ISSN 2183-6973

CON VOC ARTE

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º5 | MAR'18
ARTE E ACTIVISMO POLÍTICO: PERSPECTIVAS DA HISTÓRIA DA ARTE E ESTUDOS DE CASO

ISSN 2183-6973

CON
VOC
ARTE

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º5 | MAR'18

ARTE E ACTIVISMO POLÍTICO: PERSPECTIVAS DA HISTÓRIA DA ARTE E ESTUDOS DE CASO

Convocarte – Revista de Ciências da Arte
Revista Internacional Digital com Comissão Científica Editorial e Revisão de Pares

N.º5, Março de 2018
Tema do Dossier Temático
Arte e Activismo Político: Perspectivas da História da Arte e Estudos de Caso

Ideia e Coordenação Geral
Fernando Rosa Dias

Coordenação Científica do Dossier Temático N.º 4 e 5 – Arte e Activismo Político
Cristina Pratas Cruzeiro

Periodicidade
Semestral

Edição
FBAUL – CIEBA
(Secção Francisco d´Holanda e Área de Ciências da Arte e do Património)

Depósito Legal
418146/16

ISSN
2183–6973

e-ISSN (Em linha)
2183–6981

Plataforma digital de edição e contactos
convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita
convocarte.belasartes.ulisboa.pt
Versão impressa
loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem
Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Desenho Gráfico
João Capitolino

Apoio à edição digital
Ricardo Vilhena, Paulo Santos e Tomás Gouveia (FBAUL)

Créditos capa N.º 5
José Manuel Teixeira
Créditos capa dossier temático N.º 5
Artists Rights Society (ARS)

Produção Gráfica
inPrintout – Fluxo de Produçao Gráfica

Tiragem
100 exemplares

Propriedade e Serviços
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), secção Francisco d'Holanda (FH), Área de Ciências da Arte e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos – N.º 5

Interno à FBAUL
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Cristina Pratas Cruzeiro – FBAUL/FCSH-NOVA
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando António Baptista Pereira – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à FBAUL
Angela Ancora da Luz – UFRJ
António Quadros Ferreira – Professor Emérito da FBAUP
Delinda Collier – SAIC
Isabel Nogueira – UC
Joana Cunha Leal – FCSH-UNL
José Francisco Alves – Membro de ICOM e AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA-UGR
Mário Caeiro – ESAD
Mark Harvey – UA (NZ)
Pascal Krajewski – CIEBA
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Rita Macedo – FCT-UNL
Sylvie Coelier – UAM

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial (Honorary Advisory Member of the Editorial Scientific Board)
Michel Guérin – Professeur Émérite UAM
James Elkins – SAIC

Abreviaturas
ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte
CECC – Centro de Estudos em Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes
ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha
FBA-UGR – Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
FCSH-NOVA – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FH – secção Francisco d'Holanda do CIEBA
ICOM – Conselho Internacional de Museus (Brasil)
SAIC - School of the Art Institute of Chicago
UFRJ – Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro
UA (NZ) – University of Auckland (New Zealand)
UAM - Université d'Aix-Marseille

b a cieba belas-artes ulisboa FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Índice

CONVOCARTE N.º 5

– 010
EDITORIAL

– 020
DOSSIER TEMÁTICO | ARTE E ACTIVISMO: PERSPECTIVAS DA HISTÓRIA DA ARTE E ESTUDOS DE CASO

– 022
Introdução
– Cristina Pratas Cruzeiro

– 026
Pedro Penilo – Respostas para Convocarte: Arte e Ativismo Político

– 037
Artisticidade e Arte na Acção do Manifesto em Defesa da Cultura – Ensaio Visual de Pedro Penilo

– 044
Mark Harvey – Answers for Convocarte: Art and Political Activism

– 052
Roimata o Ōtautahi, Tears of Christurch: Utopian Visions, Neoliberal Town Planning and Art Resistances in *TEZA*
– Mark Harvey

– 067
Paredes sujas, estruturas temporárias e outros sucessos no espaço público
– Margarida Brito Alves

– 081
Da utopia à distopia. O mural como ferramenta participativa nos espaços públicos da cidade
– Helena Elias e Catarina Valente

– 099
O activismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações
– Cristina Pratas Cruzeiro

– 119
EL Lissitzky e o espectador da revolução
– Ivo Braz

– 134
El Grabado como Herramienta de Denuncia Social. "Estampa Popular"
– Juan Carlos Ramos Guadix

– 149
Os Clubes de Gravura de Porto Alegre: Arte como política partidária
– José Francisco Alves

– 162
Esculpir a sociedade. O debate e ação coletiva em Joseph Beuys
– José Guilherme Abreu

– 183
Almada entre o Performare e o Spectāre
– António Quadros Ferreira

– 210
– La présence d'une politique de régime dans l'évolution du Mouvement Moderne Portugais
– Mariangela Licordari

– 227
A escultura portuguesa do século XX: um percurso (possível) do activismo político
– Eduardo Duarte

– 245
A influência política na *Escola de Londres*
– Beatriz Manteigas

– 263
Política do corpo na arte brasileira dos anos 1960
– Francisco Dalcol

– 281
A nova figuração portuguesa – manifestações críticas sob o signo da ditadura e da Guerra Colonial
– Fernando Rosa Dias

– 307
A Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na década de 1960 – acção dos tempos do figurativismo naturalista à liberdade e pluralismo estético
– Elisabete Oliveira

– 341
ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE

– 342
Questions d' "esthétique"
– Marc Jimenez

– 350
O Conde Athanasius Raczynski
– Margarida Calado

– 367
O Ensino da Escultura em Portugal antes de 1836
– João Castro Silva

– 385
Visão Historiográfica sobre o Prémio Anunciação
– Liliana Cardeira

– 397
Prémio Lupi
– Ana Mafalda Cardeira

– 410
Arte Pública Escultórica na Avenida da Liberdade, Lisboa: o que há, o que houve e o que foi havendo...
– Joaquim Saial

– 428
CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

– 432
PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

– 438
PRÓXIMOS NÚMEROS

Editorial

«Je veux multiplier le *pain* de l›esprit comme le *pain* du corps»
(Victor Hugo, *Discours à l'Assemblée nationale (1848-1871)* [reunião de 11 Novembro 1848])

«Quase se poderia dizer que a verdade depende do *tempo*,
da paciência e da duração do permanecer do indivíduo; (…)»
(Th. W. Adorno, *Minima Moralia,* Parte I, 48)

Depois do editorial anterior, em reflexões sobre o lugar do saber e da verdade na cultura actual, enquanto problematização política, assumimos a estranheza por a Universidade estar a deixar de ser um lugar crítico e, portanto, *político*. Este editorial, do segundo volume com *dossier* temático sobre *Arte e Activismo*, propõe-se, em continuidade, a reflectir sobre o lugar da Universidade, atendendo às suas recentes transformações, no estado actual da política: qual o lugar da universidade contemporânea, enquanto espaço de reflexão livre e crítica, perante o estranho mundo político que habitamos actualmente, ou seja, se há lugar para uma activismo político na Universidade e qual? E se a metamorfose (ou mesmo revolução) que os últimos anos têm exercido, exteriormente e sobre a Universidade, vão no sentido da sua agilização ou, mesmo, da sua anuência? Observamos hoje em dia uma grande transformação da Universidade, acompanhada de uma carência de reflexão sobre si própria, um défice de «una reflexión crítica sobre sus propias experiencias»[1], exactamente numa altura em que essa reflexão seria mais necessária.

Terry Eagleton alertou para «the slow death of the university as a center of humane critique», sublinhando que a retirada da Universidade da sua autonomia clássica, apesar dos seus tradicionais complexos de torre de marfim, a fez perder essa distância crítica: «Across the globe, that critical distance is now being diminished almost to nothing, as the institutions that produced Erasmus and John Milton, Einstein and Monty Python, capitulate to the hard-faced priorities of global capitalism»[2].

R. Barnett afirma que as Universidade deixaram de ser instituições relativamente pequenas e elitistas, nas margens da sociedade, para se tornarem centros de formação massificados, à mercê das modas sociais, e foram sequestradas pelos Estados Modernos para favorecer a sua capacidade produtiva e a sua hegemonia económica[3].

O professor italiano de humanísticas Nuccio Ordine apresenta-nos também uma curiosa e simples reflexão, em *A Utilidade do Inútil. Manifesto*, sobre a Universidade ocidental contemporânea (que vislumbramos, cada vez mais,

de cunho *global e neoliberal*). Seguiremos, em grande parte, as suas linhas teóricas nos próximos parágrafos.

A tendente *licealização das Universidades*, verificada com a descida dos níveis de dificuldade e exigência, tornando a aprendizagem mais agradável, não se pedindo sacrifícios a quem aprende, implicando redução dos programas e animando as aulas num «jogo interactivo superficial»[4] cada vez aprofundando menos, reduzindo tempos de problematização e discussão, e não fornecendo instrumentos mínimos para boas e eficazes sínteses. Em exemplo o aumento dos testes de escolha múltipla, tal como num concurso da televisão.

A *penalização financeira*, na pressão para o aluno se licenciar dentro de um número mínimo de anos previstos, com sanções, sobretudo às instituições (normalmente através de apoio financeiro quando cumprem os números mínimos, aspecto que se torna decisivo quando as instituições são cada vez menos autónomas financeiramente[5]), e aos discentes (com multas ou processo de exclusão ou recomeço). O que isso provoca é a crise da exigência, uma inflação generalizada das avaliações, cuja principal perversidade é dissolver e disseminar o mérito. A *quantidade de graduados* torna-se a valia dominante que ultrapassa a *qualidade da aprendizagem* – com o paradoxo de hoje a exclusão maior resultar não tanto da aferição de competências, porque a exigência é cada vez menor, mas de não conseguir pagar as propinas, colocando noutro plano, *económico-financeiro-social*, numa selecção de dimensão plutocrática, a dependência do suposto democrático acesso ao ensino superior.

O *discente como cliente* é também um princípio cada vez mais dominante, cambiando todos os modos e princípios tradicionais da Universidade: «As Universidades, infelizmente, vendem diplomas e licenciaturas»[6]. A própria relação aluno/mestre torna-se uma relação de cliente/servidor: «As professors are transformed into managers, so students are converted into consumers. (…).The general idea is that if the student fails, it is the professor's fault, (…)»[7]. Neste domínio de uma lógica clientelista já não cabe ao aluno esforçar-se, mas ao professor ser eficaz e competente para que o aluno consiga bons resultados (a dominante redução de exigência, está também aqui implicada). Fica alterada a tradicional relação entre mestre e discípulo. Paradoxalmente, a redução do espaço crítico e discussão é que protege este professor prestador de serviços. Não há a curiosidade do aluno (essa escapa às lógicas de clientelismo); mas o discente que pagou e que requer que determinado serviço lhe seja servido («O cliente tem sempre razão!»). E o que está em causa é uma Universidade cada vez mais ao serviço de eficácia (traduzido por saldo económico positivo, ou que apresenta lucros), do que da sabedoria, do conhecimento. Cada vez mais os cursos apresentam-se conforme as necessidades económicas e as modas de cursos e programas, adaptadas a campanhas

publicitárias; e cada vez menos com um profundo e exigente *curriculum* científico, ao mesmo tempo que vemos desaparecem ciências clássicas, sobretudo advinda da tradição do *trivium* das *ars liberalis*, base histórica das humanísticas. As fortes tradições substituem-se à plasticidade das modas. De tal modo a Universidade se tornou um negócio que, por altura das inscrições, no início de cada ano, as Faculdades são invadidas por Bancos, com os quais estabelecem protocolos: por vezes, como já encontrámos, com um roteiro fornecido ao aluno para o ajudar no processo de inscrição, acto amável, mas que inclui a passagem pelo balcão do Banco na Universidade para abrir uma conta pessoal, como se fizesse parte de um necessário itinerário administrativo.

A Universidade absorve cada vez mais o *modelo* (e até a *linguagem*) *de empresa ao serviço do mercado*. Numa primeira dimensão, a exigência cada vez maior das universidades produzirem diplomados para introduzirem no mercado, é uma exigência que se contrapõe à tradicional ideia de Universidade. A esta exige-se agora que prepare competências segundo necessidades específicas do mercado, e não sociais e culturais (que não se podem confinar ao mercado), para se subpor a novas pressões: que os seus cursos tenham imediata entrada do aluno no mercado de trabalho. E as Universidade tornam isso centro da sua publicidade; ou seja, não promovem o seu espaço em função de saberes e conhecimentos, mas de entrada no mercado de trabalho. E sabemos que isto não é uma mera retórica: ter um emprego e o que se aufere nos primeiros meses após finalizar o curso é um dos mais decisivos itens de avaliação dos cursos. Por absurdo, o mercado é que decide a *qualidade* da universidade. Em tempos que cinicamente promovem o desemprego, com taxas de desemprego recorde nas últimas décadas, eis o paradoxo de uma exigência à Universidade; evidentemente, a Universidade não resolve o problema; antes, vai andar rebocado por ele. A Universidade torna-se refém de um problema que devia ser do mercado e o lugar que podia servir de força crítica a esse mercado coloca-se ao seu serviço: a Universidade-Empresa, Universidade-Fundação… – daí o acentuar da exigência, na avaliação dos cursos e instituições, de modo que os protocolos com o mercado (disfarçado de integração profissional que muitas vezes mascara a mão-de-obra barata) ou as bolsas de estudo e investigação directamente aplicadas às empresas, são tendências recentes que afastam a Universidade de si própria e lhe retiram *autonomia científica*. Os centros de investigação estão cada vez mais limitados em pensar financiamentos em projectos fora da lógica comercial. A questão é do foro deontológico, sobre a autonomia do saber e da reflexão, quando tudo se concentra no lucro e na eficácia económica da empresa.

A tendência utilitária da tipologia do curso profissional dito superior, num excesso de profissionalismo técnico dos alunos, reduz o exercício da curiosidade, a *curiositas* [8], assente numa formação cultural mais vasta. Este confinamento da

formação a uma eficácia profissional é ignorar toda a tradição da Universidade (de Universal). Uma formação universitária superior tem que ser muito mais que adquirir uma competência profissional. Domina o *utilitarismo*, a *instrução* «útil», numa desertificação do espírito, um desinteresse pelo conhecimento, um abismo de ignorância que para nós é uma questão tão cultural como política – ou política porque cultural.

Associada ao fim da exigência, esta dimensão meramente operativa, sem esforço nem perdas de tempo, retira espaço ao tempo de reflexão: já não há a contemplação das artes e das ideias. Este descurar da teoria implica perdas culturais na formação dos sujeitos e uma subtracção de cidadania. Na eficácia tecnocrática actual, o cidadão não precisa de cultivar o espírito, mas de ser uma peça eficaz da máquina de eficiência. Não há saber quando somos subservientes com a eficácia da utilidade e do lucro; quando, pelo contrário, o saber devia saber elevar-se para o questionar[9]. É um tempo de crise do uso do conceito e da acção da teoria crítica – trata-se da entrada numa *era cultural de deserto*, anunciada por Deleuze no documentário-entrevista *Abécédaire*, gravado em 1988[10].

