamente do ponto de vista etimológico, reportado ao modernismo, trata-se de um movimento, de facto, distinto daquele. O pós-modernismo situa-se num contexto político, social, filosófico e estético algo peculiar, não obstante habite o espaço histórico da modernidade – progresso e superação – o qual terá começado, segundo Arthur Danto, com Andy Warhol, isto é, com o “fim do período histórico da arte”, no qual os artistas dispõem de uma grande liberdade até então desconhecida. 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 da *pop art* e da arte conceptual – movimentos também designados de neovanguarda ou vanguarda tardia e, em algumas situações híbridas, considerados retrospectivamente pós-modernos.

Voltar-se para o passado pode, neste contexto, assumir uma atitude mais inovadora do que o experimentalismo, tornando-se inclusivamente possível a coexistência de várias tendências artísticas – neo-expressionismo alemão, *transavanguardia*, *bad painting*, *revivals*, regresso à pintura, etc. – dentro do eclectismo pós-moderno, ao mesmo tempo que se tende para a separação dos domínios ético e estético – formalismo, às vezes luxuriante. Também no domínio da arquitectura é possível encontrar sobreposições, ambiguidades, descontinuidades, imitações criativas, recuperação de historicismos e de formalismos – dualidade entre fachada e estrutura/função. As propostas pós-modernas foram discutidas e divulgadas em mostras relevantes, tais como *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. Trata-se de uma ruptura

artística e estética em relação a uma esfera no limite da qual, temporalmente, ainda nos encontramos.

Depois desta proposta de compreensão dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, debruçámo-nos novamente sobre o panorama artístico português, especificamente sobre as exposições colectivas que se propuseram assumir a tendência estética do momento, ou eventualmente impor uma nova tendência, os respectivos conteúdos programáticos e recepção crítica, no intuito de verdadeiramente compreender o modo como se relacionam estes eventos com as tendências europeias – guiadas pelos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo – na procura do estabelecimento de um projecto de análise histórica e crítica da criação contemporânea portuguesa dos anos em estudo, e na procura de justificação para a tese de que aquelas exposições transformam, enriquecem e reinventam os próprios conceitos de vanguarda e de pós-modernismo.

A mais importante exposição dos anos setenta foi a *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977) que, partindo de uma proposta da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, teve curadoria de Ernesto de Sousa, e reuniu um elevado número de participantes, na procura da interpelação a respeito do conceito de vanguarda, mesmo que este conceito tenha sido indiscriminadamente reportado ao criticismo e ao movimento artístico geral da neovanguarda internacional. Exposição paradigmática do momento artístico e político, despoletou polémicas e apoios. Tendo pretendido situar-se conceptualmente na vanguarda, acabou por, de modo prematuro, portanto imperfeito, anunciar o pós-modernismo em Portugal, ao mesmo tempo que inaugurou uma actividade curatorial no nosso país, problematizando os desígnios da arte e as suas condições de produção e de recepção. A *Alternativa Zero*, talvez não intencionalmente, abriria uma “caixa de Pandora”.

Nos anos oitenta destacaram-se algumas exposições colectivas que, a seu modo, procuraram interrogar o conceito de pós-modernismo. Se realização da *Alternativa Zero* partiu da instituição crítica, a exposição *Depois de Modernismo* (1983) foi assumidamente concretizada à margem daquela instituição. O evento reuniu um elevado número de arquitectos e um número substancialmente mais reduzido de artistas plásticos, além de actividades, como moda, teatro, dança e música. As questões mais proeminentes que se levantaram prenderam-se com o interrogar da modernidade e da

pós-modernidade, lançando-se o debate público sobre o conceito de pós-modernismo, particularmente na sua vertente de reinterpretação historicista, numa nova expressão figurativa de referências italiana e anglo-saxónica, concretizada pela “quinta geração do modernismo”. O crítico Rui Mário Gonçalves entendeu que a exposição tinha sido organizada por um grupo de “artistas medíocres” e que o único crítico excepcionalmente aceite tinha sido Ernesto de Sousa. *Depois do Modernismo* abre sobretudo uma porta de pensamento e de concretização no que diz respeito ao pós-modernismo/pós-moderno nas artes plásticas/visuais, que, logo dos anos imediatos encontrava desenvolvimento em exposições, como *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* (1984), *Atitudes Litorais* (1984), *Arquipélago* (1985) e *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986).

De entre as exposições seleccionadas para uma análise monográfica, *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* foi a única que aconteceu fora de Lisboa, concretamente na cidade do Porto. A mostra propôs-se trabalhar a questão do regresso á pintura e ao desenho, ao domínio imaginário e expressivo – na senda do expressionismo alemão e do fauvismo –, bem como ao objecto, depois da antiobjectualidade da arte conceptual. Este imaginário revestiu-se de uma revalorização do autóctone, do local/nacional – factor que poderemos considerar de verdadeira compreensão e afirmação do pós-modernismo. Por outro lado, em *Atitudes Litorais* procurou-se o fora da territorialidade, isto é, atitudes que se situariam na procura de uma renovação no mundo da arte e que abrangeram um universo que oscilava 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. Os artistas intervenientes pertencem a diferentes faixas etárias, tendo sido Ernesto de Sousa o participante mais velho.

A exposição *Arquipélago* procurou compreender o que acontece depois da história, num manifesto colectivo pós-conceptual, de entendimento do “eu” e do “outro” no mundo. No ano seguinte à realização desta mostra, o “Grupo Homeostético” montava a exposição *Continentes: V Exposição Homeostética* que, ironizando com o depuramento de *Arquipélago*, pretendeu apresentar um “espectáculo de pintura”, dedicado a Ernesto de Sousa. Foi a última exposição do agrupamento, marcando uma

atitude antilitoral (*Atitudes Litorais*) e anti-insular (*Arquipélago*), a partir de um tema tradicional da pintura alegórica e decorativa – as partes do mundo, isto é, os continentes –, mas que colhe influências de autores como Paul Feyerabend, Lyotard e Mikhaïl Bakhtine.

Em suma, estas exposições colectivas, de modos diferenciados e com pressupostos específicos, conseguem diluir as fronteiras e os territórios estanques da arte, nomeadamente pela mescla 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 imaginários, a produção teórica e objectual da arte portuguesa dos anos setenta e oitenta, a qual, pela sua capacidade de auto-superação, enriquece os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, abrindo deste modo, e pela primeira vez em tempo real e útil, a possibilidade de a arte praticada entre nós se tornar participante do movimento geral da arte do Ocidente.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia específica

1.1. Arte em Portugal

1.1.1. Monografias

- 10's ENCONTROS de Fotografia*. Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia, 1989. [60] p. [Catálogo da exposição].
- 26 ARTISTAS de Hoje*. Lisboa: [Sociedade Nacional e Belas-Artes], 1973. [28] p. [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. 223 p. ISBN 978-972-678-043-4. [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. 303 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-739-128-1.
- 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. 105 p. [Catálogo da exposição].
- AA. VV. – *Portugal 45-95 nas artes nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998. 340 p. ISBN 972-96507-4-8.
- A FOTOGRAFIA como Arte a Arte como Fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. 77 p. [Catálogo da exposição].
- A FOTOGRAFIA na Arte Moderna Portuguesa*. Porto: Centro de Arte Contemporânea, 1977. 30 p. [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. 63 p. [Catálogo da exposição].
- ABSTRACÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. 32 p. [Catálogo da exposição].
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Fernando Lemos: desenho e desígnio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 989-612-5.

- 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. 16 p. [Catálogo da exposição].
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Ángelo de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. 79 p.
- *António Dacosta ou a “imperiosa necessidade de presente”*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 69 p. ISBN 972-21-1786-6.
 - *Costa Pinheiro: ensaios de psicomitografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 989-612-113-3.
 - *Cruz-Filipe: o teatro dos sentidos*. Porto: Lello & Irmão, 1994. 166 p. ISBN 972-48-1675-3.
 - *Júlio Resende: o espaço fluido*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 70 p. ISBN 972-2117-05-X.
 - *Mário Cesariny: a imagem em movimento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 972-21-1693-2.
 - *Noronha da Costa ou a consciência do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1733-5.
 - 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. ISBN 972-610-212-X.
 - *Paula Rego ou a comédia humana*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 69 p. ISBN 972-21-1708-4.
 - *Pedro Cabrita Reis: o que resta de um sopro há muito extinto*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 70 p. ISBN 972-21-1716-5.
 - *Pintura portuguesa no século XX*. 3.^a ed. Porto: Lello Editores, 2002. 304 p. [Ed. rev. e aumentada: 1996]. ISBN 972-48-1804-7.
 - *Rui Chafes: a doce flor da desordem*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 69 p. ISBN 972-21-1719-X.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel; MAIA, Maria Helena – *História da arte em Portugal: a arquitectura moderna*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. Vol. 14. 176 p.
- 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. 551 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-37-1161-3.

- 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. 120 p. ISBN 989-95-2530033-4.
- 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*]. ISBN972-24-0867-4.
- ANOS 80/The Eighties*. Curadoria de Maria de Corral; textos de Maria de Corral, Alexandre Melo, Dan Cameron e José Gil. Lisboa: Culturgest, 1998. 167 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-769-008-4.
- ARQUIPÉLAGO*. Textos de Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1985. 31 p. [Catálogo da exposição].
- ARTISTAS Portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. 24 p. [Catálogo da exposição].
- ATITUDES 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. 41 p. [Catálogo da exposição].
- BARROSO, Eduardo Paz – *António Palolo: nómada por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-972-21-1886-6.
- *Jorge Martins: a luz e a pintura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 67 p. ISBN 972-21-1711-4.
- *Rogério Ribeiro: a pintura entre teatros da história*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 69 p. ISBN 978-972-21-1867-5.
- 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. 70 p. ISBN 978-972-21-1844-6.
- *Helena Almeida: dias “quasi” tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 972-21-1698-3.
- 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. ISBN 972-42-1225-4.
- CASTRO, Laura – *Armando Alves*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1697-5.
- *Júlio Resende: tentações da pintura ocidental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999. 150 p. ISBN 972-27-0981-X.
- CASTRO, Laura; SILVA, Raquel Henriques da – *História da arte portuguesa: Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997. 208 p. ISBN 972-674-186-6.
- CENTENO, Y. K. – *Justino Alves*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. 82 p.