A *burocracia funcional* e a *tecnocracia de desígnios* domina cada vez mais a Universidade. O modelo empresarial da Universidade ocupa os lugares da docência e da investigação: «Senior professors are now senior managers, and the air is thick with talk of auditing and accountancy. Books — those troglodytic, drearily pretechnological phenomena — are increasingly frowned upon»[11]. O professor cada vez mais preenche formulários e cada vez menos investiga. Um aparato de relatórios, avaliações, questionários, etc. de utilidade praticamente inútil, de acumulações de dados e gráficos, absorvem recursos de pessoas e instituições universitárias que vivem a produzir e a ajustar-se a esses *dados*. A quantidade de relatórios, questionários, de avaliações internas, ora ornamentais, ora instrumentais, ocupam um tempo roubado à sua tradicional actividade: investigar e preparar aulas. Preencher e acumular dados substitui a reflexão.

Algo tem mudado também na condução dos *currículos* e das *hierarquias* universitárias. Cada vez se produz menos para a investigação autónoma e autossuficiente para se trabalhar para o *curriculum*, em função de uma carreira, aliado a um modo de concorrência entre pessoas e instituições. Tudo é avaliado e colocado num gráfico hierárquico, ajustando-se a modos de controlo e fiscalização. Tudo é concorrência como um *mercado das universidades* e dos investigadores: concorrência para adquirir alunos-clientes (influenciados pelos *ratings*, em efeito de *círculo vicioso*); concorrência entre centros de investigação; concorrência entre docentes, em processos quantificadores; concorrência entre projectos; concorrência entre candidatos a bolsas; etc. É o mercado dos *papers e referees* associados, onde se monta uma estrutura de garantia

de qualidade tecnocrata que, na sua frieza, deixa escapar a garantia qualitativa, aquela onde um espaço crítico deve estar presente. Esta mercearia das actividades curriculares (chamemos-lhe *curriculumetria*) cresce proporcionalmente ao recente défice de um espirito crítico nas artes e humanidades. Para cada concorrência há formulários e estatística. Há um desgaste activado entre a verticalidade hierárquica e a horizontalidade concorrencial, cujo único efeito é um *stress* agonístico. A actual ameaça é a do «conhecimento instrumental» e da «tecnicização do currículo». Tal como já aconteceu há vários anos com os ensinos básico e secundário, os conteúdos são desembaraçados para um plano secundário: «Discute-se, e mede-se, se um departamento está bem organizado, que fundos conseguem angariar, a taxa de empregabilidade dos graduados, o grau de internacionalização do grupo de estudantes, etc. (…). Estruturas e resultados (…) acabaram por colocar os conteúdos em segundo plano. O currículo parece transformar-se de forma crescente no modelo mais adequado a um burocrático processo de acreditação e ninguém tem tempo, ou vontade, para discutir o papel e o espaço que determinadas matérias ocupam na estrutura curricular». Esquecemos que o ensino universitário não é um «produto», não é uma «transmissão instrumental», mas um «acto de conhecimento», «um acto performativo de estudo e investigação»[12]. O Currículo é uma «contabilização de créditos», substituindo a «exigência pela eficácia»[13]. A valorização quantitativa dos créditos, a valorização das *bibliometrias* retira o valor da qualidade, remete-o para uma estratificação que se retira da justificação, facilitando o exercício de *lobby* e do poder. *Um espírito de portefólio domina sobre o tradicional curriculum*.

Uma questão recente, em bizarra discussão, é a distinção entre a *investigação* e a *docência*, uma «crescente disjunção entre ensino – cada vez mais instrumental – e investigação, quando devia ser justamente o contrário e, diria mesmo, apesar de todas as promessas e garantias em sentido oposto»[14]. Contra tudo o que se tem promovido, esta é uma tendência que alguns agentes do mundo universitário têm apontado, abrindo uma crise da directa cumplicidade entre o investigador e o docente. Achamos duvidoso que se possa conceber um professor universitário que não seja as duas coisas, como um perpétuo estudante, que investiga constantemente, e que partilha o que recolhe desse estudo ensinando; nem concebemos um mundo universitário que não interligue as duas coisas. É a mentalidade deste princípio de *licealização* da Universidade e de prejuízo à autonomia científica. O *Professor* é reduzido a um *tutor de discentes e investigadores*.

A questão é cultural e política. Devemos questionarmos que tipo de cidadania estamos a produzir perante tal crise da consciência histórica e do pensamento crítico a partir das próprias universidades. Temos uma experiência, a partir de uma colaboração com a Université Mohammed V – Agdal, em Rabat[15], onde

era difícil animar discussões e problematizações por parte dos alunos, porque isso ia contra os seus hábitos, nos quais o mestre não se questiona, em que o acto de intervir, de questionar, é visto como falta de respeito. O aluno não intervém, não interrompe; só intervém quando directamente solicitado ou em acto da sua própria avaliação, para verificar se *sabe reproduzir* o mestre. Logo no primeiro ano tive uma observação privada por parte de um dos alunos que me declarou o seu fascínio, e ao mesmo tempo embaraço, por algo que reparou até no modo de leccionar, que era a nossa descontraída incorporação funcional do uso da *crítica*.

A recente pressão de objectivos, de eficácia e de lucro, nos actuais modos de funcionamento da Universidade, afastam-na das tradições das humanísticas e, cremos, nestes moldes retiram o fascínio intelectual de quem as pratica. Há um *sabor/prazer* que marcou a sua tradição intelectual que se perde em *burocracia*, *tecnocracia* e pensar *por e para objectivos* (a *teleologia pragmática*). O que atrás se problematizou sobre a *universidade global*, as eficácias que lhe são requeridas e a linguagem empresarial que a invade, articula-se com uma certa tendência dominante de metodologias das ciências positivistas relativamente às tradições das humanísticas[16]. Deixamos duas reflexões sobre as suas diferenças: uma sobre como lidam com a sua própria experiência e historicidade internas; a outra sobre o uso da linguagem e os seus limites.

A primeira que propomos parte das reflexões de Gadamer sobre as diferenças dos grandes campos científicos, e a necessidade das ciências positivistas em objectivar a experiência depurando-a de qualquer momento histórico, como se não houvesse no seu interior «uma historicidade interna da experiência»[17], mas apenas a verdade do seu modelo presente que anula o anterior: «Na ciência não pode haver lugar para a historicidade da experiência»[18]. Esta experiência «positiva» torna-se válida porque se confirma e se reproduz. Por seu lado, a verdade da experiência (histórica) tem que tomar consciência da impossibilidade do conhecimento completo, para procurar conter referências a novas experiências. Aqui, nas humanísticas, a verdadeira experiência é sobretudo «negativa» visto que surpreende as expectativas iniciais da actualidade do sujeito, alterando os pressupostos iniciais e os objectivos premiditados. Mais que uma mera mudança de paradigma ou o alcance de um objectivo pré-definido, remetendo-o a um *novo saber,* trata-se de uma confirmação contínua, obrigando a consciência a *retornar* a ela própria. A experiência torna-se *outra* perante a sua própria falta, apresentando-se como agente transformador. Movendo-se na experiência histórica, as suas forças de compreensão assentam numa «pertença à tradição»[19]. As ciências humanísticas não se determinam por suspensões de objectividade, mas no rigor de uma reflexão e questionamento que dúvida da transparência.

As humanísticas fazem-se, constroem-se e saboreiam-se no próprio caminhar, não nas metas. É nesse meio que encontram os seus desígnios. O equívoco maior é lançar as humanísticas e as artes para lugares de sobrevivência que não lhes pertencem, onde vivem no embaraço e no constrangimento, seguindo modos que não são os seus – daí esse estado de sobrevivência e definhamento a que assistimos. A sua *tese* não é tanto um objectivo, mas um processo de reflexão.

As artes e humanísticas privilegiam o lugar do sujeito e um tempo subjectivo. Tradicionalmente o filósofo é um solitário, um eremita que se fecha num estranho lugar. Sloterdijk pergunta onde está Sócrates quando este está «perdido em pensamentos»?, porque nem a física nem a geografia posicionam o ser real que pensa, sendo indefinível o lugar do acto de pensar com os dados da topologia: e este não-lugar, entre *algures* (*Anderswo*) ou *nenhures*, não pode ser aniquilado pela eficácia e o lucro[20]. A eficácia é um constrangimento uma *curiosidade* que, reivindicamos, na sua essência é tão inútil como a arte.

A segunda reflexão final que propomos desenvolve-se das posições de Marcuse sobre a linguagem. Para este autor a *dialéctica hegeliana* já jogava entre a essência e a aparência, entre o que o ser é e o que pode ser, tornando-se histórica e animada por um conflito, por uma «negação interna»[21], pelo que a sua afirmação contém um outro lado negativo, um não-Ser que não aparece na proposição. A partir desta contradição do uso da razão, Marcuse valorizou uma «verdade contraditória» que se opõe a uma estrutura operacional ou a uma organização administrativa[22]. Em sequência criticou a «operacionalidade fechada» da lógica. Criticando o «triunfo do pensamento positivo da «filosofia unidimensional», do behaviorismo filosófico ao pragmatismo e positivismo da filosofia analítica[23], o autor defende as subtilezas da linguagem necessárias a um pensar fora do comum, sublinhando ser necessário uma metalinguagem para encontrar o que a linguagem esconde e exclui. Para Marcuse tornava-se imprescindível «introduzir no conceito o elemento negativo-crítico, a contradição e a transcendência»[24]. Este é um modo de alteridade e pluralidade que Marcuse encontra como potência na arte enquanto linguagem exposta ao limite. Na mesma linha Deleuze releva uma importância análoga para a arte, vendo nela um modo de «pensar o impensado» e de «fugir à imagem dogmática do pensamento»[25]. Toda a sua estética privilegia processos de divergência, de passagem e devir.

Tudo o que se disse neste (e, em grande parte, no anterior) editorial ajuda a perceber a actual *crise das humanísticas*, desajustada na linguagem cada vez mais economicista e pragmática exigida à *Universidade Global*. A dominante «knowledge economy» tem alterado o paradigma de enquadramento social do conhecimento e do saber: «Education should indeed be responsive to the

needs of society. But this is not the same as regarding yourself as a service station for neocapitalism»[26]. Não nos parece central discutir se devemos nas humanísticas, ou mesmo nas artes, falar em investigação ou escolher outro termo (ou se devemos propor «contemplação» para as humanísticas[27]), mas de definir e proteger os modos particulares de se construírem e exercerem como conhecimento – e defendemos que a arte, se é discutível como *saber*, é um *conhecimento*[28]. A crise da *Universidade Global*, com principal afectação nos tradicionais funcionamentos das humanísticas, é querer cada vez mais saber como as coisas funcionam sem perguntar pelo seu sentido. Estes exercícios de reflexão, e tomadas de posições, ajudam também a perceber alguns pressupostos de anteriores editoriais de *Convocarte*, em que tentámos explicitar alguns dos nossos mecanismos: trata-se apenas de ter um projecto que acompanhe as estranhas metamorfoses da Universidade tentando salvaguardar muitas das qualidades dos tradicionais trabalhos das humanísticas, sobretudo nos modos em que melhor se soube dar resposta à famosa incitação kantiana («*saber aude*!») no início da Era Contemporânea.

Além da segunda parte do *dossier* sobre *Arte e Activismo*, este número apresenta mais um conjunto de textos livres e exploratórios, relativos às questões da arte. De Marc Jimenez agradecemos a autorização para publicar o texto *Questions d'«esthétique»*, reflexão em torno da emergência histórica do termo «estética» e das suas apropriações. Margarida Calado continua a sua sucessão de textos em torno da *Historiografia da Arte em Portugal*, centrando-se na figura do conde polaco Athanasius Raczynski, avaliando tanto a sua importância na história da arte portuguesa, como o seu entendimento pela historiografia portuguesa. João Castro Silva permitiu-nos a edição de um dos seus capítulos da tese de doutoramento em torno das origens do Ensino da Escultura antes da criação da Academia Nacional em 1836. Liliana Cardeira e Mafalda Cardeira, doutorandas da FBAUL, apresentam-nos estudos exploratórios da história da instituição, com atenção ao seu espólio, analisando e sistematizado dois prémios de referência no âmbito da pintura, centrando-se a primeira no Prémio Anunciação e a segunda no Prémio Lupi. Joaquim Saial faz uma viagem pela escultura pública da Avenida da Liberdade, que é uma história da escultura portuguesa de finais do século XIX e, sobretudo, das primeiras décadas do século XX.

Fernando Rosa Dias
Ideia e Coordenação Científica Geral de *Convocarte*

Notas

[1] María García Amilburu, «¿Tiene futuro la universidad? Análisis desde la filosofía de la educación», *Revista Portuguesa de Pedagogia*, Imprensa da Universidade de Coimbra, extra-série, 2011, pp.57-67. Disponivel in: http://hdl.handle.net/10316.2/5302

[2] Terry Eagleton, «The Slow Death of the University», in *The Chronicle of Higher Education*, Abril 2015, disponível in: https://www.chronicle.com/article/The-Slow-Death-of-the/228991.

[3] R. Barnett, *The Limits of Competence. Knowledge, Higher Education and Society,* The Society for Research of Higher Education & Open University Press, Buckingham, 1994, pp. 157-158. Segundo: María García Amilburu, «¿Tiene futuro la universidad? Análisis desde la filosofía de la educación», *Revista Portuguesa de Pedagogia*, Imprensa da Universidade de Coimbra, extra-série, 2011, pp.57-67. Disponivel in: http://hdl.handle.net/10316.2/5302

[4] Nuccio Ordine, *A Utilidade do Inútil. Manifesto*, Matosinhos: Kalandraka Editora Portugal, 2016, p.87.

[5] Não desenvolvemos neste ponto a confundida discussão da autonomia das Universidades, embaralhada entre a autonomia financeira e autonomia científica, que inculca muitos discursos da *política de carreira*.

[6] *Ibidem*, p.89.

[7] Terry Eagleton, «The Slow Death of the University», in *The Chronicle of Higher Education*, Abril 2015, disponível in: https://www.chronicle.com/article/The-Slow-Death-of-the/228991.

[8] Cf. *Ibidem*, p.91.

[9] Sobre esta questão ver as posições de John Henry Newman, que critica o confinamento do saber ao utilitário, referido por Nuccio Ordine, *A Utilidade do Inútil. Manifesto*, Matosinhos: Kalandraka Editora Portugal, 2016, pp.103-105. Ver também a questão do domínio da correlação de dados sobre a teoria hipotética, segundo a hipótese do fim da teoria de Chris Anderson, «The End of Theory: the data deluge makes the scientific method obsolete», in *Wired*, 16 Junlho 2012, in: https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/. Para análise crítica cf. Byung-Chul Hun, *No Enxame. Reflexões sobre o Digital*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.90

[10] Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (TV Movie 1996). Cf, René Lemieux, «La culture comme un désert : doit-on faire cesser ce malaise persistant?», in *Trahir*, juin 2011, disponível in : http://www.revuetrahir.net/2011-1/trahir-lemieux-culture.pdf

[11] Terry Eagleton, «The Slow Death of the University», in *The Chronicle of Higher Education*, Abril 2015, disponível in: https://www.chronicle.com/article/The-Slow-Death-of-the/228991.

[12] Isabel Gil, «Correspondência entre Hans Ulrich Gumbrecht e Isabel Capeloa Gil», 2015, in *Hans Ulrich Gumbrecht, A Filologia e o Presente*, Universidade Católica Editora, 2017, pp.31-32.

[13] *Ibidem*, p.32.

[14] *Ibidem*, pp.31-32.

[15] Encontrámos experiência análoga com discentes chineses, em Macau, por Isabel Gil. Cf. *Ibidem*.

[16] «Subjects that do not attract lucrative research grants from private industry, or that are unlikely to pull in large numbers of students, are plunged into a state of chronic crisis. Academic merit is equated with how much money you can raise, while an educated student is redefined as an employable one. It is not a good time to be a paleographer or numismatist, pursuits that we will soon not even be able to spell, let alone practice». […]. «It is not out of the question that if this does not change, whole humanities departments will be closed down in the coming years». Terry Eagleton, «The Slow Death of the University», in *The Chronicle of Higher Education*, Abril 2015, disponível in: https://www.chronicle.com/article/The-Slow-Death-of-the/228991.

[17] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.370.

[18] *Ibidem*.

[19] Idem, *O Problema da Consciência Histórica*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas, 1998, p.70.

[20] Peter Sloterdijk, *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*, Lisboa: Relógio d'Água, 2014, pp.44-46.

[21] Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, pp.164-165

[22] *Ibidem*, p.166.

[23] *Ibidem*, p.193-223.

[24] *Ibidem*, p.249.

[25] Gilles Deleuze, cit. in: John Rajchman, *As Ligações de Deleuze*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, p.123.

[26] Terry Eagleton, «The Slow Death of the University», in *The Chronicle of Higher Education*, Abril 2015, disponível in: https://www.chronicle.com/article/The-Slow-Death-of-the/228991.

[27] É o que, para nós de modo bizarro, defende Hans Ulrich Gumbrecht, in Isabel Gil, «Correspondência entre Hans Ulrich Gumbrecht e Isabel Capeloa Gil», 2015, in *Hans Ulrich Gumbrecht, A Filologia e o Presente*, Universidade Católica Editora, 2017, p.46

[28] Cf. Fernando Rosa Dias, «A Investigação em Arte: entre a *aura* e a *poiesis* da obra», in *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias), Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras, 2015, pp.35-59.

Arte e Activismo Político: Perspetivas da História da Arte e Estudos de Caso

O tema do dossier dos números 4 e 5 da revista Convocarte – Arte e Activismo Político – centra a reflexão no lugar de uma arte que age criticamente na esfera da política. Isso implica articular dimensões como o espaço público, a sua ordem social, o jogo de poderes, o lugar da arte no seu seio, as estruturas e dinâmicas de produção e recepção artísticas, com os seus regimes de crítica ou submissão/alienação, o modo e lugar das próprias obras e a eficácia da sua acção, etc. Implica ainda reflectir na ideia de que os artistas e restantes trabalhadores da cultura desempenham um papel imprescindível na sociedade, porque as artes são também um terreno de luta, de luta pela hegemonia cultural mas também de luta ideológica e política. Em suma, importa reflectir acerca do papel dos artistas enquanto activistas políticos e simultaneamente acerca do seu trabalho artístico activista.

Os textos aqui inclusos centram-se na consideração desta situação, através de dimensões variadas e abordagens distintas, contribuindo de forma inequívoca para a compreensão de um tema que tem tanto de actual como de complexo e abrangente.

A abrir o dossier temático dos dois números da revista, apresentam-se três entrevistas a artistas que dedicam o seu trabalho e acção ao activismo político. Pode-se dizer que os três assumem o seu percurso enquanto activistas políticos, cujo trabalho artístico, não se esgotando aí, assume uma postura activista perante o mundo. Gregory Sholette (nº4), Pedro Penilo e Mark Harvey (nº5) responderam a uma série de questões, colocadas pelos editores, sobre a relação entre a sua prática artística e o activismo político. Sediados em geografias distantes – EUA, Portugal e Nova Zelândia – as suas respostas, distintas em muitos aspectos, não poderiam ser mais coincidentes quanto à urgência de intervenção política no mundo e quanto ao contributo da arte para a reflexão e combate ao neoliberalismo. Assumindo-se como registo de experiências vividas, posicionamentos ideológicos e percursos individuais, estas entrevistas são, em simultâneo, uma introdução ao tema do *dossier* e à multiplicidade de perspectivas que o mesmo exige.

No volume 5 incluem-se os textos que incidem particularmente em perspectivas da História da Arte, cruzando-as com Estudos de Caso que enquadram o tema em diferentes temporalidades e espacialidades. Com textos centrados na análise a práticas artísticas que se relacionam com o tema do dossier, este volume apresenta uma série de estudos que comprovam a pertinência do

desenvolvimento de iniciativas desta natureza, como contributo inestimável para a História da Arte, em particular, e para o conhecimento nesta matéria em geral.

A abrir este volume encontram-se as entrevistas a Pedro Penilo e Mark Harvey, o primeiro artista plástico e o segundo, performer. O trabalho artístico de ambos alicerça-se também (embora não em exclusivo) na acção política que desenvolvem, a partir de abordagens similares em alguns aspectos mas distintas no que respeita ao percurso individual de cada um. Na sequência da entrevista a Pedro Penilo, apresentamos um ensaio de carácter visual da sua autoria, que complementa e acrescenta valor à entrevista concedida à Convocarte. O artista centra-se na actividade do Manifesto em Defesa da Cultura, organização da qual é fundador, reflectindo sobre a mesma a partir de imagens que enquadram o recurso frequente a ferramentas e técnicas artísticas.

Segue-se o texto de Mark Harvey, que se centra na análise a diferentes projectos de arte pública realizados em Ōtautahi (Christchurch), na Nova Zelândia. Os projectos aqui referidos foram organizados por um grupo de artistas, entre os quais Harvey, que após uma catástrofe natural na região criaram em 2013 o TEZA, um modelo experimental de residências artísticas centrado em processos colaborativos.

Margarida Brito Alves propõe-nos uma reflexão que parte das inscrições temporárias nas ruas, inquirindo a forma como o acto transgressivo de intervir no espaço público de forma não autorizada, pode impor-se como um gesto de consciência cívica. A partir do trabalho de três colectivos de artistas – Orange Work, Escritório Ambulante e Stalker –, a autora pensa na relação da arte com o activismo, centrando-se no seu contributo para o questionamento dos modos de habitar e transformar a cidade.

Partindo da análise dos conceitos de utopia e distopia nas manifestações murais, Helena Elias e Catarina Valente reflectem sobre a intervenção mural enquanto ferramenta de colaboração e participação, associando a sua realização às conjunturas sociais e artísticas mas, em simultâneo, ao facto da produção mural da actualidade se encontrar entre o desígnio social que lhe está na origem e os complexos processos de disputa individual dos artistas ao lugar.

A edição deste *dossier* é coincidente temporalmente com a data do centenário da Revolução de Outubro. A relação entre a arte e a sociedade que ali aconteceu, nas suas várias dimensões de transformação é trazida a este volume pelos textos de Cristina Pratas Cruzeiro e de Ivo Braz. Cristina Pratas Cruzeiro incide no seu texto nas influências para a actualidade artística da produção e reflexão sobre arte feita durante a Revolução de Outubro e sobre o papel dos artistas, nomeadamente no que se refere às directas possibilidades (e

responsabilidades) da arte na acção política e social. O texto de Ivo Bráz Cruz analisa a teoria e prática desenvolvida por El Lissitzky após a Revolução de Outubro, situando-a numa tensão entre a actividade e a activação e entre a emancipação e a mobilização. O autor parte desta análise para reflectir sobre a perda dessa dinâmica a partir do momento em que as técnicas de exposição do artista foram apropriadas pelo fascismo e pelo capitalismo.

A reflexão sobre a organização social e política dos artistas e o significado que as técnicas artísticas específicas têm enquanto ferramentas de activismo político, estando presente noutros textos deste volume, é central nos textos de Juan Carlos Ramos Guadix e de José Francisco Alves. Juan Francisco Guadix discorre sobre o trabalho de resistência política ao fascismo franquista do colectivo 'Estampa Popular', a partir da gravura, criando uma dialéctica coerente entre ideologia, compromisso político e prática artística. Já José Francisco Alves reflecte sobre a actividade política do 'Clube de Gravura de Porto Alegre' (1950 e 1956), criado por artistas militantes do PCB, Partido Comunista brasileiro ilegalizado em 1947 e portanto, em actividade clandestina na altura.

Centrando-se de igual forma na possibilidade activista da performatividade do artista, José Guilherme Abreu incide o seu texto na actividade de Joseph Beuys, confrontando a sua visão de arte com a de Marcel Duchamp, para, em seguida, analisar o conceito de 'escultura social' desenvolvida pelo artista.

António Quadros Ferreira discute no seu texto a actividade de Almada Negreiros como artista comprometido com a vida, considerando este contributo do artista como um conceito de arte portador de sentido político. O autor infere sobre a «narrativa almadiana» ao nível de uma acção política coerente e centrada entre o espectáculo e a performatividade.

Mantendo-nos no contexto português, desta feita com particular incidência na ditadura fascista do Estado Novo e/ou no período decorrente da Revolução do 25 de Abril, dois textos incidem sobre as relações com o poder, detectando nelas alguns indicadores de subversão. Mariangela Licordari fá-lo a partir do desenvolvimento do modernismo português na arquitectura. Eduardo Duarte, traça um percurso da escultura portuguesa a partir da análise de obras, realizadas tanto durante o Estado Novo como durante o pós 25 de Abril, onde a componente política e activista dos escultores se encontra presente.

Os textos de Beatriz Manteigas, de Francisco Dalcol e de Fernando Rosa Dias, detendo-se em práticas artísticas e estudos de caso diversos, situam a reflexão na relação da produção artística com o contexto político e social, nas diferentes abordagens à situação de guerra e/ou ditadura experimentadas pelos artistas. Beatriz Manteigas discorre sobre a influência política na pintura da Escola de

Londres, a partir do desenvolvimento assente num Realismo Modernista posicionável em confronto com o Realismo Socialista, conceitos analisados pela autora. Francisco Dalcol traz o contexto artístico dos anos sessenta durante a ditadura militar do Brasil a partir de artistas que exploraram o corpo como território político de transgressão e contestação e a performatividade como possibilidade da formação de bolsas de liberdade. O texto de Fernando Rosa Dias situa-se na análise da nova figuração portuguesa e nos indicadores críticos que a mesma transporta relativamente à ditadura portuguesa e, em particular, à censura e à guerra colonial.

Por fim, a fechar o nº5 da Convocarte, encontra-se uma compilação de fragmentos de entrevistas realizadas a vários artistas portugueses por Elisabete Oliveira, inquirindo-os acerca de temáticas variadas que vão desde a sua experiência de trabalho durante a ditadura fascista portuguesa aos conceitos de artivismo e activismo.

Pedro Penilo – Respostas para Convocarte: Arte e Ativismo Político

2017

A política está presente na tua actividade como artista e activista. Consideras que é a intervenção política que une toda a tua actividade? Em que medida? Porquê?

Antes de mais, para meu uso, começo por enunciar diferentes modalidades de desempenho político, não apenas no trabalho artístico mas em todo o agir social. O desempenho político que decorre da acção quotidiana, que depende da cultura, da ideologia, de opções, inclinações, limitações e restrições, adquiridas ou assumidas, é o mar em que todos nos movemos. Embora geralmente reconhecida em abstracto, esta modalidade deve ser sempre lembrada, como uma responsabilidade de todos sobre o mundo. Deve ser lembrada não apenas porque é justa a responsabilização dos "inconscientes" mas também porque é injusta e tendenciosa a operação, bastas vezes praticada no debate sobre a prática artística, de isolar os que neste mar se movem com consciência dos seus gestos. Essa consciência de agir politicamente – que necessariamente conduz a escolhas – é um outro nível em que se move *o artista operando politicamente*.

Uma terceira modalidade constitui um subconjunto das anteriores, e é também aquela que mais frequentemente é considerada e criticada quando se fala de *arte política,* como se de uma anomalia ou desvio se tratasse – a da arte *militante, comprometida, engajé, panfletária, activista*, ou outro nome que se lhe queira dar –, a de uma arte pela qual o artista não lida apenas com *a consciência* e *a intenção*, mas também com *uma função*, a premência de um efeito determinado, logo, um certo grau de *comunicação*. Este tipo de *arte suja* age normalmente sobre e com a actualidade política, o quotidiano social, as coisas que são assunto de jornais e conversas, denuncia ou enuncia no seu dispositivo o efeito político que pretende produzir.

Comunicação deve ser aqui entendida no seu sentido vasto, como *comunhão.* Comunicação não apenas como texto, mas semiótica, implicando a totalidade dos recursos e implicando de modo mais radical aqueles a quem se dirige.

Posso então agora concluir este preâmbulo com uma ressalva. Não é fácil – nem é desejável que o seja – determinar as fronteiras das três modalidades enunciadas. Nem para efeitos de catalogação de obras e artistas, muito menos para efeitos da sua *tribunalização*.

Da mesma forma que considero, na conversa sobre a arte, toda a latitude e profundidade de formas do fazer artístico, muito para lá do que se apresenta em galerias ou eventos próprios, necessariamente incluo na prática da arte activista ou militante não apenas obras autónomas *de artista*, mas também obras associadas à acção político-cultural de massas e obras

de agitação e propaganda, aquelas em que as necessidades da comunicação são mais exigentes para o trabalho do artista e em que normalmente um colectivo participa nas decisões.

Havendo quem a si se assume como activista, ou mais especificamente artista activista ou militante, não se entenderia que o fosse sem ponderar os aspectos relacionados com a eficácia política, os aspectos da comunicação com o outro. Pode alguma coisa neste mundo trabalhar para a transformação política pela formulação de mistérios? Mais ainda: como agir politicamente num contexto – o da arte contemporânea – altamente elitizado, classisista, encriptado, num mundo em que à imensa maioria são negados os mais elementares direitos culturais?

(Nada contra mistérios, mas para agir politicamente, não nos ajudam muito os mistérios, antes o questionamento, a proposta, o apelo à acção.)