- 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. ISBN 972-610-212-X.
- *João Cutileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. 47 p.
- CÍRCULO de Artes Plásticas de Coimbra: 54 Exposições (1981-1983)*. Org. de Túlia Saldanha e Alberto Carneiro. Coimbra: CAPC, [1983]. 130 p. [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. 72 p. [Catálogo da exposição].
- CLÁUDIO, Mário – *Júlio Pomar: um álbum de bichos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 69 p. ISBN 978-972-21-1854-5.
- COLAGEM e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. 24 p. [Catálogo da exposição].
- CONGRESSO de Arte Portuguesa Contemporânea: Comunicações*. Funchal: Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, 1988. 262 p.
- CONTINENTES: V Exposição Homeostética*. Design de Luís Serpa; fotografias de Mário Cabrita Gil. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1986. [31] p. [Catálogo da exposição].
- COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e revolução (1974-1979)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004. 125 p. ISBN 972-24-1316-3.
- COUTINHO, Liliana – *Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura?* Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-972-21-1892-7.
- 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 Fábão e Pedro Libório. Lisboa: [s.n.], 1983. 224 p. [Catálogo da exposição].
- DIAS, Jorge - *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. 59 p. [Texto apresentado em 1950]. ISBN 972-27-1328-0.
- DIONÍSIO, Eduarda – *Títulos, acções, obrigações (a cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. 523 p. ISBN 972-689-067-5.
- 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. 421 p.
- DIONÍSIO, Mário – *A paleta e o mundo*. 2.^a ed. Lisboa: Lisboa: Publicações Europa-América, [1973]. 227 p. [Ed original: 1952-].
- *Conflito e unidade da arte contemporânea*. [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, [1958]. 35 p.
- 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. 354 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-635-109-X.

- EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972. 55 p. [Catálogo da exposição].
- EXPO AICA SNBA 1974*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. 38 p. [Catálogo/dossier da exposição].
- EXPOSIÇÃO dos Artistas Premiados nos Salões Novíssimos*. Apresentação de C. Moreira Baptista. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1965. 60 p. [Catálogo da exposição].
- FERREIRA, António Mega – *Graça Morais: linhas da terra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. 114 p.
- FIGURAÇÃO- Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. 43 p. [Catálogo da exposição].
- FILIPPE, Patrícia Trindade – *Alternativa Um: respostas polémicas à Alternativa Zero* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. 114 p. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais apresentada à Universidade de Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto – *(In)definições de cultura*. Lisboa: Editorial Presença, 1997. 350 p. ISBN 972-23-2233-8.
- *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. 4.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000. 87 p. ISBN 972-24-1110-1.
 - *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991. 661 p. [1.^a ed.: 1974]. ISBN 972-25-0045-7.
 - *Almada, o português sem mestre*. [Lisboa]: Estúdios Cor, [1974]. 204 p.
 - *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força. Almada Negreiros, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand, 1986. 458 p.
 - *Amadeo de Souza-Cardoso*. 2.^a ed. Lisboa: Inquérito, 1972. 87 p. [1.^a ed.: 1956].
 - *Cem exposições*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. 299 p.
 - *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960. 286 p.
 - *Eduardo Viana*. [Lisboa]: Artis, imp., 1969. 12 p.
 - *História da arte em Portugal: o modernismo (século XX)*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Vol. 6. 209 p. ISBN 972-23-3244-9.
 - *O modernismo na arte portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua, 1983. 115 p. [1.^a ed.: 1979].
 - *Os quadros de "A Brasileira"*. [Lisboa]: Artis, imp., 1973. 12 p.
 - *Quinhentos folhetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984/1993. 2 vols. ISBN [vol. 2] 972-27-0525-3.
 - 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. 70 p. ISBN 972-21-1713-0.
- GIL, José – «*Sem título*». *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. 305 p. ISBN 972-708-833-3.

- GONÇALVES, Rui Mário – *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985. 146 p.
- *100 pintores portugueses do século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. 268 p.
 - *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998. 175 p. ISBN 972-759-132-9.
 - *Almada Negreiros: o menino de olhos de gigante*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 972-21-1689-4.
 - *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia de originalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 70 p. ISBN 972-21-1702-5.
 - *António Dacosta*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. 108 p.
 - Artes plásticas: do colectivismo ao individualismo. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 325-334.
 - *Cruzeiro Seixas: com a asa por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-972-21-1891-0.
 - *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 13. 182 p.
 - *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. 148 p.
 - *Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. 197 p. ISBN 972-21-1621-5.
- GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (ed.) – *Videoarte e filme de arte & ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008. 278 p. ISBN 978-972-97705-8-6.
- III SALÃO NACIONAL de Arte de 1968*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1968. 16 p. [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. 74 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-739-037-4.
- 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. 192 p. [Catálogo da exposição].
- KWY, Paris 1958-1968*. Curadoria de Margarida Acciaiuoli; coord. de Helena Gubernatis e Luísa Bernardino. Lisboa: Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001. 511 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-8176-59-07.
- LAMBERT, Fátima – *Cruz-Filipe: tratado da solidão virtuosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1714-9.
- *Manuel Casimiro: “the taming of the shrew...”*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 69 p. ISBN 972-21-1712-2.
 - *Pedro Casqueiro: nomadismo estético, pintura sedentária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 70 p. ISBN 972-21-1718-1.

- LEVANTAMENTO da Arte do Século XX no Porto*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975. [116] p. [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. 158 p. [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. 444 p. [Catálogo da exposição].
- LOURENÇO, Eduardo – *O espelho imaginário: pintura, anti-pintura, não-pintura*. 2.^a ed. [aumentada]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996. 187 p. ISBN 972-27-0760-4.
- MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. 296 p. 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. 271 p. ISBN 978-972-25-1601-3.
- *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999. 200 p. ISBN 972-8488-07-6.
- *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998. 207 p. ISBN 972-29-0415-9.
- *Julião Sarmento: encenações do desejo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 70 p. ISBN 972-21-1706-8.
- 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. ISBN 972-610-212-X.
- *Velocidades contemporâneas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. 198 p. ISBN 972-37-0170-7.
- MELO, Alexandre; PINHARANDA, João – *Arte contemporânea portuguesa/Portuguese contemporary art*. Lisboa: Ed. dos Autores, 1986. 76 p.
- *Ilda David: jogos crepusculares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. [62] p.
- *Pedro Calapez: o tesouro no céu*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. 69 p.
- *Pedro Casqueiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 197 p. ISBN 972-37-0765-9.
- MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin - *Cabrita Reis: da luz como da noite*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. 76 p.
- MIRANDA, José Bragança de – *Albuquerque Mendes ou o ardor da arte*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1836-6.
- MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [36] p. [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. 192 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-8560-19-2.
- MOLDER, Maria Filomena – *Jorge Martins*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. 106 p.
- MOREIRA, Isabel M. Martins – *Galerias de arte e o seu público*. Lisboa: Instituto Português de Ensino à Distância, 1985. 95 p.
- MOTA, Arlindo (texto); SOARES, Pedro (fotografia) – *Formas de liberdade: o 25 de Abril na arte pública portuguesa*. Lisboa: Montepio Geral, 1999. 166 p.
- NAZARÉ, Leonor – *Ângelo de Sousa: com um mínimo de gritos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 70 p. ISBN 989-612-116-8.
- 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. ISBN 972-8838-30-1.
- *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 2008. 35 p. ISBN 978-972-8627-09-6.
- NOVOS-Novos*. Org. e apresentação de Eurico Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1984. 46 p. [Catálogo da exposição].
- O EROTISMO na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1977. [26] p. [Catálogo da exposição].
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de – *A pintura de Noronha da Costa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. 153 p.
- OLIVEIRA, Luísa Soares de – *Jorge Vieira: o escultor solar*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-972-21-1848-4.
- ONZE JOVENS Pintores Portugueses*. Org. e apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Instituto Alemão de Lisboa, 1984. [24] p. [Catálogo da exposição].
- OS NOVOS Primitivos: os Grandes Plásticos*. Coord. e apresentação de Bernardo Pinto de Almeida. Porto: Cooperativa Árvore, 1988. [11] p. [Catálogo da exposição].
- OS PIONEIROS da Arte Moderna Portuguesa*. Apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1976. [22] p. [Catálogo/dossier da exposição].
- OS QUATRO Vintes Quinze Anos Depois: Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues*. Textos de Eugénio de Andrade, Fernando Pernes e José-Augusto França. Porto: O Ouro do Dia/Simão Guimarães, 1985. 106 p. [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.
- PERNES, Fernando – *José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. 105 p.

- *José de Guimarães: identidade e universalidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1715-7.
- *Júlio Resende*. [Lisboa]: Artis, imp., 1963. 12 p.
- *Nikias Skapinakis*. [Lisboa]: Artis, imp., 1972. 12 p.
- PERNES, Fernando (coord.) – *Século XX: panorama da cultura portuguesa*. Porto: Fundação de Serralves/Edições Afrontamento, 2002. 3 vols. ISBN 972-36-0584-8.
- PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Curadoria de João Fernandes; Coord. de João Fernandes e Maria Ramos; textos de Egidio Álvaro, Eduardo Prado Coelho, José-Augusto França [et. al]. Porto: Fundação de Serralves, 1997. 311 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-739-054-4.
- 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. ISBN 84-95363-04-6.
- *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1950 e 1990*. Lisboa: EDP – Electricidade de Portugal, 1998. 94 p. [Dep. legal 129569/98].
- 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. ISBN 972-42-1225-4.
- 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. ISBN 972-42-1225-4.
- 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. ISBN 972-42-1225-4.
- *António Olaio: o artista é um ready-made auxiliado*. Trad. de Andreia Sarabando. Porto: Mimesis, 2004. 79 p. ISBN 972-8744-47-1.
- *Jorge Pinheiro*. 2.^a ed. Porto: Edições Asa, 2001. 188 p. ISBN 972-41-2814-8.
- *Pedro Calapez: cada pedaço do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-972-21-1717-3.
- PINTURA Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos*. Apresentação de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo/Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 22 p. [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. 94 p. [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. 316 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 972-41-2494-0.