Ora, a comunicação – instrumento que busca eficácia política – é um tema maldito. Tem sido definida como algo que contraria ou anula a *arte*. É com este argumento que a arte que busca agir politicamente é rejeitada por pares e pelo discurso artístico dominante. Ao argumento estético junta-se a razão nunca confessada, a razão ideológica: esta arte é uma arte de ruptura, busca intervir na luta pela superação da ordem dominante, e é por essa razão que no campo de batalha que é a definição do artístico, a ordem dominante não lhe pode dar lugar. À noção de *comunicação* o discurso hegemónico sobre a arte contemporânea prefere a noção de *contaminação*, passiva, natural, incontrolável e difusa. A contaminação, na arte destes dias, é bem-vinda, porque legitima os desvios, impurezas e cruzamentos, reflectidos ou involuntários – todos, menos a intervenção política militante. Porque alarga controladamente o espectro de liberdade: agrada a artistas, pelas possibilidades aumentadas e agrada ao mercado, pela obtenção de novos nichos de consumo. E porque corresponde ao esforço neoliberal de *naturalização* do mundo, da sociedade e da exploração. O artista plástico pode deixar contaminar o seu trabalho pelas ciências, abstractas, naturais ou sociais, pela cibernética, pelo jornalismo, pela publicidade, pelo marketing, pela intervenção social assistencialista, pela teoria pura ou pela simples resolução de problemas caseiros ou sentimentais. Mas nunca pelos termos concretos do combate político.

Conhecemos exemplos de arte activista com aceitação nos espaços convencionais de apresentação de arte contemporânea – Hans Haacke e Alan Sekulla, são exemplos. Mas nesses casos o que permite, não sem percalços, a relativa tranquilidade da sua inserção nesse sistema de apresentação é que nele não entram os mundos dos inquilinos espoliados, dos trabalhadores dos portos, explorados e descartados, as suas lutas e organizações. Nos formatados espaços de apresentação só entra a arte sob a forma de despojos ou testemunhos de uma derrota, devidamente higienizados.

Sim, a política, com a consciência de agir politicamente, com as necessidades da acção política no terreno artístico e as do trabalho artístico na luta política, é um fio que liga toda a minha actividade e o meu trabalho de artista. E, como se depreende da introdução, creio, encontra-me nas manifestações mais despreocupadas e quotidianas, nas múltiplas arquitecturas do maravilhoso jogo da arte e, evidentemente, na arte com que busco intervir politicamente, subordinando, subordinada.

Nem arte nem política encontram em mim um momento dramático de definição programática. Momentos de crise e de resolução, sim. Arte e política acompanham o meu crescimento intelectual, ora em corpo uno ora em paralelo. Porque me envolvi em ambas muito jovem; porque cresci entre artistas que eram comunistas e comunistas que eram artistas; e porque a Revolução de 1974-75 em Portugal me apanhou com dez anos de idade e cresci para a política, a revolução e a democracia com a alegria e a fúria da sociedade de então.

Cresci numa família de gente das letras e da música. Tive uma experiência precoce no teatro, como actor, no período pós-revolucionário de 1974-75, que mais tarde se haveria de prolongar. Fiz a minha formação artística nas áreas do desenho, das artes gráficas e da fotografia, e concluí, em 1996, sete anos de estudos na Academia de Artes Plásticas de Praga, com uma especialização em criação *intermedia*. Fui fotógrafo, redactor, cartunista e desenhador gráfico em sindicatos. Tive, em Praga, uma muito bem remunerada experiência de dois anos de criativo publicitário, em que acumulava as funções de copy, de direcção de arte e de direcção criativa.

Nos últimos anos, reparto o meu tempo entre projectos artísticos da minha autoria – uns que se integram na linha da arte activista, outros nem tanto –, projectos colaborativos abertos a grupos de pessoas interessadas, projectos de cenografia para teatro político, trabalhos de desenho gráfico e de comunicação, coordenação de projectos na área social e até uma experiência na tradição da canção política.

Empenhei-me, nos últimos anos, com outros companheiros e companheiras, na criação *Manifesto em defesa da Cultura*, movimento original que tem dinamizado a luta por uma política cultural democrática, e que alterou substancialmente o panorama da discussão política pública sobre a cultura em Portugal. E sou militante do Partido Comunista Português desde muito jovem. Descrevo-me desta forma, pois há no mundo muitos activistas que o são sozinhos. Há no mundo muitos artistas que não têm partido ou organização perante a qual tenham responsabilidades. E porque há também no mundo muitos artistas e pessoas que sendo comunistas, não encontram na sua realidade social e histórica um partido que a essa opção corresponda. Parece-me evidente que a militância num partido comunista, que a inserção num pujante movimento de massas como aquele que existe em Portugal, e numa sociedade saída de um processo revolucionário, como o de 1974-75, dão um peso específico às noções de *compromisso*, *activismo* e *politização*.

Define a tua posição relativamente ao compromisso entre as actividades de artista e activista e a partir de que momento entendeste que a tua actividade de artista era de activismo político?

Sou militante comunista e disso decorrem responsabilidades importantes. A acção política, na sua acepção mais completa e digna, preenche os meus dias. Não envolve nem nunca envolveu apenas e só, nem sobretudo, o trabalho de *agitprop*. É militância em todo o seu espectro de responsabilidades.

Mas a acção política de emancipação e transformação precisa do trabalho próprio da arte. Porque há algo que a arte pode dar ao mundo, que só a arte pode dar. E o artista, se é consciente politicamente, não pode eximir-se dessa responsabilidade.

Existe um grande espectro de matizes e gradações de intervenção política que a arte proporciona. Todas devem ser respeitadas e nada se deita fora. Entre elas, o trabalho do artista militante que quer participar do aqui e agora do mundo e dos outros, que quer com estes comunicar e agir solidariamente, que quer procurar com outros um terreno comum de entendimento, de acção e de transformação do futuro. Sempre com o rigor da arte, com os meios e os métodos da (minha e nossa) arte, com o trabalho e o prazer próprios da arte, sempre procurando *fazer um pouco outra coisa, um pouco de outro modo (trochu jinak),* uma formulação que me é cara, do meu professor checo, outrora membro da Fluxus East, Milan Knízák.

Do meu percurso de vida e do entendimento que nela se foi formando, vejo a arte como um vasto território de possibilidades, na linha da grande liberdade que o modernismo conquistou; na linha da grande multiplicidade de soluções que a tradição *intermedia* (que é parte constitutiva da minha formação e pensamento) legou ao futuro da arte; na linha da grande paixão pelo humano que me transmitiram aqueles que me foram ou são próximos; e na linha da grande dispersão de experiências em que me vi metido ou me quis meter.

Nessa vastidão de liberdade cabe a vastidão da experiência da arte através dos séculos. Se a modernidade trouxe um imenso campo de liberdade à arte, nessa liberdade tem de caber o todo da experiência estética ao longo da história. Uma boa parte do desenvolvimento da arte contemporânea fez-se no desdém pelo *compromisso*, por aquilo que atrás descrevi como *comunicação* ou *comunhão*. Para legitimar esse desdém – que serve de travão ao compromisso social e político de artistas e do seu trabalho – a arte contemporânea tende a olhar para a arte de outras épocas como algo que findou, que não serve para os dias de hoje, que perdeu legitimidade a não ser aquela que lhe é dada pelo seu momento histórico.

Culturas, sociedades e técnicas regradas por preceitos religiosos, estéticos, sociais e políticos ou moldadas por evoluções e eventos históricos particulares, condicionaram artistas que, por sua vez, a si mesmos se auto-impunham limites, princípios e restrições. E assim se fez a arte através dos tempos, alimentada de compromisso e desvio, de tradição e de rasgo.

Nos dias de hoje, o termo *compromisso*, aplicado quase exclusivamente à arte militante, é um argumento de classe utilizado exclusivamente contra a politização da arte. Sugere que a arte não negoceia coisa nenhuma. A verdade é que todo o processo artístico envolve compromisso: compromisso ético, ideológico, estético e outros; aquilo com que os artistas contemporâneos procuram legitimar-se, uma *coerência*. O compromisso do artista com o que quer que seja é a sua coerência, a sua disciplina, o seu método. Nestes cruzam-se elementos de escolha individual, elementos culturalmente adquiridos, uma história que se construiu com a narrativa que se criou, constrangimentos permanentes ou momentâneos e, para muitos, um mercado, uma crítica e um público.

Quando aplicado à prática política no contexto artístico, o uso da palavra *compromisso* sugere venenosamente um pecado: o de que o artista militante – como outrora, o autor de arte sacra – obedece a preceitos ou convicções que não são intimamente suas (as da causa, da ideologia, do partido, etc). Cabe perguntar: quem é

que está capaz de o saber? Que misteriosos instrumentos de análise permitem decantar as vontades e convicções íntimas dos artistas?

Era o que faltava, que numa época de extrema mercantilização da arte se pretendesse que os artistas que a vivem não correspondem às solicitações que esta lhes impõe. Parece evidente que a generalidade dos artistas assim procede não por qualquer imposição externa e forçada mas por convicção própria, porque nas necessidades da mercantilização da arte foram e são cultivados desde tenra idade. Parece-me evidente uma coisa: o que determina a condição de artista activista ou militante é o activismo ou a militância de facto – o envolvimento na luta quotidiana, a participação com outros em grupos, organizações, lutas e causas comuns, os deveres e responsabilidades daí decorrentes, isso é que forma o activista, artista ou não. O artista que funda o seu activismo no atelier, que labora numa estratégia de catálogo, pode até produzir boas obras de arte, mas não é um activista político, se as palavras ainda quiserem dizer alguma coisa.

Uma arte activista tem de fundar-se num activismo. Se atrás disse que há activistas solitários, terei de concluir em consequência que nesses casos se trata de um activismo político coxo.

A história dos Séculos XIX e XX – que é aquela que nos molda mais directamente – associou o compromisso político revolucionário e progressista a programas estéticos que pareceram os mais adequados aos seus protagonistas. Levantaram-se discussões dramáticas sobre os meios mais adequados para o combate político e é inegável que, do ponto de vista estrito da acção política quotidiana, certas formas – o figurativismo, o realismo, a narrativa – parecem à primeira vista mais eficazes.

Porque se trata de intervenção política, necessariamente se tem de considerar o seu grau de influência entre os outros – as massas, a comunidade, etc. Ora, considerando as experiências da arte dita popular, constatamos que nela encontramos todos os recursos estéticos disponíveis – o naturalismo, o realismo, a parábola, o onírico, o absurdo, a abstracção, o lúdico, o decorativo, etc.

É evidente, numa análise mais profunda e atenta, que o que determina a eficácia da obra de arte no plano da acção política é a sua apropriação pelas massas, e isto independentemente da estética considerada. E a apropriação realiza-se, nem sempre por supostas vantagens de uma dada forma estética, mas pela relação da obra com a realidade e as massas, seja ela intentada ou acontecida. E a relação com a realidade e as massas de um artista que se quer activista é, em primeiro lugar, o seu próprio activismo. É a relação com os outros, o pensamento e a acção que ela requer. E a ponderação desses elementos no trabalho artístico.

Assim temos que pode acontecer, e tem acontecido muitas vezes, uma obra de arte aparentemente isenta de possibilidades de protagonismo político, surgir no combate político como arma, argumento ou bandeira. Muitas vezes, fruto da intenção e do grau de ligação à realidade política e das massas. Em todos os casos, fruto de uma apropriação pelas massas que pode ocorrer por míriades de razões e factores. O mais seguro processo de apropriação ocorre quando a intervenção artística tem origem orgânica na acção política e se desenvolve com a participação de todos. De outro modo, quando outros a sentem

como sua, independentemente da maior ou menor vontade dos autores.
Tomando como princípio o profundo respeito pela liberdade de criação, não posso contudo deixar de pensar que a politização da arte levada às últimas consequências necessariamente produz uma arte diferente, relações de criação-fruição diferentes e modos de apresentação e interacção diferentes.
Finalmente, o pensamento e a narrativa dominantes sobre a arte apresenta-a como um *desvario* ou um *jogo sem propósito*. Se assim for, então qualquer esforço de regramento, ponderação de possibilidades, de clareza ou de intenção e efeito se torna acessório na arte. É também assim que a arte politizada é apresentada. O teatro de Brecht é expurgado da ideologia que o motivou.

Assinalamos este ano os 100 anos da Revolução de Outubro. Os artistas envolvidos iniciaram uma reflexão em torno do contexto artístico invulgar porque assente nas condições de produção e recepção das obras. Consideras que a consciência do modelo social, económico e político onde o artista trabalha é essencial para a prática artística?

Parece evidente que a modernidade trouxe consigo crescentes exigências intelectuais aos artistas. Os currículos académicos e o discurso à volta da arte davam disso conta. Mesmo o forjado anti-intelectualismo dos boémios e icnoclastas surge com uma forma de elaboração intelectual. Não pode ser confundido com uma manifestação de inocência ou incapacidade. A ofensiva neoliberal fez recuar essa exigência nas universidades e substituiu-a pela empresarialização do artista. Mas a tradição moderna do artista intelectual, embora fragilizada, resiste. Os artistas de hoje ainda se sentem compelidos a dizer e escrever qualquer coisa.
E se assim fôr, a exigência intelectual dificilmente pode suspender a consciência do mundo e da sociedade.
Mas nunca será despropositado lembrar, antes de mais, que no mundo da guerra de classes os artistas ainda são filhos de artistas, os intelectuais, filhos de intelectuais. A massificação do ensino artístico não resultou numa democratização da arte. Então, a consciência do modelo político, económico e social em que se trabalha começa por ser, para a maior parte dos artistas o reconhecimento simples das condições para entrar no clube, ou seja, ser benzido com o reconhecimento dos pares. Para a triagem, trabalha o legado romântico da suprema disponibilidade do artista para sofrer, para morrer pela arte, como monge. Nem todos se podem dar ao luxo de tal voto. Se pode ocasionalmente dar origem a bons revolucionários, dá normalmente origem a mártires, autênticos santos dos céus da burguesia. Esta forma de consciência é surda, pois é hegemónica. Uns estarão disponíveis para a questionar, outros não.
Para o artista que quer romper com a ordem vigente não basta portanto ter consciência do modelo social, económico e político. É necessário compreender que essas condições limitam a própria liberdade de produção e fruição artística e que é então necessário proceder também à desconstrução e revolucionamento dos meios, dos métodos, dos conteúdos – não entendidos apenas como uma "mensagem", mas no sentido pleno de *coisa da arte* – dos modos de colaboração, interacção e compromisso com

outros, do questionamento de binómios como *criação* e *fruição*, ou *criadores* e *público*, de questionamento dos modos de funcionamento e apresentação da arte e necessariamente também de questionamento do discurso que a tudo isto fundamenta. Em suma, questionar o que a arte é e como funciona.

Esse revolucionamento das condições de produção e apresentação artística não deve ser frouxo, isto é, não dispensa a complexidade de análise, não dispensa o discernimento para distinguir o essencial do acessório, o discernimento para avaliar as formas na sua historicidade, reconhecendo que as soluções não são sempre válidas por igual e para todo o sempre. Finalmente não dispensa o entendimento de que o *assalto aos céus*, a superação da ordem burguesa, não é nunca a destruição pura e simples de toda e qualquer forma de cultura e conhecimento.

Este "caderno de encargos do artista consciente" pode parecer contraditório com a liberdade estética atrás defendida. Só aparentemente, pois na verdade parece-me a condição para a verdadeira liberdade. Mas como o mundo não se escreve como na escrita, a verdade é que são muito diversos e tortuosos os caminhos que conduzem uma pessoa à arte e um artista à assumpção de um compromisso político de transformação do mundo. Assim, cada um encontrará no seu caminho as condições de afirmação do compromisso possível da sua arte com o mundo em revolução, numa sociedade de classes.

E como na acção política – e também na maior parte da arte – buscamos o entendimento com outros, esse entendimento requer plataformas, para que o artista não fique sozinho na *ilha da sua revolução*.

Que parâmetros consideras permitir-nos falar de artisticidade em determinada prática de activismo político?

Os mais latos. As vanguardas do Século XX ofereceram à arte dois projectos utópicos — designo-os assim, pois vejo-os como um caminho, não como um abismo –, um, o da arte como vida e da vida como arte; e outro, o da possibilidade de todos sermos artistas. Estes projectos têm um conteúdo político inescapável e encontram sustentação na prática artística e num projecto político revolucionário e emancipador.

Se aceitarmos que a arte possa ser essa coisa de *fazer algo um pouco de outro modo,* sendo que esse *algo* e esse *outro modo* têm como ponto de partida o território do que a arte foi até então – o território da produção de sentido e de sentidos através das formas – se aceitarmos esta premissa, então há um momento em que o intelectual-artista se encontra com o intelectual-activista, que é o momento em que procuram uma tomada de consciência através do jogo das formas, da acção humana e da prática. Nesse momento, ambos têm experiências equivalentes. Até se pode dizer que, neste campo, o artista não terá nada a ensinar ao activista. Ou então, que ambos têm coisas a aprender um com o outro, porque até aí trabalharam no mesmo, com matérias diferentes. Então, o grau de artisticidade na acção política é essa capacidade de produzir através das formas, com intenção, com um grau de preparação que vai da obra milimetricamente projectada à técnica do improviso, um momento de tomada de consciência colectiva que se condensa e fixa, ainda que sustentado por um estímulo materialmente efémero.

Porque estamos a falar de acção política,

isto implica uma ética: enquanto acto colectivo, devem participar dela pessoas livres, conscientes, mesmo que em graus diversos, do que estão a fazer; e devem minimamente alcançar o sentido que com a sua acção se produz. Podendo agir de forma organizada, não o fazem na condição de actores ou performers, ou seja, não agem perante uma "audiência" ou um "público", mas como activistas entre activistas, como cidadãos entre cidadãos, e simultaneamente, no conflito político, como adversários perante adversários ou inimigos perante inimigos , se for o caso.
A artisticidade da acção política não poderá nunca suspender a política. Não deve agrafá-la ou ser agrafada. Pelo menos não de um ponto de vista comunista ou de esquerda.

Consideras que estamos num processo de reafirmação das formas de resistência política e social a partir da actividade artística ou cultural?
Sim, indubitavelmente sim. Embora num processo carregado de contradições.
Com a queda do bloco socialista europeu, a crise capitalista, a rapina e a guerra não se atenuaram ou anularam, nem a história terminou, como sugeria Fukuyama, mas ganharam uma intensidade voraz. Esse desenvolvimento tornou para muitos mais transparente a luta de classes. A crise imobiliária de 2008, com a sua onda de devastação social, fez soçobrar os últimos resquícios de confiança na moralidade burguesa e foi o mais recente episódio de intensificação da crise do capitalismo.
Este desenvolvimento histórico motivou novas gerações de artistas para o compromisso político aberto. Essas gerações juntam-se e prosseguem o compromisso de gerações de outros que nunca antes haviam dele desistido, mas que o faziam em ambiente de censura mais ou menos assumida e portanto, com um protagonismo discreto nas instâncias de reconhecimento social e entre pares. Muitos dos novos activistas buscam espaços de autonomia, no próprio seio da acção política de resistência, entre partidos, sindicatos, movimentos e grupos informais.
Mas o compromisso político aberto não se dá exclusivamente à esquerda. A politização da arte, ou melhor, a reactivação do activismo político na arte e entre artistas, acompanhando a luta de classes, encontra as suas plataformas políticas também à direita. A nível mundial, mesmo em países que, como Portugal, haviam atravessado processos revolucionários democráticos e populares, assiste-se a uma acelerada espectacularização, americanização e carnavalização da política – uma estetização da política, como o descreveu Benjamin – que acentuadamente contou, não apenas já com a colaboração especificamente artística de artistas, mas com a sua intervenção directa no confronto político, bastas vezes como protagonistas principais de movimentos de carácter populista de direita ou outros com pretensões a neutralizar movimentos de esquerda. O neoliberalismo triunfante reavalia o sucesso da participação de artistas na neutralização ou substituição do activismo de esquerda em focos de tensão política em todo o mundo. Procura-se substituir o esforço de unidade, de consistência e de radicalidade do activismo de esquerda, por causas com potencial divisionista que possam pôr trabalhadores contra trabalhadores, populações contra populações, etnias contra etnias, centros contra periferias, etc. São conhecidos os esforços do multimilionário George Soros no patrocínio de um certo

tipo de compromisso político de artistas, associado a linhas de força activas no sentido de reverter focos de tensão a favor de novas situações de dominação neocolonial, como aconteceu no Leste europeu, no Médio Oriente, um pouco por toda a África e, recentemente, na América Latina. Nestes processos, artistas participam com redobrado compromisso em acções de afirmação da hegemonia ocidental.

Refiro isto porque entendo que a renovada onda de activismo artístico resulta da agudização do confronto político, em tempos que puseram a nu a catástrofe social, económica, ambiental e civilizacional que o capitalismo incorpora. Neste processo de participação da arte no confronto político, o activismo artístico de esquerda, progressista, está ainda a perder e aquém das necessidades.

Preparados para encontrar novos instrumentos e arenas, fora dos meios e hábitos institucionalizados, e preparados para responder à *estetização da política com a politização da arte*, artistas participam directamente na acção política de massas na concepção e produção de reflexão, de acção, de agitação e de propaganda políticas, não demasiadamente preocupados com o dilema de garantir a "aparência artística" do objecto produzido.

Dois processos contribuem para a maior disposição de artistas para o confronto político de um ponto de vista de esquerda. O primeiro resulta da agudização da luta de classes, com o consequente apelo ao posicionamento ideológico e à acção política, já referida. O segundo processo resulta da proletarização de artistas, antes colocados dentro das margens da elite social e economicamente privilegiada. Com esse processo de proletarização, mercantilização da arte e perda brusca da autonomia relativa antes gozada, massas de artistas são atirados para processos de pauperização e de ameaça à sua liberdade de criação.

As formas clássicas de comunicação e de cultura da acção política de resistência e o surgimento e expansão das redes digitais permitiu a criação de estruturas de criação, divulgação, apresentação, contacto e legitimação de projectos e artistas envolvidos em processos de combate social e político, que assentam em algum grau numa autonomia do mercado e das instituições de apresentação e legitimação. Esta nova realidade teve evidentemente o efeito de potenciar a adesão de novos artistas e proporciona melhor compreensão da legitimidade do *compromisso político*.

Com essa maior adesão e compreensão, adoptam-se os meios e os processos adequados às condições de resistência: a arte da resistência pode empregar, em geral, meios e processos de fácil execução, relativamente baratos, com possibilidades de exposição e difusão massiva, por um lado; ou de impacte particular numa comunidade, por outro. Sendo simultaneamente opção e condicionantes dela resultantes, tais meios e processos enformam esta arte e determinam as características dos seus produtos.

A procura de impacte massivo faz-se com recurso à rua, ao espaço público em geral, ao múltiplo, às tecnologias que o permitem, à rede electrónica e digital. A busca de impacte em comunidades específicas joga com a proximidade, a comunicação directa, os códigos, os hábitos, as tradições e as estruturas próprias desse meio e o envolvimento e comprometimento de outros, ou de todos, no processo de criação e produção. Neste caso, aquilo

que seria um produto de arte contemporânea infiltra-se mais ou menos subtilmente na recriação de património cultural específico.

Em que moldes consideras importante pensar a arte enquanto forma de intervenção política?

O que determina a politização da arte é a pulsão ética, ideológica e política do artista. Há evidentemente também o factor cultural ou histórico e o sócio-económico. Determinadas culturas, contextos e épocas históricas – e curiosamente algumas artes, como o teatro, a literatura, o cinema e a fotografia – toleram melhor do que outras, ou exigem mesmo, a politização. Por outro lado, em tempos de feroz mercantilização de tudo, a politização da arte no campo da resistência é factor de exclusão do sistema de funcionamento e de legitimação artísticos hegemónicos. Excepto no caso em que, tal politização surja como uma obra solitária em galeria, sem qualquer enraizamento político concreto, ou seja, sempre que a obra se apresente como objecto de museu – de um museu da actualidade.

Em tempos de aguda politização da arte, a tal ponto que esta se torna *intervenção política*, podem surgir movimentos estéticos específicos associados a um posicionamento político determinado. Se por um lado, em tempos de revolução social e política, movimentos antagónicos podem partilhar instrumentos estéticos, como foi o caso do cubo-futurismo dos fascistas, na Itália, e dos comunistas, na Rússia, por outro parece evidente que a revolução russa teve na arte desenvolvimentos estéticos únicos. Sem embargo, tal como a revolução social é precipitação e condensação de um processo histórico longo, o mesmo se dá com a arte, em que a inovação se realiza numa anterior tradição de ruptura.

A arte como intervenção política de resistência é um projecto de ruptura, tanto do ponto de vista da sua legitimação, como do decorrente problema da sobrevivência dos artistas. Esta questão deve ser encarada por dois prismas contraditórios, mas que o artista activista deve assumir. Por um lado, o projecto libertador que o modernismo efectivamente foi e as aquisições do movimento democrático e socialista ao longo do século XX devem legitimar a reivindicação de reconhecimento nos espaços de ensino, discussão, funcionamento e apresentação da arte, como reivindicação da luta de carácter geral na disputa dos meios públicos, em benefício da liberdade, da democracia e da civilização. Para citar apenas um exemplo, esse é um combate que decide se a universidade é um espaço de liberdade, de pesquisa e de conhecimento, ou se transforma por largo tempo numa incubadora de empresários.

A par dessa reivindicação, coloca-se a necessidade de questionamento de todas as estruturas e dispositivos que suportam – ou aniquilam – o seu desejo, intenção ou necessidade de fazer política pela arte.

Cada artista está perante a tarefa de reinstituir a arte, de reinventar a tradição. Logo, deve criar e procurar os meios, as técnicas, os métodos, as estruturas autónomos e apropriados, em suma, deve criar e procurar uma vida própria para a sua arte, que é uma arte de revolucionamento. Isso obriga a desconstruir quase tudo, a recusar como natural o que na verdade não o é e o condiciona, ganhando em troca a invenção do novo, em todos os seus termos.

Tens uma posição de destaque relativamente à intervenção nas políticas culturais nacionais (do teu país) e internacionais. Que alterações substanciais propões neste contexto?

O Manifesto em defesa da Cultura é o movimento político que integro e ajudei a construir em 2011. No seu programa reivindicativo, a abordagem à questão da cultura, da vida cultural e da política cultural não é aquela que é habitual no discurso oficial e mediático. Reconhecendo-se e valorizando-se o trabalho dos artistas, isto é daqueles que se dedicam à arte enquanto profissionais ou enquanto pessoas formadas especificamente nesse domínio, o que se coloca à cabeça é o direito de todos à cultura.

O direito à cultura não se entende como de costume, como um direito de todos a fruir o que outros tenham para lhes oferecer. O direito de todos à cultura é entendido como o direito primordial de todos a produzir, a criar, a praticar a experiência da criação cultural e artística.

O segundo princípio é o do estado de direito democrático. O estado é responsável por garantir os meios para o exercício desse direito, em todo o território. Entende-se essa obrigação constitucional do estado como um serviço público. Dessa responsabilidade decorre a exigência de 1% do PIB no orçamento do estado, a destinar à política cultural.

Seguidamente, compreende-se a cultura como um corpo complexo, em que entram em jogo não apenas as actividades artísticas, independentes ou ou patrocinadas pelo estado, mas também a investigação, o ensino especializado, a gestão e preservação do património cultural e a actividade cultural de base popular. Aqui, tem também um lugar de destaque o trabalho cultural e artístico nas diversas áreas, envolvendo criadores, técnicos e outros trabalhadores envolvidos.

O movimento recusa a crescente vaga ultraliberal de desresponsabilização do estado pelo desenvolvimento cultural e pela democratização da cultura, quando governos desmantelam os serviços do estado dedicados a esta política, privatizam equipamento, meios e mesmo responsabilidades, quando diminuem drasticamente o financiamento público ao mesmo tempo que promovem a crescente mercantilização da cultura, apoiada num discurso economicista tranquilizador.

Artisticidade e Arte na Acção do Manifesto em Defesa da Cultura

Ensaio Visual de Pedro Penilo

com fotos de Ana Silveiro, Anabela Laranjeira, André Levy, Áurea Ferreira, Bruno Raposo Ferreira, Elsa Figueiredo, Jorge Feliciano, José Frade, José Manuel Teixeira, José Silva, Júlia Almeida, Luís Reis, Paulo Oliveira, Teresa Carvalho.

A questão da participação da arte na acção política tem merecido atenção especial ao longo dos tempos: pela participação directa de artistas em campos antagónicos da luta política; porque sendo a arte chamada a participar na legitimação do poder ela é também chamada a recusar esse papel, tomando partido na luta pela mudança social e política; porque na arte e na política se resolvem problemas comuns como a linguagem, o simbólico, a técnica, a criatividade e a inovação.

A resolução de problemas concretos de expressão, transmissão e demonstração de ideias, capacidades e forças, exigem um certo grau de artisticidade, que pode ou não envolver a figura clássica do "artista".

Para lá destas questões gerais que se colocam a qualquer movimento político, pergunta-se: como gere as questões do artístico e da artisticidade na acção política um movimento que não sendo de artistas, resolve questões da política cultural e artística, mobiliza artistas, tendo eles nele um papel de relevo?

No Manifesto em defesa da Cultura (MdC) estas questões foram equacionadas muito cedo. Nessa discussão e definição de princípios e estilo de trabalho tiveram especial palavra artistas. Não tanto por o serem, mas porque eram parte importante dos quadros de direcção do movimento, nos anos da sua construção.

Dada a natureza do movimento, advinhavam-se expectativas de uma especial atenção à participação do artístico e até de uma particular preponderância de acções artístico-políticas na sua acção. Havia mesmo quem pensasse que era essa a sua função exclusiva.