- PROENÇA, Pedro – *Pedro Proença: os paraísos dissimulantes*. Lisboa: editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1810-2.
- RIO-CARVALHO, Manuel – *Emília Nadal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. 171 p.
- 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. 70 p. ISBN 972-21-1710-6.
- ROSENGARTEN, Ruth - *Graça Pereira Coutinho*. Lisboa: Estar, D.L., 2000. 222 p. ISBN 972-8095-79-1.
- ROSENGARTEN, Ruth (ed.) – *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*. Porto: Fundação de Serralves/Público, 2004. 167 p. ISBN 972-8892-24-1.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001. 225 p. ISBN 972-8488-18-1.
- SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. 318 p. ISBN 978-972-37-1105-9.
- SARDO, Delfim – *Jorge Molder: o espelho duplo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 972-21-1707-6.
- SEGURADO, Jorge - *Mário Eloy: pinturas e desenhos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. 77 p.
- SERRA, Filomena – *A experimentação abstracta de Fernando Lanhas: uma vontade de mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007. 70 p. ISBN 978-872-21-1865-1.
- *René Bertholo: pintura, objectos e mozikas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. 68 p. ISBN 972-21-1726-2.
- SOUSA, Ernesto de – *Almada um Nome de Guerra*. Introd. de Maria Madalena de Azeredo Perdigão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 20 p.
- *Júlio Pomar*. Lisboa: Realizações Artis, 1960. 12 p.
- *Ser moderno... em Portugal*. Org. de Isabel Alves e José Miranda Justo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. 310 p. [Antologia de textos do autor]. ISBN 972-37-0192-8.
- SOUSA, Rocha de – *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel. Depoimento*. Lisboa: [s.n.], 1996. 36 p. Trabalho realizado no âmbito da Licença Sabática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *Eduardo Nery*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 157 p.
- 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. 272 p. ISBN 989-20-0339-X.
- *As artes plásticas em Portugal no século XX*. In FERRARI, Silvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitectura: os grandes movimentos*. Trad. de

- Maria Jorge Vilar de Figueiredo; introd. de Rossana Bossaglia. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 186-208. ISBN 972-23-2777-1.
- TAVARES, Salette – *Menez*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 71 p.
- TCHEN, Adelaide Ginga – *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. ISBN 972-772-298-9. 290 p.
- 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. ISBN972-42-1225-4.
- TRADICIÓN, *Vanguardia e Modernidade do Século XX Português*. Curadoria de José Luis Vázquez Montero; coord. de Cecilia 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. 205 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 84-88484-06-2.
- 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. 30 p. [Catálogo da exposição].
- VASCONCELOS, Helena – *Mário Eloy: o “astro” do desassossego*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 68 p. ISBN 972-21-1692-4.
- VIDAL Carlos – *Jorge Pinheiro: pressentimento das imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 70 p. ISBN 989-612-114-1.
- VIEIRA, António – *A fenomenologia da criação artística em Mário Botas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. 111 p.

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 Dixó: 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 1645-765 X. 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. ISSN 1645-765 X. 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. ISSN 1645-765 X. 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. ISSN 1645-765 X. N.º 10 (Out. 2005), p. 8.
- CERQUEIRA, João – Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70. *Arte Ibérica*. Lisboa. ISSN 0873-5700. N.º 44 (Mar. 2001), p. 13-17.
- CLAUSTRE, Roger – Da modernidade em Portugal: aspetos. *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 imprevisito. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (Mar. 1977), p. 41.
- COELHO, João Furtado – Os princípios de “Começar”. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0010-1451. 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. ISSN 1645-765 X. 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. ISSN 0873-5700. 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. ISSN 0870-3841. N.º 85 (Jun. 1990), p. 60-70.
- FRANÇA, José-Augusto – AICA 86. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-3841. N.º 70 (Set. 1986), p. 52-61.
 - I Encontro de Críticos de Arte Portugueses. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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*. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-8436. 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. ISSN 0870-3841. N.º 103 (Out./Dez. 1994), p. 28-37.
 - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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), p. 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. ISSN 0042-4447. 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. ISSN 0042-4447. 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.
- LE MOS, 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. ISSN 0873-5700. 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. ISSN 0873-5700. N.º 40 (Out./Nov. 2000), p. 44-48.
- MAIO, Fernanda – Alternativas: o deserto ou provocar a palavra. *Arte Ibérica*. Lisboa. ISSN 0873-5700. 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. ISSN 0873-5700. 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” (arquitetura). *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. ISSN 0873-5700. 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. ISSN 0870-4112. 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. ISSN 1645-3891. 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. ISSN 0871-6102. N.º 38 (2005), p. 169-182.
- Os trinta anos da *Alternativa Zero*. *Rua Larga*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. ISSN 1645-765 X. 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 envoltórios e os limites móveis do corpo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-7081. N.º 6/7 (1988), p. 207-211.
- PÉREZ, Miguel von Hafe – Sentir um museu para pensar a vida. *Arte Ibérica*. Lisboa. ISSN 0873-5700. 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0042-4447. 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. ISSN 0873-5700. N.º 32 (Fev. 2000), p. 8-16.
- SARDO, Delfim – Alternativa Zero. Quando o zero existia. *Arte Ibérica*. Lisboa. ISSN 0873-5700. 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.º 1852 (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. ISSN 0870-3841. 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 – 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. ISSN 0042-4447. N.º 6 (Set. 1988), p. 108-110.
- Iremos evocar aquele que nunca gostou de homenagens – José Ernesto de Sousa. *Vértice*. Lisboa. ISSN 0042-4447. 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. N.º 603 (6 Nov. 1986), p. 41.

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. ISBN 0-7148-2840-8.

- ALBROW, Martin – *The global age: state and society beyond modernity*. Cambridge: Polity Press, 1996. 246 p. ISBN 07-4561-189-3.
- AMARO, Luís (coord.) – *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. 2. 207 p.
- ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2005. 181 p. [1.ª ed.: 1998]. ISBN 972-44-1211-3.
- ANDRÉ, João Maria – *Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005. 146 p. ISBN 972-8838-18-2.
- APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes*. Trad. de J. Freitas e Silva. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. 175 p. [1.ª ed.: 1995]. ISBN 972-20-1383-1.
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfin - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998. 491 p. [1.ª ed.: 1983]. ISBN 84-7090-126-5.
- AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Ed. do Autor, 1970. 180 p.
- 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. ISBN 2-9521175-4-3.
- AUSLANDER, Philip – *From acting to performance: essay in modernism and postmodernism*. London: Routledge, 1997. 173 p. ISBN 041-515787-0.
- 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. ISBN 0-87923-563-2.
- BAUDRILLARD, Jean – *As estratégias fatais*. Trad. de Manuela Parreira. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. 159 p. [1.ª ed.: 1983]. ISBN 972-33-0855-X.
- *Simulacros e simulação*. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. 203 p. [1.ª ed.: 1981]. ISBN 972-708-141-X.
- The ecstasy of communication. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 145-154. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- BEHLER, Ernst – *Ironie et modernité*. Trad. par Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 389 p. ISBN 2-13-048132-9.
- BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. de Nestor A. Miguez. Madrid: Alianza Editorial, 1987. 195 p. [1.ª ed.: 1976]. ISBN 84-206-2195-1.
- BENJAMIN, Walter – *A modernidade*. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. 527 p. [1.ª ed.: 1972-1977]. ISBN 978-972-37-1164-6.

- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Ana Tello. Lisboa: Edições 70, 1989. 378 p. [1.ª ed.: 1982].
- BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. 180 p. ISBN 84-7658-714-7.
- BLUMENBERG, Hans – *La légitimité des temps modernes*. Trad. par Marc Segnol [et al.]. Paris: Éditions Gallimard, 1999. 685 p. [1.ª ed.: 1986]. ISBN 20-7073-147-2.
- 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. ISBN 84-7600-105-3.
- BOYERS, Robert – *After the avant-garde: essays on art and culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1988. 264 p. ISBN 0-271-00609-9.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- *Teoria da vanguarda*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993. 177 p. [1.ª ed.: 1976]. ISBN 972-699-331-8.
- BURGIN, Victor - *The end of art theory: criticism and postmodernity*. Atlantic Highlands [New Jersey]: Humanities Press International, 1992. 221 p. ISBN 0-391-03431-6.
- CAHOONE, Lawrence (ed.) – *From modernism to postmodernism: an anthology*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1996. 731 p. ISBN 1-55789-603-8.
- CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Trad. de Jorge Teles de Meneses. Lisboa: Vega, 1999. 295 p. [1.ª ed.: 1987]. ISBN 972-699-675-9.
- CANNOR, Steven – *Postmodernist culture: an introduction of the theories of the contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1992. 274 p. ISBN 063-116-204-6.
- CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. 130 p. ISBN 972-23-1041-0.
- CASTRO, E. M. de Melo e – *Dialéctica das vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976. 119 p.
- CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1999. 125 p. ISBN 972-8293-22-4.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *Où va l'art contemporain?* Paris: Librairie Vuibert, 2002. 267 p. ISBN 2-7117-7257-8.
- COELHO, Eduardo Prado - *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. 305 p.
- *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004. 183 p. ISBN 972-46-1572-3.

- COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas - *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989. 288 p. ISBN 0-8478-1136-0.
- COOK, Philip – *Back to the future: modernity, postmodernity and locality*. London: Unwin Hyman, 1990. 193 p. ISBN 004-445-586-0.
- CRUZ, Maria Teresa Pimentel Peito – *Investigações sobre a modernidade estética: sobre arte, estética e técnica* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. 817 p. 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. 239 p. ISBN 0-691-01173-7.
– *Philosophizing art: selected essays*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 2001. 273 p. ISBN 0-520-22906-1.
- 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*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 106-116. [1.ª ed.: 1988]. ISBN 85-7110-267-8.
- DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism*. London; New York: Routledge, 1990. 248 p. ISBN 0-415-04179-1.
- DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Trad. de Carmen Gonzalez. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. 134 p. [1.ª ed.: 1958; rev.: 1970]. ISBN 972-24-1143-8.
– *Elogio da desarmonia*. Trad. de Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988. 198 p. [1.ª ed.: 1986].
- DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Éditions Dis Voir, 1996. 159 p. ISBN 2-906571-45-8.
– *Kant after Duchamp*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997. 484 p. ISBN 0-262-04151-0.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
– *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 426 p. [Original ed.: 1990]. ISBN 0-631-16302-6.
– *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 147 p. [Original ed.: 1996]. ISBN 0-631-20322-2.
- ECO, Umberto – *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Trad. de Andres Bolar. Barcelona: Editorial Lumen, 1975. 403 p. [1.ª ed.: 1964]. ISBN 84-26-1039-1.
– *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. 287 p. [1.ª ed.: 1962].
– *Viagem na irrealidade quotidiana*. Trad. de Maria Celeste Morais Pinto. 3.ª ed. Lisboa: Difel Editora, 1993. 270 p. [1.ª ed.: 1987]. ISBN 972-29-0101-X.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento – *A arte depois das vanguardas*. Campinas: editora da Universidade Estadual de campinas, 2002. 230 p. ISBN 85-268-0608-4.

- FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Apresentação de António Pedro Pita; trad. de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2003. 351 p. [1.ª ed.: 1990]. ISBN 972-40-1951-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika – *Avantgarde und postmoderne: prozesse struktureller und funktioneller veränderungen*. Tübingen: Verlag, 1999. 246 p. ISBN 3-923721-49-48.
- FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Trad. de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, [1983]. 91 p. [1.ª ed.: 1984]. ISBN 972-699-505-1.
- FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
– 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. ISBN 0-87923-563-2.
– *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1996. 299 p. ISBN 0-262-56107-7.
- 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. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- FUKUYAMA, Francis – *O fim da história e o último homem*. Rev. de Pedro Alves; trad. de Maria Goes. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999. 382 p. [1.ª ed.: 1992]. ISBN 972-662269-7.
- GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004. 167 p. [1st ed.: 1984]. ISBN 0-500-28484-9.
- GADAMER, Hans-Georg - *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Introd. de Rafael Argullol; trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991. 124 p. [1.ª ed.: 1977]. ISBN 84-7509-679-4.
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
- GELLNER, Ernest – *Pós-modernismo, razão e religião*. Trad. de Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. 149 p. [1.ª ed.: 1992]. ISBN 972-9295-71-9.
- GHIRARDO, Diane – *Architecture after modernism*. London: Thames & Hudson, 1996. 240 p. ISBN 0-500-20294-X.
- GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. Trad. de Fernando Luís Machado e Maria Manuela Rocha. 4.ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. 126 p. [1.ª ed.: 1990]. ISBN 972-8027-91-5.
– 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. ISBN 0-7148-2840-8.

- GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988. 346 p. ISBN 84-376-0746-9.
- GREENBERG, Clement – *Arte y cultura: ensayos críticos*. Trad. de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Barcelona: Paidós, 2002. 305 p. [1.ª ed.: 1961]. ISBN 84-493-120-4.
– *The notion of “post-modern”*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980. 15 p.
- GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006. 151 p. ISBN 84-611-267-9.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- GUIMARÃES, Fernando – *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. 103 p. ISBN 972-23-1756-3.
– *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3.ª ed. [revista]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. 191 p. [1.ª ed.: 1982]. ISBN 972-27-1255-1.
- GULLAR, Ferreira – *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993. 136 p. ISBN 85-71-06124-6.
- HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ediciones, 1993. 462 p. [1.ª ed.: 1985]. ISBN 84-306-1290-4.
– Modernity — an incomplete project. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 1-15. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. 9.ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 349 p. [1.ª ed.: 1989]. ISBN 85-15-00679-0.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Trad. de Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002. 80 p. [1.ª ed.: 2001]. ISBN 972-23-2746-1.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l’art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. 380 p. [1^{re} éd.: 1998]. ISBN 2-7073-1623-7.
- HELLER, Agnes – *Can modernity survive?* Cambridge: Polity Press, 1990. 177 p. ISBN 0-7456-0798-5.

- HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed.. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. Trad. de Raquel Mouta. Porto: Campo das Letras, 2001. 61 p [1.^a ed.: 1998]. ISBN 972-610-367-3.
- HUTCHEON, Linda – *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p. [1.^a ed.: 1989]. ISBN 85-312-0157-8.
- HUYSSSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 244 p. ISBN 0-253-10057-7.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 85-7110-267-8.
- JENCKS, Charles – *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987. 360 p. ISBN 0-85670-867-4.
- *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987. 184 p. [1st ed.: 1977].
- *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989. 67 p. [1st ed.: 1986]. ISBN 1-85490-009-9.
- 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*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 45-63. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 85-7110-267-8.
- KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. par Jean-Pierre Crique. Paris: Éditions Macula, 1993. 359 p. [1^{re} éd.: 1985]. ISBN 2-86589-038-4.
- KUSPIT, Donald – *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 175 p. ISBN 0-521-46922-8.
- 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. ISBN 0-8039-8370-0.
- *Sociology of postmodernism*. London: Routledge, 1990. 300 p. ISBN 041-504-785-4.
- LEJA, Michael – Histoire de l'art et scepticisme. In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 177-187. ISBN 2-9521175-4-3.
- LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1989. 205 p. [1.^a ed.: 1983].

- LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. Trad. de José Navarro, rev. de José Bragança de Miranda. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1989. 133 p. [1.^a ed.: 1979].
- *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Trad. de Tereza Coelho. 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. 128 p. [1.^a ed.: 1986]. ISBN 972-20-0560-X.
- MALDONADO, Tomás - *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990. 263 p. ISBN 84-334-7030-2.
- MARCHÁN-FIZ, Simón - *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 285 p. ISBN 84-206-7055-3.
- *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990. 483 p. [1.^a ed.: 1972. Acrecido de una antología de escritos y manifiestos]. ISBN 84-7600-105-3.
- McCARTHY, Thomas - *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987. 479 p. ISBN 84-3091-426-9.
- McEVILLEY, Thomas - *The exile's return: toward a redefinition of painting for the post-modern era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 131 p. ISBN 0-521-41672-8.
- McGUIGAN, Jim - *Modernity and post-modern culture*. Philadelphia: Open University Press, 1999. 177 p. ISBN 03-3519-915-1.
- MICHAUD, Yves - *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007. 121 p. [1.^{re} éd.: 1999]. ISBN 978-2-01-279254-8.
- MIRANDA, José Bragança de - *Analítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994. 356 p. ISBN 972-699-407-1.
- 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*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 117-135. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 85-7110-267-8.
- MORGAN, Diane - Postmodernism and architecture. In SIM, Stuart (ed.) - *The Routledge companion to postmodernism*. 2.nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 71-81. [1.st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- MURRAY, Chris (ed.) - *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Trad. de Maribel Villarino. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006. 325 p. ISBN 84-376-2279-4.
- NOGUEIRA, Isabel - *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*. Pref. de António Pedro Pita. Lisboa: Vega, 2007. 222 p. ISBN 978-972-699-833-4.
- O'DAY, Marc - Postmodernism and television. In SIM, Stuart (ed.) - *The Routledge companion to postmodernism*. 2.nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 103-110. [1.st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de - *Los grandes "ismos" pictóricos del siglo XX*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989. 184 p. ISBN 84-3102706-9.
- OLIVA, Achille Bonito - *Transavant-garde internacional*. Milano: Giancarlo Politi, 1982. 319 p.

- 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. ISBN 0-87923-563-2.
- 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. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- 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*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 64-80. [Ed. original: 1988]. ISBN 85-7110-267-8.
- PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitectura moderna*. Trad de. Maria Cristina T. Afonso. Lisboa: Edições 70, 1999. 259 p. [1.^a ed.: 1982]. ISBN 972-44-0168-5.
- RATNAM, Niru – Art and globalisation. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 277-313. ISBN 0-300-10297-6.
- 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. [Rev. ed.: 1993]. ISBN 0-500-20268-0.
- 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. ISBN 0-8039-8370-0.
- RODRIGUES, Urbano Tavares – *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966. 121 p.
- ROLLINS, Mark (ed.) – *Danto and his critics*. Cambridge [etc.]: Basil Blackwell, 1993. 223 p. ISBN 0-631-18338-8.
- RORIMER, Anne – *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2004. 304 p. ISBN 0-500-28-471-7.
- RORTY, Richard - *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Trad. de Eugénia Antunes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. 311 p. [1.^a ed.: 1991]. ISBN 972-771-203-7.
- ROSE, Margaret A. – *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 317 p. ISBN 052-140952-7.
- SANDLER, Irving - *Art of the postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's*. New York: Harper Collins, 1996. 636 p. ISBN 0-06-438509-4.
- SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London [etc]: Harvester Wheatsheaf, 1988. 171 p. ISBN 0-7108-1349-X.
- SCHWABSKY, Barry – *The widening circle: consequences of modernism in contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 230 p. ISBN 0-521-56569-3.
- SCOTT, Derek B. – Postmodernism and music. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 122-132. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.

- SEAGO, Alex – *Burning the box of beautiful things: the development of a postmodern sensibility*. Oxford: University of Oxford Press, 1995. 234 p. ISBN 0-19-817405-5.
- 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. ISBN 0-8039-8370-0.
- SELZ, Peter – *Beyond the mainstream: essays on modern and contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 334 p. ISBN 052-155-624-4.
- SIM, Stuart – Postmodernism and philosophy. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 3-12. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Trad. de Ana Paula Curado. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993. 200 p. ISBN 972-1-03739-7.
– Modernity, postmodernity and the present. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 14-30. ISBN 0-8039-8370-0.
- 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. ISBN 2-9521175-4-3.
- SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. de José Lima. Lisboa: Gótica, 2004. 367 p. [1.^a ed.: 1961-1966]. ISBN 972-792-102-7.
– *Where the stress falls: essays*. London: Vintage, 2003. 35 p. ISBN 0-99-28941-5.
- 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. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- SPENDER, Stephen – *The struggle of the modern*. Berkeley: University of California Press, 1963. 266 p.
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
- STOREY, John – Postmodernism and popular culture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 133-143. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- THORNHAM, Sue – Postmodernism and feminism. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 24-34. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- TORRES, Félix – *Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Éditions Ramsay, 1986. 380 p. ISBN 2-85956-534-5.

- TRODD, Colin - Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92. [1st ed.: 2001]. ISBN 0-415-33359-8.
- TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian - *Art after modernism: rethinking representation*. 6th ed. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992. 461 p. ISBN 0-87923-563-2.
- 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. ISBN 0-8039-8370-0.
- 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. [1st ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- VATTIMO, Gianni – *A sociedade transparente*. Trad. de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. 83 p. [1.^a ed.: 1989]. ISBN 972-708-155-X.
- *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Maria de Fátima Boavida; rev. de Luísa Costa Gomes [et al.]. Lisboa: Editorial Presença, 1987. 147 p. [1.^a ed.: 1985].
- VATTIMO, Gianni [et al.] – *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. 169 p. ISBN 84-76-58-234-X.
- VERGINE, Lea – *Art on the cutting edge. A guide to contemporary movements*. Trans. by Rhoda Billingsley. Milano[etc.]: Skira Editore, 2001. 303 p. [1st ed.: 1996]. ISBN 88-8118-739-6.
- VICENTE, Alfonso de – *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989. 173 p. ISBN 84-86532-16-7.
- VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Oeiras: Celta Editora, 2002. 297 p. ISBN 972-774-154-1.
- VIDAL, M. Carmen África – *Qué es el posmodernismo?* Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1989. 155 p. ISBN 84-86809-44-4.
- WELLMER, Albrecht – *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Trans. by David Midgley. Cambridge: Polity Press, 1991. 266 p. ISBN 074-560-538-9.
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993. 267 p. ISBN 0-300-05522-6.