Havia, por outro lado, um "ar de época" que valorizava e absolutizava a estetização da acção política, em oposição à resolução de problemas clássicos dessa acção, como a discussão e transmissão de ideias, a afirmação de um projecto político, a mobilização, o activismo, a organização, os meios, o financiamento, etc.

Os activistas não pretendiam reprimir a natureza do movimento, mas compreenderam que, para além dos benefícios próprios da sua acção, na sua imaginação e acção concretas, este se deveria constituir como exemplo de criatividade e energia que não obliterasse, antes servisse o activismo genuíno e a acção política clara e consciente.

Assim se pode afirmar que no MdC definimos um rigor na acção política e uma assumida artisticidade sóbria. A gestão desta sobriedade foi não apenas uma decisão política, mas também própria de artistas politicamente conscientes e só com eles possível.

Um motor forte da acção política é a imagem que o colectivo dá de si e a imagem que constrói de si próprio. O trabalho dos activistas e do colectivo molda as formas desse imaginário e a artisticidade reinventa-as.

25 de Abril, Lisboa, 2015,
Foto de José Manuel Teixeira

Foto de Elsa Figueiredo

MEIOS. Todo o trabalho dos activistas é acção política e processo criativo. A artisticidade é uma construção, que se realiza antes, durante e depois de um evento concreto: por quem o prepara, por quem nele participa, por quem o regista e por quem a ele assiste: activista, manifestante, mirone, repórter e leitor/espectador. Uma manifestação ou acção de agitação que dê bom uso a meios como os panos, as pancartas, as palavras de ordem e os cânticos, mobiliza e contagia sem artifícios espectaculares. É um acto performativo colectivo. Os seus elementos essenciais são a multidão ou o grupo, a sua voz, a sua energia e a mensagem entoada ou escrita. O pano unifica, as pancartas especificam. O texto deve ser claro e limpo de formatação e decoração inúteis. O cartaz e o panfleto anunciam o evento e ligam-no às redes digitais. Estas ampliam a informação disponível e proporcionam o registo que prolonga o evento no tempo.

Manifestação, Lisboa, Fevereiro 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Concentração, Lisboa, Novembro 2015,
Foto de José Manuel Teixeira

Cultura é trabalho, Lisboa, Maio 2013,
Foto André Levy

1.º de Maio, Lisboa, Fevereiro 2015,
Foto de Teresa Carvalho

Acção no Metro, Lisboa, Outubro 2014,
Foto de José Manuel Teixeira

MANIFESTAÇÃO. Nas acções, procura-se a uniformidade da mensagem. A criatividade não deve servir a dispersão ou a confusão. Essa uniformidade não impede a intervenção espontânea e criativa dos participantes. As palavras de ordem, os cânticos e os gestos são objecto do trabalho criativo. O humor, o ritmo forte e dançante e a energia que se transmite são a substância de um acto a que, não por acaso, chamamos *manifestação*. O megafone é dispensado, para que a voz da multidão ganhe toda a força. A escolha dos cenários para as acções tem em conta aspectos como a acessibilidade ou o seu valor político e simbólico mas também a quebra de rotinas, a conquista de novos espaços e a forma como os manifestantes se sentirão neles.

Cultura em Luta, Lisboa, Junho 2015,
Foto José Manuel Teixeira

MEIOS. A cobertura das acções é vital, para que o seu efeito se prolongue no tempo e contagie outros. Por isso, é necessário ter, entre os activistas, designers, redactores, fotógrafos, videastas e editores de páginas na internet.

AGITAÇÃO. O inesperado tem forte impacte nas pessoas. A acção política deve procurar outros lugares, junto de camadas menos politizadas ou permeáveis à ideologia dominante. O MdC realiza acções dentro de meios de transporte público urbano e em equipamentos culturais. A participação nestas acções e o sucesso que delas resulta é motivador também para os activistas.

Acção no Metro, Lisboa, Outubro 2014,
Foto de José Manuel Teixeira

Cultura em Luta, Lisboa, Junho 2015,
Foto de José Frade

MURAL. A produção de um mural é já um acto político. Quando há condições, abandona a qualidade de acto clandestino, em que todo o agir se esfuma. A sua produção, a organização necessária e a presença física dos activistas realizam uma demonstração política em si, aos olhos da cidade.
O artista pode projectar um mural que só ele pode executar ou projectá-lo de modo a que todos possam participar.
O projecto deve ter em conta as condicionantes: o dinheiro ou os materiais disponíveis, as características do local e da parede, o número de activistas disponíveis, a duração da realização e a atitude das autoridades policiais perante um direito constitucional.
A realização de um mural é um acto político em si, mesmo antes do mural começar a ser visto por outros.
Mesmo quando realizado em condições adversas, pela calada da noite, não deve ser ou perder-se no lixo visual.
Deve ter em conta o espaço simbólico que vai marcar.

Almada, Janeiro 2015,
Foto de Áurea Ferreira

Almada, Janeiro 2015,
Foto de Áurea Ferreira

Moura, Junho 2012,
Foto de Jorge Feliciano

Moura, Junho 2012,
Foto de Jorge Feliciano

Évora, Julho 2012,
Foto Luís Reis

Évora, Julho 2012,
Foto Luís Reis

Dia das Bruxas, Lisboa, Outubro 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

HUMOR E FANTASIA. A carnavalização da luta é terreno perigoso porque a sua ineficácia é contagiante. A concepção de cegadas ou paródias tem de evitar a confusão. Só um grupo de activistas conscientes consegue fazer desses recursos um sucesso. A espectacularização da política pressiona a esquerda a reagir com o fascínio da criatividade disfuncional. No êxtase da agitação sobre-encenada e divertida pode perder-se o rasto do objecto da política: a informação e a formação de consciências.

Pano 1%, Novembro 2013,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Pano 1%, Novembro 2015,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Dia das Bruxas, Lisboa, Outubro 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

ESCALA E JOGO. Para a sua primeira acção em frente à Assembleia da República, por ocasião da discussão do Orçamento do Estado para a Cultura, produziu-se um pano de dimensões que pudessem aguentar a escala e a topografia inumanas da escadaria do parlamento. Como novo sujeito numa área que não tinha presença em grandes acções de massas - a luta por uma política cultural democrática - o pano 1% tornou-se um instrumento de agitação e sinalização desse espaço nas manifestações. As possibilidades de utilização deste instrumento não estavam inteiramente previstas no acto da sua fabricação. Foi o uso que acrescentou à função de comunicação política, de agitação e de sinalização, a função simbólica e lúdica.

POESIA. As cautelas com o perigo de prevalência do artístico sobre o político, na acção do MdC, não o impediu de produzir iniciativas político-culturais. Algumas de realização complexa, como foi o caso da festa "Dentro de ti, ó cidade", em Lisboa. Um dos elementos dessa acção foi uma cenografia coreografada de estandartes, compondo fragmentos de cinco canções que marcaram os anos da revolução. Os estandartes são usados numa manifestação pelo Chiado, que dá início ao evento, e depois servem-lhe de cenário poético. A escolha do lugar – o Largo de S. Carlos – teve em conta as possibilidades cenográficas e performativas.

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Anabela Laranjeira

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Anabela Laranjeira

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Júlia Almeida

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Júlia Almeida

Dentro de ti, ó cidade, Lisboa, Maio 2014,
Foto de Bruno Raposo Ferreira

Mark Harvey – Answers for Convocarte: Art and Political Activism

2017

The political activity is in your work as an artist. Do you consider that it is the political intervention that unites all your activity? In which sense and why?

For me on a general level all my art work has a political focus. It is as my grumpy old uncle who was a union delegate (organiser) used to often say 'because everything is political'. We live in my view in an age of urgency, whereby across the West we face the forever growing tensions between increased monetarist and neoliberal ideology, influenced by Milton Friedman and members of the Chicago School of Economics, and increased economic inequality. We've had global economic crash after global economic crash and inequality is forever growing, my own country Aotearoa/New Zealand included. The bubble of this cycle is well predicted to pop. The odds are it won't just be further global economic catastrophe but the fruits of our own self-interest; climate change and ecosystem collapse. The number of commentators and researchers reaffirming this are also forever growing (the Naomi Kleins, Thomas Piketties, Naom Chomskies, local Aoteaoroa authors like Max Harris and David Hall, and even the United Nations and World Trade Organisation present these analyses). For me it is our duty as artists to engage with this in some way (not all art needs to do this, but we do not exist within a safe little apolitical force field).

I attempt to engage with politics in my practice in number of ways, through daily modes of power relationships such as gender and cultural and ethnic identification, and governmental politics. A number of my performance based art works for me play through modes of interventionism in particular contexts. For instance in *Productive Bodies* (2012) where I attempted to draw attention to the fraught nature of how we define work in a neoliberal context as well as the vulnerability of workers. The work was made and presented with unemployed government servants in relation to the context of our conservative Aotearoa/NZ government was laying off public servants in Wellington, in contradiction of their promises. More recently in *Group Weed Wrestle* (2017) I set up a public group weeding vigilante performance where I had people join me to pull out invasive weed trees bare-handed along the roadside in the Waitakere ranges rain forest, where I live, in protest of the lack of support the local community receives from local/national government in terms of conservation and weed control, and the lack of proactivity in the surrounding middle class white/Pakeha community. In a number of my other works I have attempted to play on and question the daily political status quo of my own culturally privileged position such as my *I am a wee bit stumped* (2011) series, plus *Work!* (2012)

in collaboration with Johannes Blomqvist. In *Political Climate Wrestle* (2013, ongoing) where I have argued with people about politics and climate change and wrestled with them I have attempted to combine interventions to further activate my interest in daily and governmental politics through conversations and discursive antagonisms.

Could you define your position about the commitment between art and politics and from what moment did you understood that your activity as an artist was linked with political activism?

One might say that there's nothing really that art can do as a serious and effective mode of political activism because to many (including perhaps from a more classical Marxist perspective perhaps), it's just cultural relief for workers and it can even serve to exonerate the status quo of the very wealthy and privileged throughout the West. Of course there will always be art that reinforces capitalist dynamics and the Western neoliberalist status quo, such as the giant status-symbol sculptures at the multi-million heir Alan Gibbs's farm north of Auckland – who made his money selling off major state assets like electricity services to corporations, but in turn functions as a sugar-daddy to international artists like Richard Serra on his mega sculpture personal play-park. …However, I beg to differ. Perhaps I am a glass-is-half-full kind of person but I am very optimistic about the role art can play in generating critical insights, reflections and helping to transform us from conservative political mindsets in society. Art has the potential to me to traverse this and to help us to wake up to the inequalities and environmental catastrophes that we cause as a species. We may go on about how this is the information age, but we should allow our time to become not only one of genuine equality but the imagination age – just as the New Zealand arts educator Gordon Tovey in the 1950's stated (Behringer, 2017). For me art and its activation of the imagination have huge potentiality in terms of being an agent for change-making via education and activism.

A time of realisation of this for me was almost twenty years ago when I walked away from engaging with modernist contemporary dance to engage with visual arts. My main reason for this was that I felt the theatre and dance world here in Aotearoa to be too apolitical and reinforcing of the capitalist and hegemonic status quo, and I felt that I could more critically engage with politics and activism through discourses and practices in contemporary visual arts and performance art – which has of course had a long history of activist and political engagements. (This is not to say that the visual arts owns conceptually open and critical practices and dance does not – there are more and more dance practitioners that do now do this, such as Jerome Bel.) We happened to have a pan-globalist Asia Pacific Economic Cooperation (APEC) conference of world leaders in Auckland. I made a series of anti-capitalist anti-APEC art performances including *Hemi 268* (1999) and *Star Alliance* (1999), the latter of which we presented in the Classic Comedy Club, only meters away from the Auckland Town Hall where world leaders like Bill Clinton were gathering and trying to hammer out their globalist corporate agendas. Apart from having a 'special-police officer' knock on my door and 1:30am asking me 'what I was about', it's really clear to me that my performance art activism was only conferring

with others in my socialist/social-anarchist echo-chamber. Despite this and the personal pleasure many of us took in events like this, in many ways it opened up what Jacques Derrida might call conceptual conditions of possibility for me. More particularly, by just keeping the political discussion alive one can offer even the slightest glimmer of hope for a political cause like the ones I have long affiliated with. In my view the collective accumulation of political practices like this by not just me but other artists has the potential to raise the consciousness of not only my own leftist-liberal cultural bubble but also the masses through ever increasing media attention. In this way for me it is a project of long-term political activism that hopefully can influence where we go as a society in the future. Such may be the case for all of the avant guarde, …just perhaps. If Marina Abramovic can become so mainstream that she makes Addidas sports shoe adds, perhaps this is possible? (I don't at all intend to turn to commercial practices and to the cult-of-personality like her however.) Mind you, this is only pipe-dreams and the change that any of us artists-as activists want may not appear for hundreds of years even…

If you had to define a genealogy (in historical and political terms) regarding to the artistic activism where you define it and why?

I come at this through my own lens as a Pakeha (European, of mainly British origins) male artist from Aoteraroa/New Zealand, as I do not feel I can speak universally for anyone else due to the personal nature that artmaking has, and because I do not wish to continue my own familial colonising legacy and in turn colonise the reader with universalist assumptions.

My own personal genealogy of activism comes from movements mainly outside of the art world, namely the anti-capitalist and anti-neoliberal socialist and environmentalist movements and campaigns I have been involved with. I am directly involved with 2 environmental pro-democracy campaigns as I write this – each to save native forest from being destroyed and to make our local government listen to local communities on this, instead of corporate developers. Before all of this I grew up in a house of very politically engaged thinkers – 3 of my uncles were union delegates, one of them ran a major national union and another ran for parliament. So, politics and activism has never been far away from me personally. I also grew up in a family with profoundly deaf parents so daily politics such as discourses in privilege and activism in relation to it have also always been in my bones.

In terms of the art world, for me engaging with performance art and live art in relation to visual arts nearly twenty years ago has very much informed my perspectives in art and activism. While not all performance art has had an activist approach, in fact with much of it becoming normative and even conforming to the neoliberal globalist project at times, with Abramovic being a particular case in point, there has been a lot that has influenced my own perspectives, namely the feminist actions of Carolee Schneeman in her questioning of male critics' writing about her work in *Interior Scroll*, and Valley Export with her various tugs misogynist culture. Then there has been the post-colonial practices of artists like Guillermo Gomez Pena and Coco Fusco and their collective and individual senses of questioning of the privileging

of white people, namely white men, and corporate state and media agendas in his various actions. These for me come coupled with the various decolonising art practices of now older Maori contemporary artists in Aotearoa/NZ such as Michael Parekowhai's sculptures of larger than life-sized Maori security guards (playing on the othering, delegation of lower-class status and marginalising of Maori New Zealand. For me, none of these artists have made breakthroughs as activists, but they to me contribute to the growing awareness around the issues they create through their practices, that can inform artists-as-activists.
In Aotearoa there have been more and more artist-as-activist projects in the last seven years. Two instances of this are the collective projects *Local Time* (2011, on going) and Letting Space (2010, ongoing). *Local Time* have tended to engage with tangatawhnua (Maori, also translates as 'people of the land') for instance in terms of the use and value of water to specific iwi (tribes). Letting Space are a curatorial collective who often specialise in commissioning artist-as-activist projects, such as Tao Well's *The Beneficiary Room* (2010), Kim Paton's *Free Store* (2010), TEZA (2013, 2015) and my own *Productive Bodies* (2012).

We mark this year the 100th anniversary of the October Revolution. The artists involved with the Revolution started a reflection based on the conditions of production and reception of the works. Do you consider that the awareness of the social, economic and political model where the artist works is essential for artistic practice?
Absolutely. For me it is essential. In this age dominated by Chicago neoliberalism throughout most of the world, David Beech (2015) reminds us art is not exempt from capitalism and so it can be seen to be impossible to escape. So not only do we need to be aware of the political dynamics and contexts are that are contingent to our art work but we need to be very aware of where and how our practices are situated in relation to capitalistic and neoliberal dynamics. Even if we are doing an abstract expressionist painting it has lots of contingent power dynamics, such as not just the potential market value of the work itself, but also the production modes of labour and capital, gender, class, cultural privileging, and colonialization and neo-colonisation.
For me this also comes back to my cultural positioning as Pakeha o tau iwi. That is, I identify as being of European decent (mainly British and part Portuguese) in relation to tangata whenua (people of the land here in Aotearoa New Zealand, or Maori), as an ally (tau iwi) in terms of kaupapa and tikanga Maori (Maori ways of doing things and protocols). While it may not often be overt in my practices my sense of identity is deeply framed this way because of where I have grown up and due to my own colonial whakapapa (genealogies) that have been tau iwi. From a Maori world view one always knows and listens to where they stand in the world in terms of whakapapa (genealogy) and the sense of wa (generally defined to do with the space around and through them/me). This is also a political stance for me in relation to colonisation and neo-colonisation, it's not just a point of cultural identification. This is a common approach for artists in Aotearoa New Zealand, such as Rebecca Hobbs, Shannon Te Ao, Local Time, Jeremy Leatinuu, Nathan Poiho and many many others.
(Incidentally I did this online not-so-critical questionnaire on facebook just yesterday

to see which side of the Russian revolution I was, I was allocated as a mild anarchist.)

What parameters do you consider allowing us to speak of artisticity in a certain practice of political activism?

For me political activism can come in many forms and there are many conditions of possibility of new approaches in activism yet to manifest through art. There is a risk however that attempts to make politically activist art can be didactic and not generate questioning or critical reflection, and thereby render the potentiality of the artwork as being transformative as being inert (not possible) for a wider audience. Certainly, one might look at for instance a photo of a dolphin caught in a driftnet as being bad and that might stir some action but the art work itself functions to illustrate the issues, rather than reflect critically and interrogate them. To do these two things to me is something I personally prefer because it can invite reflections on political issues for years to come and it can invite us to think about the wider contingent issues that are significant around the particular political topic.

So, for me, this is where conceptual art can be effective. I also prefer it when the artwork can also generate engagement from non-art audiences at the same time. This is very hard to achieve, but is possible and it can function to be even more educating and informative to public audiences, if done carefully. This is often a goal behind my own works, such as *Productive Bodies* and *Political Climate Wrestle*.

(I note that there is a lot of conceptual art out there that the general public do not manage to 'find a way into', understand and connect with, due to its complexity and apparent obtuseness. For me this art has a valuable place also, and even some of this can be highly educating and generate reflection for non-art audiences, especially when there is some scaffolding, or supportive and bridging guidance in in how one can read the work. But for me there is often a fine line between it generating political agency that can be transformative and just reinforcing capitalist values systems and middle-class privilege.)

Do you consider that we are in a process of reaffirming the forms of political and social resistance from the artistic or cultural activity?

I confess I am still very influenced by my first undergraduate degree where it encouraged us to see the world a lot through Marxist analysis, decolonisation, feminism, gender theories, poststructuralism and environmentalism. So, it is to me impossible for us right now under Chicago Neoliberalist influenced international globalism and national Western economies to escape being capitalist subjects, no matter how much resisting we try to do with our art. We are also very often contributing to the dynamics of ongoing processes of colonialism, patriarchy, hetero-normativity and climate change denial, destruction and norms of green-wash, no matter how hard we artists try to avoid these things.

There are many artists out there who can be seen to have challenged the political status quo, such as Banksie. But we are witnessing a very commercial framework around his practices – his works sell for hundreds of thousands of US dollars for instance, despite any of his gorilla actions (which are usually very didactic and illustrative in my opinion).

However, I look around at our artschools, artist-run galleries and even our public

galleries often, in Aoteroa, Australia and in Europe and I am regularly seeing art that aims to have a sense of political agency – very often in relation to identity politics. Due to the heterotopic nature of contemporary art and the contexts in which it is shown so often I don't feel I often see what I perceive to be social resistance occurring in art at all. It's as though the late 1960's and 1970's in Western art never existed and we have all become numb and self-focussed due to the divide-and-conquering nature of neoliberalism where we are constantly persuaded to reflect on our own image and what we should want as consumers. There are of course exceptions to this, more and more, and the examples of Aotearoa artists and curators I mention in this interview operate in this way I feel.

In what ways do you consider it is important to think of art as a form of political intervention?

For me art as activism needs to not be limited to either being outside the gallery or within the gallery, as it can have a sense of agency across different contexts and situations. This is perhaps not unlike how Miwon Kwon (2002) considers the use of site in art making – that the context and political agencies are what provides art with a deeper more critical sense of agency.

While for me I do not want to limit the possibilities of how it can be engaged with, there are a few approaches I find interesting at present. Tao Wells's *The Beneficiary Room* stands out to me because he created a national uproar in his quest to question the way we value work and being unemployed in Aotearoa. He made it to national TV with his drop-in office-as-art-work that celebrated being unemployed while questioning our often-bigoted stereotype of it. This stereotype is particularly strong in our country with its dominant protestant middle class sentiments of working as being aligned with the highest of morality, particularly in the last thirty years where Chicago neoliberalism has been the dominant political modality. There was a very large amount of viewers responding through social media how disgusted they were with his praising of 'bloody dole bludgers'. Wells in my view brought our collective bigotry and myopia about the nature of work and being unemployed in a capitalist society. For perhaps the first time we were witnessing discussions and reflections on this topic in mainstream media – for better or worse. (One anecdote that sits with me is how he showed some statistics to emphasize that beneficiaries cause a vast amount less climate change through burning fossil fuels than those in paid work.) What was effective about Well's work was not just the timing and originality of his art-as-activism but that he used antagonism to generate questions and reflections in wider public realms. One can see his work as activating Marx's Conflict Theory effectively – whereby his relationship with his public audience was often in conflict and fractious, and this in turn generated some new understandings about the issue and about ourselves and our collective values in this country.

The Beneficiary Room can be seen as a precursor and predictor to further related public outcries that have been fuelled by this bigotry, such as the current national political election campaign where one of the coleaders of the Green Party of Aotearoa Metiria Turei was extensively chastised through mainstream media for her owning up to a minor benefit infringement when she was once a beneficiary, as a strategy to draw attention the extremely high levels

of poverty that are growing under neoliberalism and the underpayment of beneficiaries. She resultantly resigned due to the extreme media pressure on her family. Another Aotearoa art project engaging with performance that has operated through socio-political activism in really interesting ways is val smith's *Gay Shame Parade* (2013-2015). val who is non-gender specific created a processional performance in high profile and very busy public streets whereby they crawled along a gutter, dressed in man-drag with golden pom-poms. Beside her an assistant held up a sign saying 'Gay Shame Parade' and behind her an assistant repetitively swept up after her with a dustpan and broom. At the end of the crawling (approximately 100 meters or so, 2 hours later), val sat hidden inside a cardboard box and we audience members were invited to sit inside another cardboard box that had a small disco ball hanging inside it, and her and us had peep holes to see one another. val obtusely wiggled their finger at us through one of her peep-holes and many of us wiggled a finger back to them, as a kind of desperate attempt at communication. The sign on the boxes said 'After Party'. For me this work played on the ever-dominant gender and sexuality bigotry and privileging throughout the West. Where, despite the good intentions of many of us liberal heterosexuals society still significantly marginalises those who do not fit our gender and sexuality norms. val had us questioning reflecting on this through their use of irony and black humour. It is particularly poignant as for instance bullying of gay/lesbian/by/trans youth in our country is extremely high at schools, and mental health and associate suicide statistics are some of the highest in the world.

You have a prominent position regarding your intervention in national (from where you are or work) and international cultural policies. What substantial changes do you propose in this context?

For me I am personally extremely passionate about politics, not just as an artist and sometimes art commentator, but also in my lecturing (where I teach) and in my down time (in my own personal volunteering activism outside of art). The arts is not isolated to society's politics and for me stepping to the side of art to engage with activism and politics is extremely informative.

In our country the youth are becoming less and less engaged with governmental politics. To me this is profoundly destructive, while understandable. My students for instance tell me when I first work with them that they almost all don't vote, because they have never been exposed to this kind of politics in their previous education, and many of them do not even know how our mixed member proportional representation voting system works or how to vote in it. I make it my mission to have them engaging with public policies and even political parties' policies in relation to their potential impacts. I get them to write in relation to it. While many of them might not at all go on to use this in their practice directly they tell me that they feel more empowered to engage with discourse over it, to do something about what concerns them and to vote.

In terms of influencing actual cultural policies, I have been engaging in local and national level governmental politics and speaking to politicians, especially left leaning ones to develop their arts policies so that the arts can be valued as a transformative part of our society, especially considering

how the future of work is predicted, with more automation and less and less jobs in areas of production out there around the world.

Another policy I feel is essential is to have practicing artists working with youth of all ages, especially conceptual artists, so as to help with their critical awareness and skills, not just their creativity. I feel that conceptual art can contribute much to education and society as a whole in terms of politics and helping us face up to a lot of our political problems like inequality and climate change. I feel that we need to help build our society into a more caring and open one with strategies like this and art has a central role to play in it.

Roimata o Ōtautahi Tears of Christurch: Utopian Visions, Neoliberal Town Planning and Art Resistances in *TEZA*

Mark Harvey

University of Auckland, New Zealand
m.harvey@auckland.ac.nz

Roimata o Ōtautahi *reflecte sobre o projecto de arte pública* TEZAZona Económica Transitória de Aotearoa, 2013) *e quatro das suas obras de arte realizadas em Ōtautahi /Christchurch, dois anos após o último dos maiores terramotos que lá aconteceram.* TEZA *consistiu numa série de projectos participativos, na sua maioria de cariz comunitário, desenvolvidos nos subúrbios de New Brighton, afectados pelo terramoto. Subjacente a essa comunidade estavam as ideologias neoliberais do governo, dirigido pela coligação do Partido Nacional com o Partido ACT. O projecto foi desenvolvido na zona comercial mais central de New Brighton, em Christchurch, com curadoria do colectivo* Letting Space *(Sophie Jerram, Mark Amery e Helen Kirlew-Smith).* The Freeville Project, *de David Cook e Tim Veilings, trabalhou com crianças da Escola Primária Freeville através da fotografia.* Productive Promises, *de Harvey,*

…the development of a pedestrian city would lead to a "pedestrian economy".
(Gerry Brownley, Minsiter for Christchurch Rebuild, in Small, 2017)

…Say we want a revolution
We better get on right away
Well you get on your feet
And into the street
(Singing power to the people, John Lennon, 1970)

Well, after this I should think nothing of falling down stairs.
(Alice, Alice in Wonderland 1951)

As I write this I have just read an article interviewing Anake Goodall in the newspaper about the city of Ōtautahi/Christchurch Aotearoa/New Zealand's massive city re-build after the 2010 and 2011 earthquakes (McCrone, 2017). He is a prominent local who negotiates between the state, the local iwi (Maori tribe) Ngāi Tahu and the private sphere. In short, he criticises our government due to what he calls a complete lack of foresight in one of the Wests largest city rebuilds in the last fifty years. (I will return to his reflections shortly.)

In this article I will reflect on the pubic art project *TEZA* (Transitional Economic Zone of Aotearoa, 2013) and some of its art projects in Ōtautahi, two years after the last of the major earthquakes there. One of them was my own project. First of all, in order to help build clarity to the surrounding contexts of *TEZA* I will outline aspects and some perspectives to the Christchurch rebuild. I arrive at this reflection as an Auckland based Pakeha (New Zealand European) artist who regularly does projects in Ōtautahi, and I have a certain attachment to the city, to its communities and potentialities. In terms of art-as-activism as a notion, I draw on a range of perspectives where art can be seen to activate a sense of political discourse via tactics (Debord, 1967) like questioning and/or alternatives to dominant capitalist and hegemonic and/or conservative cultural norms, that sits beyond the modernist frame of white cube gallery perspectives (Felshin, 1995). Such activism may be situated somewhere on a continuum from actual protest actions to strategies that question and/or provide alternatives to norms from within galleries and normative Western contemporary art contexts.

The second of Ōtautahi's recent major earthquakes occurred 22nd February, 2011. At 6.3 on the Richter Scale it decimated much of the city, killing 185 people and causing up to 2000 injuries while leaving many psychologically scarred for years, with for instance 80% of all school age children in the city being reported to still have post-traumatic stress disorder, six years later (Redmond, 2017). The previous quake a year earlier that was 7.1 on the Richter Scale paved the way for the mass destruction of the second one. Most of the central city, surrounding areas and especially much its eastern lower-middle and working-class suburbs were destroyed. Many public buildings like the Christchurch Art gallery and COCA gallery were shut for years for repairs. Only very recently have locals all had their insurance claims addressed, but it is still predicted it could take as long as twenty years to fully rebuild from

foi uma performance colaborativa feita principalmente com os moradores locais para criar protestos de agradecimento. Alternating Currents Zine, *de Kerryanne Leea e Kim Lowes, consistiu na criação de uma zine.* The Bicycle Quire, *de Phil Dadson, consistiu numa série de improvisações com os moradores locais, além de outros participantes, em bicicletas.*

Fig. 1 – Harvey, M. *Productive Promises, TEZA,* 2013
(Image: Gabriel McKone)

the damage. This is a scenario not unfamiliar to cities like Lisboa, however it came as a total shock to the peoples of Aotearoa/New Zealand, as they had no warning Ōtautahi would become an earthquake disaster zone, in addition to no public collective recollection of earthquakes approximately 100 years ago. (Nor did they expect that this would happen to such a modern Western city with widely considered strict building codes.)