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. ISSN 0870-7081. 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. ISSN 0870-3841. N.º 85 (Jun. 1990), p. 54-61.
- BAUDRILLARD, Jean – O orbital. O exorbital. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. ISSN 0870-7081. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0870-7081. 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. ISSN 0870-7081. N.º 6/7 (1988), p. 131-136.
- FUKUYAMA, Francis – O fim da história? *Risco*. Lisboa. ISSN 0870-9912. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0870-7081. 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. ISSN 0042-4447. 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. ISSN 081-7982. 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. ISSN 0870-7081. N.º 6/7 (1988), p. 203-205.
- MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. ISSN 0870-9912. N.º 6 (Verão 1987), p. 5-19.
- Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Crítério: 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. ISSN 0870-9912. N.º 6 (1987), p. 89-103.
- Uma arte bem instalada. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos. ISSN 0870-7081. 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. ISSN: 1645-3530. N.º 7 (2007), p. 337-347.
- OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. ISSN 0870-7081. 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. ISSN 0870-3841. N.º 75 (Dez. 1987), p. 24-31.

- O olhar do velho sobre o novo mundo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-7081. N.º 6/7 (1988), p. 137-147.
- ROSE, Margaret A. - Post-modern pastiche. *The British Journal of Aesthetics*. Oxford. ISSN 0007-0904. N.º 1 (Jan. 1991), p. 26-38.
- ROSENGARTEN, Ruth – O pós-modernismo e as artes visuais. *Risco*. Lisboa. ISSN 0870-9912. 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. ISSN 0870-7081. N.º 6/7 (1988), p. 25-48.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. ISSN 0870-6959. 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. ISSN 0870-7618. 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. ISSN 0870-3841. 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. ISSN 0870-8436. N.º 12/13 (Jun. – Set. 1988), p. 61-74.
- VIDAL, Carlos – Artes – o desafio pós-moderno. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. ISSN 0870-6959. 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]. ISBN 3-86521-146-1.
- ADORNO, Theodor W. - *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. 295 p. [1.^a ed.: 1970]. ISBN 972-44-0671-7.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. 251 p. ISBN 972-37-0407-2.
- APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Trad. de Bruno José Espinha. Lisboa: Alexandria, 2003. 75 p. [1.^a ed.: 1913]. ISBN 972-8836-00-7.
- ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p. [1.^a ed.: 1997]. ISBN 85-336-1464-0.
- ARENAS, José Fernández – *Teoría y metodología de la historia del arte*. 2.^a ed. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984. 181 p. [1.^a ed.: 1982]. ISBN 84-35887-04-2.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. Trad. de Helena Gubernatis. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 174 p. [1.^a ed.: 1984]. ISBN 972-33-0899-1.
- *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p. [1.^a ed.: 1991]. ISBN 85-7164-251-6.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- BARILLI, Renato – *Curso de estética*. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 188 p. [1.^a ed.: 1989]. ISBN 972-33-0938-6.
- BARRO, David – *Imagens [pictures] para uma representação contemporânea*. Porto: Mimesis, 2003. 111. [Ed. bilingue]. ISBN 972-8744-455.
- BATAILLE, Georges – *Manet*. Pres. de Francisco Jarauta; trad. de Juan Greorio. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003. 96 p. [1.^{re} éd.: 1955]. ISBN 84-8882-193.
- BATTCKOCK, Gregory – *A nova arte*. Trad. de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. 288 p. [1.^a ed.: 1973].

- BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Trad. de Pedro Tâmen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. 353 p. [Antologia de textos do autor; 1845-]. ISBN 972-708-885-6.
- *O pintor da vida moderna*. Trad. de Teresa Cruz. 3.^a ed. Lisboa: Vega, 2004. 103 p. [Ed1.^a ed.: 1863]. ISBN 972-699-423-1.
- BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995. 213 [1.^a ed.: 1970]. p. ISBN 972-44-0776-4.
- BAYER, Raymond – *História da estética*. Trad. de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 459 p. [1.^a ed.: 1961]. ISBN 972-33-0910-6.
- BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Trad. de Jaime Araújo. Lisboa: Editorial Presença, 2000. 80 p. [1.^a ed.: 1999]. ISBN 972-23-2611-2.
- BÉNECH, Jean-Émile – *Fauves de France*. Paris: Librairie Stock, 1954. 176 p.
- BERGSON, Henri – *A evolução criadora*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1964. 360 p. [1.^a ed.: 1903/1934].
- *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988. 164 p. [1.^a ed.: 1889].
- BERNARD, Edina – *A arte moderna (1905-1945)*. Trad. de José Lima. Lisboa: Edições 70, 2000. 143 p. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 972-44-1035-8.
- BONFAND, Alain – *L'art abstrait*. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. 128 p. [1.^{re} éd.: 1994]. ISBN 2-13-046189-1.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- BRANCO, Rosa Alice – *O que falta ao mundo para ser quadro*. [Porto]: Edição da Limiar, 1993. 78 p.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- BRETON, André – *Manifestos del surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. Madrid: Visor Libros, 2002. 223 p. [1.^a ed.: 1962]. ISBN 84-7522-976-X.
- BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005. 307 p. ISBN 0-262-02539-6.
- CAILLOIS, Roger – *Approches de l'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1974. 248 p.
- CALABRESE, Omar – *A linguagem da arte*. Trad. de Armandina Puga. Lisboa: Editorial Presença, 1986. 190 p. [1.^a ed.: 1985].
- *Como se lê uma obra de arte*. Trad. de António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997. 144 p. [1.^a ed.: 1993]. ISBN 972-44-0963-5.

- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Pref. di Domenico Fisichella. Milano: Edizioni di Luca, 1994. 79 p. ISBN 88-8016-093-1.
- CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Introd. de Rachel Barnes; trad. de Maria Celeste Nogueira. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993. 80 p. ISBN 972-576072-7.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Trad. de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. 171 p. [1.ª ed.: 1994]. ISBN 972-8329-56-3.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- CHILDS, Peter – *Modernism*. London: Routledge, 2000. 226 p. ISBN 041-519-648-5.
- CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. Trad. de Waltensir Dutra [et al.]. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675 p. [1.ª ed.: 1968]. ISBN 85-336-0545-5.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. 560 p.
- COOPER, Douglas – *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999. 320 p. ISBN 0-7148-3242-1.
- CORAZON, Alberto (ed.) - *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*. Trad. de Miguel Bilbatua. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971. 203 p.
- CORK, Richard – *Everything seemed possible: art in the 1970s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003. 484 p. ISBN 0-300-09508-2.
- *New spirit, new sculpture, new money: art in the 1980s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003. 493 p. ISBN 0-300-09509-0.
- COTTINGTON, David – *Cubismo*. Trad. de Graça Lima Gomes. Lisboa: Editorial Presença, 1999. 80 p. [1.ª ed.: 1988]. ISBN 972-23-2481-0.

- CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004. 216 p. ISBN 0-500-20248-6.
- D'ORS, Eugenio – *Introducción a la crítica de arte: tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid : Aguilar Ediciones, 1963. 149 p.
- DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. Trans. by Liz Nash. London: Thames & Hudson, 2006. 128 p. ISBN 978-0-500-30119-7.
- DAVIES, David – *Art as performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 278 p. ISBN 1-4051-1667-6.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. Trad. de Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2.ª ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991. [1.ª ed.: 1967]. 174 p. ISBN 972-716-002-6.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- DELEUZE, Gilles – *La philosophie critique de Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. 105 p.
- DENVIR, Bernard (ed.) – *The impressionists at the first hand*. New York: Thames & Hudson, 1995. 224 p. ISBN 0-500-20209-5.
- DIARY OF Seychelles. *Joseph Beuys: Difesa della Natura*. Mostra a cura di Lucrezia de Domizio Durini, Italo Tomassoni, Giorgio Bonomi. Milano: Edizioni Charta, 1996. 143 p. [Catálogo da exposição]. ISBN 88-8158-089-6.
- DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Trad. de António J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1996. 111 p. [1.ª ed.: 1979]. ISBN 972-44-0911-2.
- *O devir das artes*. Trad. de Baptista Bastos e David de Carvalho. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. 274 p. [1.ª ed.: 1959; rev.: 1967]. ISBN 972-20-0257-0.
- DORT, Bernard – *La représentation émancipée: essai*. Arles: Le Temps du Théâtre, 1988. 184 p. ISBN 286-869263-X.
- DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. Trans. by Mary Whittall. New York: Thames & Hudson, 2001. 215 p. [1st ed.: 1972]. ISBN 0-500-20123-4.
- DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Trad e posf. de António Rodrigues. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990. 228 p. [1.ª ed.: 1966]. ISBN 972-370-257-6.
- *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Paris: Flammarion, 1999. 159 p. [1^{re} éd.: 1980].
- DUFRENNE, Mikel – *Estética e filosofia*. Trad. de Roberto Figurelli; rev. de Mary Amazonas Leite de Barros. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 266 p. [1.ª ed.: 1967].

- ECO, Umberto – *A definição da arte*. Trad. de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1995. 286 p. [1.^a ed.: 1968]. ISBN 972-44-0165-0.
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
- EISENMAN, Stephen F. – The intransigent artist or how the impressionists got their name. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 189-198. ISBN 0-7148-2840-8.
- ELIA, Mario Manieri – *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 197 p.
- ELIOT, T. S. – *Notas para uma definição de cultura*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Século XXI, 1996. 145 p. [1.^a ed.: 1948]. ISBN 972-8293-05-4.
- EYSTEINSSON, Astradur – *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 265 p. ISBN 080-142-371-6.
- FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Könemann, 1996. 427 p. ISBN 3-89508-546-4.
- FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985. 86 p. [1st ed.: 1977]. ISBN 0-416-83710-7.
- FERRARI, Silvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitectura: os grandes movimentos*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo; introd. de Rossana Bossaglia. Lisboa: Editorial Presença, 2001. 216 p. ISBN 972-23-2777-1.
- 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*. Trans. by Walter Glanze and Lisa Davidson. Paris: Éditions du Chêne, 2002. 1006 p. [1^{re} éd.: 1999]. ISBN 284-277221-0.
- FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Trad. de Ana Falcão. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 161 p. [1.^a ed.: 1973].
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- FOSTER, Hal [et al.] – *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988. 135 p. ISBN 0-941-92010-0.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004. 704 p. ISBN 0-500-23818-9.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. 58 p. [1.^a ed.: 1971]. ISBN 972-708353-6.
– *This is not a pipe*. Trans. by James Harkness. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983. 90 p. [1st ed.: 1968]. ISBN 0-520-04916-0.
- FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988. 98 p. [1.^a ed.: 1987].

- FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Trad. de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998. 238 p. [1.^a ed.: 1983]. ISBN 972-44-0984-8.
- FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. Trad. de Pedro Miguel Frade. 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1995. 215 p. [1.^a ed.: 1974]. ISBN 972-699-073-4.
- GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004. 399 p. ISBN 0-919616-40-2.
- GAUGUIN, Paul – *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid: précédées d'un hommage par Victor Segalen*. 4.^e éd. Paris: Librairie Plon, 1930. 205 p.
– *Noa Noa: voyage de Tahiti*. Trad. e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. 118 p. [1.^{re} éd.: 1924]. ISBN 972-37-0853-1.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 145 p. [1.^a ed.: 1986].
- GOGH, Vincent van - *Correspondance complète de Vincent van Gogh, enrichie de tous les dessins originaux*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. 3 vols.
- GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001. 232 p. [1.st ed.: 1979]. ISBN 0-500-20339-3.
- GOMBRICH, Ernst H. – *A história da arte*. Trad. de António Sabler. 16.^a ed. [rev. e aumentada]. Lisboa: Público, 2005. 688 p. [1.^a ed.: 1950] ISBN 989-619-007-0.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
– Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 308-314. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. 422 p. ISBN 84-7628-205-2.
- HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. Trad. de António José Massano. Lisboa: Edições 70, [1978]. 206 p. [1.^a ed.: 1973].
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
– *Modernismo*. Trad. de Maria Armada de Sousa. Lisboa: Editorial Presença, 2001. 80 p. [1.^a ed.: 1997]. ISBN 972-23-2614-7.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da arte*. Trad. de F. E. G. Quintanilha. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 358 p. [1.^a ed.: 1958].

- HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1991. 73 p. [1.ª ed.: 1950]. ISBN 972-44-0524-9.
- HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Prólogo, trad. e notas de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fim de Século, 2003. 94 p. [Conferência de 1924, publicada em 1989. Ed. bilingue]. ISBN 972-754-185-2.
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Trad. de Ana de Freitas e José J. A. dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 2001. 271 p. [1.ª ed.: 1961]. ISBN 972-38-0318-6.
- HOPKINS, David – *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 282 p. ISBN 0-19-284234-X.
- HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998. 267 p. ISBN 84-344-6601-5.
- HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Trad. de Graça Lima Gomes. Lisboa: Editorial Presença, 2001. 80 p. [1.ª ed.: 1999]. ISBN 972-23-2613-9.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. Pref. de António Rodrigues; trad. de Maria Helena de Freitas. 6.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003. 130 p. [1.ª ed.: 1911]. ISBN 972-20-1480-3.
- KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Introd. de António Marques; trad. de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998. 473 p. [1.ª ed.: 1790]. ISBN 972-27-0506-7.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. [1.ª ed.: 1983]. ISBN 1-56584-742-3.
- KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Trad. de Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, 1996. 360 p. [1.ª ed.: 1990]. ISBN 84-460-0437-2.
- LEFEBVRE, Henri – *Introduction à la modernité: préludes*. Paris: Les Éditions Minuit, 1962. 373 p.
- LEVEY, Michael – *From Giotto to Cézanne: a concise history of painting*. 3.ª ed. London: Thames & Hudson, 1994. 324 p. [1.ª ed.: 1962]. ISBN 0-500-20024-6.
- LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Trad. de Regina Louro. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989. 382 p. [1.ª ed.: 1987]. ISBN 972-20-0695-9.
- LIPPARD, Lucy R. – *Pop art*. New York; Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1966. 216 p.
- LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les avant-gardes*. Paris: Fernand Hazan, 1984-1987. 4 vols. ISBN 2-850-25-236-0.

- LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987. 288 p. [1st ed.: 1969; rev. 1984]. ISBN 0-500-20197-8.
- Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 225-238. [Rev. ed.: 1993]. ISBN 0-500-20268-0.
- *Visual arts in the twentieth century*. London: Laurence King Publishing, 1996. 400 p. ISBN 1-85669-091-1.
- LUZI, Mario – *L'opera di Matisse dalla rivolta "fauve" all'intimismo (1904-1928)*. Milano: Rizzoli, 1971. 116 p.
- LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006. 400 p. [1st ed.: 1980]. ISBN 0-7148-24-22-4.
- LYOTARD, Jean-François – *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. 202 p. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 972-33-0761-8.
- MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*. Trad. de José Miguel Morán y María de los Santos García. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980. 479 p. [1.^a ed.: 1973]. ISBN 84-376-0228-9.
- MARGOLIN, J. C. - *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977. 771 p.
- MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987. 107 p. [1^{re} éd.: 1919].
- MARQUES, António – *Perspectivismo e modernidade*. Lisboa: Vega, 1993. 139 p.
- MATISSE, Henri – *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Introd. de Rachel Barnes; trad. de Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993. 80 p. ISBN 972-576-069-7.
- MCCARTHY, David – *Pop art*. Trad de Ana Paula Tanque. Lisboa: Editorial Presença, 2002. 80 p. [1.^a ed.: 2000]. ISBN 972-23-2745-3.
- McGUIGAN, Jim – *Culture and the public sphere*. London: Routledge, 1996. 220 p. ISBN 0-415-111-263-X.
- MELO, Alexandre - *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994. 135 p. ISBN 972-709-183-0.
- *Aventuras no mundo da arte: definições, conjunturas, autores, lugares*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. 319 p. ISBN 972-37-0786-1.
- MICHELI, Mario de - *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad. de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 151 p. ISBN 85-336-0027-5.
- MIRANDA, José Bragança de – *Traços: ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Lisboa: Vega, 1998. 266 p. ISBN 972-699-601-5.
- MORRIS, William – *Art and socialism*. Introd. by Norman Kelvin. New York: Dover Publications, 1999. 192 p. ISBN 0-485-40904-X.
- MOSZYNSKA, Anna – *Abstract art*. London: Thames & Hudson, 1990. 240 p. ISBN 0-500-20237-0.

- MUKAROVSKY, Jan – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. 350 p. [1.ª ed.: 1975]. ISBN 972-33-0926-2.
- NIETZSCHE, Friedrich – *A origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. 10.ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. 188 p. [1.ª ed.: 1872]. ISBN 972-665-244-8.
- *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Trad. de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. 384 p. [1.ª ed.: 1885]. ISBN 972-708385-4.
- *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. 126 p. [1.ª ed.: 1888].
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1968. 283 p.
- PERNIOLA, Mario - *A estética do século XX*. Trad. de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 201 p. [1.ª ed.: 1997]. ISBN 972-33-1348-0.
- *Do sentir*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 138 p. [1.ª ed.: 1991]. ISBN 972-23-1690-7.
- 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. ISBN 0-300-10297-6.
- PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. Trad. de João Paulo Monteiro. Lisboa: Livros Pelicano, [1962]. 190 p. [1.ª ed.: 1936].
- PINTURA Americana nos Anos 80*. Org. de Barbara Rose. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 72 p. [Catálogo da exposição].
- PRADEL, Jean-Louis – *A arte contemporânea*. Trad. de Fernando Brazão; rev. de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001. 143 p. [1.ª ed.: 1992]. ISBN 972-44-1116-8.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Trad. de Maria José Miranda. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d. 331 p. [1.ª ed.: 1952].
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. Trans. by David Britt. New York: Thames & Hudson, 2004. 246 p. [1.ª ed.: 1965]. ISBN 0-500-20039-4,
- ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Trad. de Joana Rosa. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003. 125 p. [1.ª ed.: 1997]. ISBN 972-670-412-X.
- RUSKIN, John – *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 210 p. [Trad. de Martins Fontes; 1.ª ed. 1851-1853]. ISBN 853-360104-2.
- *The seven lamps of architecture*. Introd. by Arnold Lunn. London: J. M. Dent, 1956. 228 p. [1.ª ed. 1849].
- SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa, 2000. 239 p.

- SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Introd. e trad. de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. 178 p. [1.^a ed.: 1795]. ISBN 972-27-0561-X.
- SCHMUTZLER, Robert – *El modernismo*. Trad. de Felipe Ramirez Cerro; rev. de Emilio Alvez. Madrid: Alianza Editorial, 1980. 209 p. ISBN 842-067-012-X.
- SEIGEL, Jerrold – *The private worlds of Marcel Duchamp: desire, liberation and the self in modern culture*. Berkeley: University of California Press, 1995. 291 p. ISBN 052-020-903-6.
- SHIFF, Richard – Defining “impressionism” and the “impression”. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 181-188. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. [Rev. ed.: 1993]. ISBN 0-500-20268-0.
- STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Trad. par Xavier Carrère [et al.]. Paris : Éditions Abbeville, 1994. 208 p. [1^{re} éd.: 1987]. ISBN 2-87946-049-2.
- 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. 249 p. ISBN 978-989-953-94-0-2.
- THOMSON, Belinda – *Impressionism: origins, practice, reception*. New York: Thames & Hudson, 2000. 272 p. ISBN 0-500-20335-0.
- *Pós-impressionismo*. Trad de Catarina Madureira Villamariz. Lisboa: Editorial Presença, 1999. 80 p. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 972-23-24-82.
- TUFFELLI, Nicole – *A arte no século XIX (1848-1905)*. Trad. de Fernando Brazão Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2000. 143 p. [1.^a ed.: 1987]. ISBN 972-44-1069-2.
- TZARA, Tristan - *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris] : Éditions Pauvert, [1963]. 148 p.
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Trad. de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1998. 301 p. [1.^a ed.: 1936; rev.: 1948]. ISBN 972-44-0345-9.
- VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977. 192 p. [1st ed.: 1972]. ISBN 026-272006-X.
- 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. 163 p. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- WESTON, Richard – *Modernism*. London: Phaidon, 1996. 240 p. ISBN 0-714-879-3.
- 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. ISBN 0-7148-2840-8.

- 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. ISBN 0-7148-2840-8.
- 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. ISBN 0-252-01207-0.
- WÖLFFLIN, Heinrich – *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. de José Moreno Villa. 6.ª ed. Madrid: Editora Espasa-Calpe, 1976. 346 p. [1.ª ed.: 1924]. ISBN 84-239-5255-X.
- WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Trad. de Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002. 80 p. ISBN 972-23-2843-3.
- ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art [1865-1889]*. Prés. par Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris: Gallimard, 2003. 523 p. ISBN 2-07-072142.

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. ISSN 0010-1451. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0181-1525-18. N.º 19-20 (juin 1987), p. 52-59.
- DEROUET, Christian – Le nouveau réalisme de Fernand Léger. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. ISSN 0181-1525-18. 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. 173 p. ISBN 972-8535-10-4.
- APOSTOLIDÉS, Jean-Marie - *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1985. 207 p.
- *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1981. 164 p.
- 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. ISBN 84-95363-04-6.
- BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Trad. de Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Alianza Editorial, 1999. 311 p. [1.ª ed.: 1985]. ISBN 84-206-7940-2.

- BARROS, Afonso de - *A reforma agrária em Portugal: das ocupações de terras à formação das novas unidades de produção*. Oeiras: Centro de Estudos de Economia Agrária, 1979. 274 p.
- BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. Trad. di Livia Moscone Bargilli. 5.^a ed. Torino: Einaudi, 1977. 185 p. [1.^a ed.: 1956].
- 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. ISBN 84-95363-04-6.
- BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. Trad. de António Borges Coelho. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983]. 451 p. [1.^a ed.: 1860].
- BURKE, Peter - *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972. 342 p. ISBN 07134-1523-1.
- CAMPOS, Álvaro de – *Ultimatum*. Lisboa: Nova Ática, 2006. 16 p. [1.^a ed.: 1917]. ISBN 972-617-177-6.
- CARRILHO, Maria – Forças Armadas e democracia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 143-159. ISBN 84-95363-04-6.
- CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. Trad. e rev. de Eugenio Imaz. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. 403 p. [1.^a ed.: 1932].
- CENNINI, Cennino – *Le livre de l'art ou traité de la peinture*. [Nouv. éd. augm.]. Paris: L. Rouart, 1939. 189 p. [1.^{re} éd.: 1437].
- CLEMENTE, Manuel Duran - *Elementos para a compreensão do 25 de Novembro*. [Lisboa]: Edições Sociais, [1976]. 127 p.
- 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. ISBN 84-95363-04-6
- CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969: a crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. Porto: Edições Afrontamento, 1989. 264 p.
- DELUMEAU, Jean - *A civilização do Renascimento*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols. [1.^a ed.: 1964]. ISBN 972-33-1000-7/972-33-1011-2.
- DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture Salons de 1759, 1761, 1763*. Prés. par Gita May et Jacques Chouillet. Paris: Hermann, 1984. 289 p. ISBN 2705659838.
- *Oeuvres esthétiques*. Notes et relevés de variantes par Paul Vernière. Paris: Classiques Garnier, 2001. 845 p. ISBN 2100024477.
- *Salon de 1765*. Prés. par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris: Hermann, 1984. 365 p. ISBN 2705059846.
- FAURE, Paul – *O Renascimento*. Trad. de Franco de Sousa. 3.^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998. 151 p. [1.^a ed.: 1949]. ISBN 972-1-01921-6.

- FERREIRA, José Medeiros - *Ensaio sobre a revolução do 25 de Abril: o período pré-constitucional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 224 p.
- Portugal em transe (1974-1985). In MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. Vol. 8. 518 p. ISBN 972-42-0972-5.
- FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999. 202 p. [1.ª ed.: 1995]. ISBN 972-33-1452-5.
- GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. 11.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2007. 203 p. [1.ª ed.: 2004]. ISBN 978-972-708-936-9.
- GUARDINI, Romano – *O fim da Idade Moderna*. Trad. de M. S. Lourenço. Lisboa: Edições 70, 2000. 91 p. [1.ª ed.: 1986]. ISBN 972-44-1010-2.
- LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Trans and introd. by Edward Allen McCormick. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984. 259 p. [1st ed: 1766]. ISBN 0-8018-3139-3.
- MACCURDY, Edward – *Les carnets de Léonard de Vinci*. Trad. par Louise Servicen. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols. [1^{re} éd.: 1942] ISBN 2-07-070844-6/2-07-070845.
- MARQUES, José Alexandre Cardoso – *Images de portugais en France. Immigration et cinéma*. Préf. par Pierre Mahé. Paris: L'Harmattan, 2002. 272 p. ISBN 2-7475-2780-8.
- 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. ISBN 84-95363-04-6.
- 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. 398 p. ISBN 972-37-1165.
- O TEMPO e o Modo: Revista de Pensamento e Acção – antologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. ISBN 972-98812-6-X.
- OLIVEIRA, César - *Os anos decisivos: Portugal 1962-1985: um testemunho*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 333 p. ISBN 972-23-1722-9.
- 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*. Trad. de Fernando Neves; rev. de Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, s.d. 315 p. [1.ª ed.: 1960].
- PINTO, António Costa – Portugal no século XX: introdução. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 1-38. ISBN 84-95363-04-6.
- PIRES, R. Pena [e tal.] - *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudo para o Desenvolvimento, 1984. 228 p.
- 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*. Trad. de Teresa Loureiro; rev. de José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 1994. 460 p. [1.ª ed.: 1989]. ISBN 972-662-375-8.
- RIMBAUD, Arthur – *Cartas do visionário e mais nove poemas*. Trad. e pref. de Ângelo Novo. Coimbra: Fora do Texto, 1995. 51 p. [1870-1891]. ISBN 972-8104-28-6.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964. 666 p. [1.ª ed.: 1762].
- SAULO, Araújo – *Artifice 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*. Trad. de Horacio González Trejo. Madrid: Editorial Debate, 1990. 496 p. [1.ª ed.: 1988]. ISBN 84-7444-387-3.
- 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. ISBN 84-95363-04-6.
- 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. [ed. rev.: 1568]. ISBN 880-612-787-X.
- VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens. 1960-1970/1970-1980/1980-1990*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. 216 p. ISBN 972-42-1908-9.
- VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. Trad. de Manuel Abril. 2.ª ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947. 262 p. [Textos escritos a partir de 1490].
- WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, John – *Cronologia do século XX*. Trad. de António Carreto Fidalgo e Paulo Rêgo; adapt. de Manuel Alves Oliveira [et al.]. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. 486 p. [Ed. original: 1996]. ISBN 972-42-2049-4.

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. ISSN 0871-6846. N.º 1 (Out. 1990), p. 68-69.
- MARTINS, Guilherme d’Oliveira – Um elo chamado “O Tempo e o Modo”. *Risco*. Lisboa. ISSN 0870-9912. 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. ISSN 0042-4447. 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. 1323 p. [1^{re} éd.: 1926].
- MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Trad. de António José Massano e J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. 456 p. [1.^a ed. 1974]. ISBN 972-20-0054-3.
- OSBORNE, Harold (org.) – *Diccionario Oxford de arte*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla; rev. de Jorge Lúcio de Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p. [1.^a ed.: 1988]. ISBN 85-336-1456-X.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos (org.) – *The Thames & Hudson dictionary of arts and artists*. New York: Thames & Hudson, 1994. 384 p. [Rev. and expanded ed.]. ISBN 0-500-20274-5.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. 397 p. ISBN 972-23-3336-4.
- SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. 1415 p. ISBN 21-304-2696-4.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. S-M [Santa Maria], Joaquim Rodrigo, 1961	13
2. Salazar a vomitar a pátria, Paula Rego, 1960	13
3. <i>Jornal de Letras & Artes</i> . N.º 273 (Jan. 1970)	16
4. <i>Jornal de Letras & Artes</i> . N.º 276 (Maio 1979)	16
5. <i>KWY</i> . N.º 10 (1962). Capa de René Bertholo	19
6. <i>A poesia está na rua</i> . Cartaz de Maria Helena Vieira da Silva, 1975	25
7. <i>Nova Síntese</i> . N.º 2/3 (Maio/Jun. 1979)	29
8. Desenho satírico de Augusto Cid, publicado em <i>Povo Livre</i> (16 Jun. 1976)	29
9. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 1 (Fev. 1971)	33
10. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 7 (Abr. 1972)	33
11. <i>Revista de Artes Plásticas</i> . N.º 1 (Out. 1973)	33
12. <i>Revista de Artes Plásticas</i> . N.º 5 (Set. 1974)	33
13. <i>Arte/Opinião</i> . N.º 1 (Dez. 1978)	33
14. <i>Arte/Opinião</i> . N.º 14 (Mar./Abr. 1981)	33
15. Paineis do 10 de Junho (pormenor), 1974	39
16. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 19 (Out. 1974)	39
17. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 24 (Out. 1975)	39
18. Torre dos Clérigos com fita amarela (Porto, 25 de Outubro de 1974)	42
19. Intervenção do “Grupo Acre” na Rua do Carmo (Lisboa, Agosto de 1974)	42
20. Torre dos Clérigos, “Grupo Puzzle”, 1976	42
21. Bandeira nacional (pormenor), “Grupo Puzzle”, 1976	42
22. <i>Informação Cultural</i> . N.º 1 (Dez. 1976)	53
23. <i>Informação Cultural</i> . N.º 5 (1977)	53
24. Catálogo da exposição <i>Levantamento da Arte do Século XX no Porto</i> , 1975	54
25. Cabeça, Guilherme de Santa-Rita, c. 1910-1912	77
26. Cabeça, Amadeo de Souza-Cardoso, c. 1913	77
27. Catálogo da exposição <i>Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos</i> , 1973	82
28. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 10 (Dez. 1972)	84
29. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 15 (Dez. 1973)	84
30. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 17 (Abr. 1974)	84
31. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 31 (Fev. 1977)	85
32. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 29 (Out. 1976)	85
33. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 34 (Out. 1977)	85
34. Almada Negreiros no programa <i>Zip-Zip</i> , gravado no Teatro Villaret, 1969	91
35. Fotograma do filme de Ernesto de Sousa, <i>Almada, um Nome de Guerra</i> , 1969-1979	91
36. Cartaz do filme <i>Dom Roberto</i> , de Ernesto de Sousa, 1962	92
37. Cartazes da <i>Documenta</i> (1955-2005)	95
38. O encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys, 1972	97
39. Catálogo da exposição <i>Artistas Portuguesas</i> , 1977	98
40. <i>Santa paz doméstica, domesticada?</i> , Ana Vieira, 1977	98
41. Catálogo da exposição <i>O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa</i> , 1977	99
42. Catálogo da exposição <i>Mitologias Locais</i> , 1977	99
43. Catálogos das exposições <i>Figuração-Hoje?</i> , <i>Abstracção-Hoje?</i> , <i>Colagem e Montagem</i> , 1975	102
44. <i>O ver, colagem sobre reprodução de pintura de Jacques Linard</i> , Eduardo Nery, 1975	106
45. <i>III Encontros Internacionais de Arte</i> , 1976	108
46. <i>IV Encontros Internacionais de Arte</i> , 1977	108
47. <i>Imagens de 1 000 011.º Aniversário da Arte</i> , 1974	111
48. <i>Semana da Arte (da) na Rua</i> , 1976	111
49. <i>Olympia</i> (pormenor), Ernesto de Sousa, 1979	112
50. Banquete oferecido por Tília Saldanha em homenagem a Ernesto de Sousa, 1986	112
51. <i>Faces</i> (pormenor), Julião Sarmento, 1976	114
52. Vista parcial da instalação <i>A tradição como aventura</i> , Ernesto de Sousa, 1978	114
53. Catálogo da exposição <i>A Fotografia como Arte a Arte como Fotografia</i> , 1979	115
54. <i>Night works – void gaps</i> (pormenor) Fernando Calhau, 1978/1979	115
55. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 64 (Mar. 1985)	122
56. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 66 (Set. 1985)	122
57. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 60 (Mar. 1984)	123
58. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 70 (Set. 1986)	123

59. <i>Manifesto Homeostético</i> , 1983	125
60. Cartaz da exposição <i>Um Labrego em Nova Iorque</i> , 1983	125
61. <i>A Idade da Prata</i> , 1986	127
62. Retrato de José Ernesto de Sousa (1921-1988), 1986	127
63. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 76 (Mar. 1988)	131
64. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 81 (Jun. 1989)	131
65. Catálogo/folheto da exposição <i>26 Artistas de Hoje</i> , 1973	138
66. <i>Retrato dos críticos</i> (Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França), Nikias Skapinakis, 1971	142
67. Catálogo da exposição <i>EXPO AICA SNBA 1972</i>	144
68. Vista parcial do núcleo organizado por Ernesto de Sousa, <i>Do Vazio à Pró-Vocação</i> , na <i>EXPO AICA SNBA 1972</i>	144
69. Imagens de <i>Do Vazio à Pró-Vocação</i> , 1972	147
70. Imagens de <i>Projectos-Ideias</i> , 1974	147
71. Catálogo/dossier da exposição <i>Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa</i> , 1976	151
72. <i>Colóquio/Artes</i> . N.º 58 (Set. 1983)	153
73. <i>Citações de "A memória do corpo sobre a terra"</i> , Alberto Carneiro, 1985/1986	163
74. <i>Grenzen der menscheit</i> , Albuquerque Mendes, 1988	163
75. <i>A corrida</i> , Julião Sarmento, 1985	163
76. <i>Magnificat</i> , Pedro Cabrita Reis, 1988	163
77. <i>Painel I</i> (pormenor de tríptico), André Gomes, 1992	164
78. <i>Oranges are not the only fruit</i> (pormenor de quatro elementos), Daniel Blaufuks, [1993]	164
79. <i>Oscar</i> , Catarina Baleiras, 1993	164
80. João Ponte Diniz " <i>Pilha Eléctrica</i> " <i>Campeão de Mínimos Amadores</i> , <i>Boxe 1943 e Sting</i> (pormenor), João Tabarra, 1993	164
81. Sem título, António Olaio, 1993	165
82. <i>Back home</i> (pormenor), João Paulo Feliciano, 1990	165
83. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , Édouard Manet, 1863	181
84. <i>La Montagne Sainte-Victoire et Château Noir</i> , Paul Cézanne, 1904-1906	190
85. <i>Autoportait au Christ jaune</i> , Paul Gauguin, 1890-1891	194
86. <i>Madame Matisse</i> , Henri Matisse, 1905	201
87. <i>Berliner strassenszene (cena de rua)</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1913	203
88. <i>Landschaft mit roten flecken, nr. 2 (Paisagem com manchas vermelhas, n.º 2)</i> , Wassily Kandinsky, 1913	203
89. <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , Pablo Picasso, 1907	207
90. Boccioni e Marinetti na Galeria Bernheim Jeune, Paris, 5 de Fevereiro de 1912	211
91. Fotogramas de filmes futuristas: <i>Perfido incanto</i> , de Anton Bragaglia (1916); <i>Architet tura meccanica</i> , de Ivo Pannaggi (1926); <i>Eva la macchina</i> , de Viola e De Marzi (1934)	211
92. Fotografia das obras suprematistas de Malevitch na <i>Última</i> <i>Exposição Futurista 0,10</i> , Petrógrado, Dezembro de 1915	213
93. Fotograma do filme <i>Entr'acte</i> (1924), de René Clair e Francis Picabia	215
94. <i>Anthologie Dada</i> , Zurique, 1919	215
95. <i>Roue de bicyclette</i> , Marcel Duchamp, 1913	218
96. <i>Wanted \$ 2,000 reward</i> , Marcel Duchamp, 1923	218
97. <i>Poèmes en prose</i> , Daniel Spoerri, 1959/1960	224
98. <i>Brillo box</i> , Andy Warhol, 1964-1968	224
99. <i>Essex</i> , John Chamberlain, 1960	226
100. <i>Modular cube</i> , Sol LeWitt, 1966	229
101. <i>Steel-aluminum plain</i> , Carl Andre, 1969	229
102. <i>Anthropométries de l'époque blue</i> , Yves Klein, 9 de Março de 1960	229
103. <i>Variations V</i> , John Cage, 1965	229
104. <i>Wie man dem toten hasen die bilder erklärt (Como explicar imagens</i> <i>a uma lebre morta)</i> , Joseph Beuys, 1965	230
105. <i>Finger gloves</i> , Rebecca Horn, 1972	230
106. <i>Titled (art as idea as idea)</i> , Joseph Kosuth, c. 1967	232
107. Pormenor da fachada de <i>Institute for Scientific</i> <i>Information</i> (Filadélfia), Venturi & Scott Brown, 1978	270
108. Sem título, Francesco Clemente, 1984	272
109. <i>Gericault's arm</i> , David Salle, 1985	272
110. <i>October 18, 1977</i> , Gerhard Richter, 1988	273
111. <i>Seashells/Tridents/Frames</i> , John Baldessari, 1988	273
112. <i>Collection of one hundred plaster surrogates</i> , Allan McCollum, 1982-1990	274
113. <i>Dragon</i> , Judy Pfaff, instalação na <i>Bienal</i> de 1981	274
114. <i>Leda</i> , Joel-Peter Witkin, Los Angeles, 1986	274

115. <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> , Gerrilla Girls, 1989	275
116. <i>Untitled film still #21</i> , Cindy Sherman, 1978	276
117. <i>Untitled</i> , Barbara Kruger, 1985	276
118. Imagem da exposição <i>A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz</i> , na <i>Alternativa Zero</i> , 1977	284
119. Imagem da mostra <i>Os Pioneiros do Modernismo em Portugal</i> , na <i>Alternativa Zero</i> , 1977	284
120. <i>A Floresta</i> , CAPC, 1973 e pormenor de peça de Armando Azevedo, sem título, 1975/1976	284
121. Mesa de piquenique em materiais diversos, Túlia Saldanha, [1973]	284
122. Separata do catálogo/dossier da exposição <i>Alternativa Zero: Tendências</i> <i>Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea</i> , 1977	289
123. Catálogo da exposição <i>Perspectiva: Alternativa Zero</i> , 1997	289
124. <i>Máquina II</i> , Júlio Bragança, 1969	290
125. <i>Mulher-Terra-Vida</i> , Clara Méneres, 1977	290
126. <i>Pintura habitada</i> , Helena Almeida, 1976	290
127. <i>Quando vejo os desenhos da minha mãe</i> , Joana Rosa, 1976	290
128. Sem título, Vítor Pomar, s.d.	291
129. <i>Déjeuner sur l'herbe</i> , Ana Vieira, 1977	291
130. <i>Peça variável – 5 intervenientes</i> (pormenor), Julião Sarmento, 1975	291
131. <i>Projeto triptico de energia “akâshica”</i> (pormenor), José Conduto, 1976/1977	291
132. O Circulo de Artes Plásticas de Coimbra na <i>Alternativa Zero</i> , 1977	292
133. Presença do “Living Theatre” no âmbito da <i>Alternativa Zero</i> , 1977	292
134. Catálogo da exposição <i>Depois do Modernismo</i> , 1983	305
135. Almada Negreiros em fotografia atribuída a Vitoriana Braga	305
136. Pablo Picasso. Fotografia de Douglas Duncan [1960]	306
137. Alexander Rodtchenko. <i>Fato de trabalho (1921)</i>	306
138. Sem título, António Palolo, 1982	307
139. <i>Anunciação</i> (pormenor), Gaëtan, 1982	307
140. <i>Noites brancas (a vigília)</i> , Julião Sarmento, 1982	308
141. <i>Primeiro Sabbath</i> , Luís Serpa, 1982	308
142. <i>Quartel dos Bombeiros Voluntários da Vila de Ericeira</i> , José Santa Rita e outros, 1975-1981	308
143. Cooperativa agrícola de Boticas, João Vieira Caldas, 1979	308
144. Durante a montagem da exposição <i>Depois do Modernismo</i> , Dezembro de 1982	308
145. Catálogo da exposição <i>Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos</i> , 1984	314
146. [Sem título], Carlos Carreiro, 1984	314
147. [Sem título], Fernando Marques de Oliveira, 1983	314
148. <i>D. Sebastião ou o prazer da ausência</i> , Gerardo Burmester, 1984	314
149. Catálogo da exposição <i>Atitudes Litorais</i> , 1984	317
150. <i>Conversa</i> , Álvaro Lapa, 1983/1984	317
151. <i>Isto é pintura n.º 10 (a pintura não é um acidente eucarístico)</i> , Ernesto de Sousa, 1984	317
152. <i>Os prazeres de Alcamé</i> , Julião Sarmento, 1981	317
153. Catálogo da exposição <i>Arquipélago</i> , 1985	321
154. <i>Alpheus</i> , Rui Sanches, s.d.	321
155. Vista parcial da exposição <i>Arquipélago</i> , 1985	322
156. <i>Sem título (trabalho em desenvolvimento)</i> , Pedro Cabrita Reis, s.d.	322
157. Sem título, Rosa Carvalho, s.d.	322
158. Xana, Pedro Proença e Manuel João Vieira, s.d.	326
159. Pedro Proença e Alexandre Melo, s.d.	326
160. Catálogo de <i>Continentes: V Exposição Homeostética</i> , 1986	327
161. Inauguração de <i>Continentes: V Exposição Homeostética</i> , 24 de Outubro de 1986	327
162. <i>Oceânia I</i> , Xana, 1986	327
163. <i>América</i> (pormenor), Fernando Brito, 1986	327
164. <i>Ásia</i> (pormenor), Pedro Proença, 1986	328
165. <i>Pólos</i> (pormenor), Pedro Portugal, 1986	328
166. <i>Europa</i> (pormenor), Manuel João Vieira, 1986	328
167. <i>África</i> (pormenor), Ivo, 1986	328