As Goodall notes, and many others have also asked for through the mass and independent media, the rebuild has been an opportunity to create an environmentally and socially 'sustainable' city. But to many like him it's generally a missed opportunity, because it has been hijacked by a government that wants to make things 'the same as they were before'. By this I refer to a city based on 1950's Los Angeles style town planning, around car culture, roading, suburban town planning and what appears to be an over-supply of grey-spaces rather than green-spaces, where the cities sprawls for miles with ashfalt. Typical of most NZ cities and towns this suits corporates due to how shopping malls are generally considered to dominate consumer and community behaviours and we are forced to buy into the motor industry. And this comes at the expense of a lot of other things such as the local native ecosystems, local food economies, social cohesion and healthy community environments, as many authors like Barnaby Bennett, James Dann, Emma Johnson and Ryan Reynolds stress (2014).

As Bennet et al (ibid.) and Max Harris (2017), amongst many other commentators argue, at the root of this is the now out-going New Zealand conservative government (the National Party coalition), and its pro-Chicago style neoliberalism (influenced by the likes of Milton Friedman), where anything to be perceived as being 'good for business and the free market' is valued the most. (It has only just been voted out after nine years of being in office.) Car-culture and mall-culture cities like Christchurch fit that neoliberal mould it appears (besides the odd American corporate CEO-million-heir's exclusive hideaway mansion in the hills of the South Island high-country). This is where individuals and their nuclear families are spatially isolated from their communities, where the housing market segregates different socio-economic levels of society and the increase in the prevalence and reliance of private spaces like malls prevent non-commercial community collectivisation and sharing – creating a new class structure and a mostly disempowered workforce. This process of neo-liberalising Christchurch began long before the quakes, with for instance, developers buying up more and more land and being more and more bold to knock down old 19th century heritage colonial architecture to make more money from commercial rentals than local residents on lower incomes, and so forth. The earthquakes can well be seen to further this agenda, because locals and businesses have been desperate for the city to be rebuilt. It is what a number of authors call disaster capitalism, whereby disasters are used to further neoliberal corporate agendas (Tiso, 2014; Lowenstein, 2015). Another instance of this is in how since the earthquake the government has

begun a process of selling off cheap social state-owned housing, at the expense of local neighbourhoods and making it harder for beneficiaries and low-paid workers to find affordable housing (Tamaki Housing Group, 2017). This has come on top of a deregulated rental market where rents have been extremely high due to low housing availability from earthquake damage.

> *For the first three years after the last quake we would see more and more native birds filling the air because of all the trees that were left to grow in abandoned spaces and parks due to the large amount of work to do in the city. Just recently a lot of the trees have come down in the name of development. Now we don't see many birds.*
>
> (John, Christchurch local, 2017).

Something missing in this equation has been the effected communities in this city, especially working-class and lower middle- class residents in East Christchurch in suburbs like New Brighton. Many of these locals were the last to have their damaged homes assessed by the authorities and receive compensation. Many of them were told they had to leave their neighbourhoods due to the changes in ground level and flood risks and spend their house compensation by moving to Rolleston a new American style subdivision miles away from their families and friends in Christchurch, widely considered to be isolating with no shops or amenities and little public transport at the time (*TEZA*, 2013).

Democracy can be seen to have been taken away here. It has widely been known in Aotearoa that those with less wealth tend to participate in democracy and decision making on issues that affect them, much less than those with more wealth (ethnicity comes into this also, with Maori and Polynesians participating less, which may of course be due to their lower incomes on average, Statistics New Zealand, 2017). A major well-known factor in this is that they are too busy trying to survive with for instance working longer hours (just as Naomi Klein notes about why we cannot deal with climate change, unless we deal with poverty; 2014). And, this symptom of neoliberalist decentralisation and individualisation and what can be seen as exploitation runs alongside the neoliberal government replacing the democratically elected Canturbury (including Ōtautahi) local regional authority ECan (Environment Canterbury) with a government-appointed/non-elected committee, with the excuse of them not supporting the government's controversial agricultural water usage policies (that have been well known to cause serious environmental damage; Gorman and Watkins, 2010). This has meant that many locals, especially in the poorer Eastern parts of the city have had no say in the municipal decisions on issues that affect them, including in relation to the city re-build. It has for many impacted in a wide range of ways, including the now outgoing Earthquake Minister Gerry Brownley threatening and then proceeding to manipulate the democratically elected Christchurch City Council into pulling up new bike pathways

they had built in order to build carparks (Truebridge, 2017). This appears to be part of the ongoing international and Western trend where neoliberal governments are endlessly attempting to reduce democratic processes in order to further their own corporatist agendas (this is prevalent throughout Anglo parts of the world; Anonymous, 2017; Bruff, 2017).

Despite this, following the quakes, and especially in the first two subsequent years there has been a flurry of temporary community-led and local artist run arts and cultural projects. Many have been on the level of beautification and purely for entertainment and comfort, while some have engaged with conceptual art practices, such as Gap Filler (2017), a space and platform, including staging made out of pallets, that has included a wide range of activities including shows of various genres to human scale digital games. Another example is the Exchange, which is a semi-collective artist run studio (mainly for designers), gallery/venue and café – an area of cultural cross-pollination and arts and design incubation new to Aotearoa contexts (2017). Some existing institutional arts organisations have until more recently been forced to adapt to community level engagement such as the Physics Room contemporary art space relocating to a more community level appearance in a former car-sales premises. But this has often all been very dependent on council and government funding (via the national arts council Creative New Zealand for instance).

It is generally considered that the rebuild period has been over for a while – at least according to many in the government, council planners and local administrators (Bennett et al, 2014), but from my own experience, if one walks around the city it appears as though it is only half complete, with never a quiet moment anywhere due to the sound of jackhammers and electric power tools. There is, according to many of my friends and colleagues, a lot of psychological holes and cultural gaps still to be filled in the city, especially in areas like New Brighton. But funding and support from local and national government towards initiatives have for a while been cut with the justification that 'the rebuild is over'.

All in a week's work: *TEZA*, the change changers

There's a crack in everything. That's' how light gets in.
(Leonard Cohen, cited in Bennet et al, 2014)

Culminating from months of preparation the curatorial collective Letting Space (Sophie Jerram, Mark Amery and Helen Kirlew-Smith), the *Transitional Economic Zone of Aotearoa* was an art-activist project situated in the central shopping area of Christchurch's New Brighton, amidst a mix of destroyed and cleared away shops, with a small handful still struggling to continue. The project consisted of a collection of contemporary artists from around Aotearoa, such as Kim Paton, David Cook and Tim J Veiling, Phil Dadson, Te Urutahi Waikerepuru,

Stuart Foster, Kerryanne Lee and Kim Lowe, and myself generating a range of projects that performed different forms and levels of art-as-activism. The focus of the project was to create an alternative site of being in the world to the 'usual' capitalist dynamics dominant within neoliberalist Aotearoa and the Ōtautahi rebuild, where what can be seen as social-anarchist strategies were employed in an attempt to engage contemporary art within a community context in crisis to see how it might provide alternatives and reflections. It was a location where most houses faced forced evictions and most shops and businesses had closed down due to the quake. The site of *TEZA* was an empty lot where a quake-damaged shop had been removed. Artist Tim Barlow constructed a tent-city for us as our 'home for the week' with parts of the destroyed old local international-scale stadium's running track strewn around it (once a site of national sporting pride).

Most parts of the project involved community participation and at times collaboration and consensus based decision making. Much of the decision making and preparation and planning of the project was carried out online through the newly developed free Aotearoa participatory, democratic and consensus building site *Loomio* (2017). Each day there were workshops and events around the *TEZA* site in addition to projects and security run by local unemployed youth. Each night there were discussions with locals, the artists and organisers. Often the discussions were extensive and heartfelt with topics centred around themes that covered topics negotiated by the curators with artists and locals. A number of locals reported in these discussions that since two years had passed after the earthquake there had never been an opportunity for them to sit around with lots of other locals and korero (talk) and collectively process and reflect on what they had collectively been through, and that they really appreciated this chance to connect. (As an indication of how isolated many in the city suburbs had become with their high

Fig. 2 – *TEZA*, 2013
(Image: Gabrielle McKone)

Fig. 3 – *TEZA*, 2013
(Image: Gabrielle McKone)

fences, many of the locals reported total panic at the time of the earthquake because they did not know who to turn to or who needed help in their neighbourhoods because they had never broken the ice and met most of their neighbours. It sounded to me like they had been living in a colonial mimesis of being English, as being 'more English than the English', and I say this as someone who is part English (and Scottish and Portuguese).) Some projects had even been decided on during these collective discussions. It was perhaps beginning to apply what the Spanish local government politician Eulàlia Corbella of the left-leaning consortium Barcelona en Comú argues, that unless you go to the people, speak with them and seek their consensus you will be out of touch with them and you will make decisions that could impact on them negatively and likely lose their favour (2017).

One may ask of *TEZA* where *is* all the art is amidst its community engagement? *TEZA*'s sense of art-as-activism can be seen to arise not through standing in antagonism to the neoliberalist state and its lack of community inclusion, but through a series of 'light-footed' conceptual art interventions that attempted to activate and empower locals so that they felt they were for a change 'leading the conversations' on the issues that mattered to them the most –their experiences and situation through the Christchurch rebuild. In addition to this, the projects from *TEZA* used contemporary art strategies to test political norms and question conservative status quo modes of government (in ignoring communities in quake-stricken new Brighton), through allowing for notions playing the fool and a productive sense of idiocy in a Neitzshian sense of the word (Ronell, 2005). Idiocy can be useful in how it can play with that which we cannot contain and it can allow us to see and do things beyond and instead of engaging in norms that tie us into capitalist and neoliberalist-influenced decentralised daily cultural practices, where many in areas like New Brighton are trying to just focus on keeping their heads above financial waters.

The Freville Project

It was my first walk around the streets of the TEZA site on the main street-mall of New Brighton and I stumbled upon a group of people pasting giant-sized posters with photos of primary school kids in their school uniforms onto the walls of an emptied shell of a shop site. At first, while it was in the corner of my eye I wondered if it was yet another one of those street art decorative projects, destined to be visual wallpaper. However, while I stared, there was something else going on beneath it, something else that sat beneath one's skin. The kids looked like heroes, often shot with them in proud-looking postures, full of mana [stature, integrity, spiritual integrity, honor and related associations].

(Personal journal)

In David Cook and Tim Veilings' *The Freeville Project* and these children were from one of the local schools that had been earmarked to be closed down and amalgamated with other local schools outside of New Brighton. Cook and Veiling chose to work with a wide range of kids from Freeville Primary School so that these children could have a chance to share their own stories in how they felt in relation to their school closure. The artists had the kids choosing how they wanted to pose for their own photographs in addition to how they wanted to frame their own photos of their school, rather than impose their own aesthetic on to them. For the children it was a chance to 'be heard' because their school was being closed down and amalgamated against their and their entire community's wishes. Only three weeks beforehand the whole school was protesting on the streets of New Brighton trying to send a message to the government that they did not want their school closed down. The government had recently stepped in and ordered this closure despite all the advice from locals. It has only been

Fig. 4 – Cook, D. and Veiling, T. J. *The Freeville Project. TEZA*, 2013.
(Image: Gabrielle McKone)

Fig. 5 – Cook, D. and Veiling, T. J. *The Freeville Project. TEZA,* 2013.
(Image: Gabrielle McKone)

officially recently confirmed by branches of the government that this closure and amalgamation along with that of eight other local schools did not at all need to happen at all (Mutch, 2017), and this has come on top of the added stress that the children, their families and staff experienced due to the quake. Despite these school amalgamations being falsely justified by the government due to the quake with claims of population loss, it has been publically recognised that Freeville school's numbers (of approximately 350 pupils, like the other amalgamated schools) was well above the threshold to close schools down in Aotearoa for being too small. And, this has confirmed what the community, families and local educators have long been arguing. Essentially, this forced amalgamation was a pilot scheme for the government to cut funds in education (a common theme when Chicago neoliberalism is applied), where eight schools were mixed into two and students have been forced to attend in shifts throughout the day. *The Freeville Project* stood not only to question what was going on at the time by putting this in the public eye, but to draw attention to these children's lives and their broken communities for them, their families and others as part of their mourning process for what the state was taking away from them.

At the time of *TEZA* there was a by-election for the MP for the national parliament. So we were witnessing politicians and their 'little armies' strolling the streets, smiling and doing what they could to win votes. The more monetarist/neoliberalist the more robotic the politicians appeared and the less they would engage with our projects. The national and local news media were constantly sweeping through the area asking for public opinions, and looking for candidates-holding-babies moments. And so most of the *TEZA* projects found their way into the media as a result. And, one could argue, this furthered their sense of agency in the public as art-as-activist.

Productive Promises

The chanting is non-stop, "We love New Brighton, We love New Brighton, We love New Brighton… …thank you New Brighton, thank you New Brighton, thank you New Brighton…" The golden spring sun washes over us while I look around the crowd, with the children all holding signs, the teenagers holding their big signs they made, and right in the front beaming away are the Labour party and Green party politicians with their rosettes – it must be election time. It seems like the crowd is growing as we get closer to the TEZA hub.

(Personal journal)

My *TEZA* work *Productive Promises* was a collaborative performance work that occurred each day through *TEZA*, where building on my earlier Letting Space commission in Wellington *Productive Bodies* (2012), I worked with consensus based making with others to create performance actions as a means to test out notions of work, usefulness and dominant political views within a chosen site. In this case, I worked with locals as well as some of the other *TEZA* participants and artists. After a day of performing a range of collective actions such as due to requests from locals moving rubbish out of empty lots so that the council would collect the rubbish (otherwise they would not collect the rubbish), we then completely transformed the work due to further discussions with locals at our first evening *TEZA* open community korero (talks).

Claire, a neighbour, said to the whole room that she was sick of everyone always being down on New Brighton, and that she was proud to live there. Everyone else in the room said, "yeah"! She went on to say, "Why doesn't someone just go up and down the street thanking us all for the heart and soul we put into our community?" …So I chatted with her and the locals later on in the korero and asked her, how would you feel if

Fig. 6 – Harvey, M. *Productive Promises, TEZA,* 2013.
(Image: Gabriel McKone)

we were to run 'thank you protests' through the main streets of new Brighton? She and the others lit up, and said yeah!

(Personal journal)

On us agreeing to run thank you protests in *Productive Bodies* for the remainder of *TEZA*, the crowds grew and grew and locals out of their own incentives were making placards for our marches. We marched and chanted around the mains streets, past the library and around the wharf and a local school for approximately an hour each time at regular daily intervals. On the first day we had what I consider the best art review I have had on the nation-wide mass-media talk-back radio show, where a grumpy elderly man called up and complained the following:

Jeeze', did you hear about the protest going on in new Brighton today? This bloody crowd was marching up and down the streets saying 'thank you new Brighton, and we love New Brighton'. I mean why would anyone want to do that. It's a bloody hell hole!

(Unknown listener, Newstalk ZB, 2013)

On the second day we had four classes of children join in, from Freeville and the other local schools about to close down. We had two local politicians join in (perhaps the pending photo opportunities helped?). On the third day we took the protest to Freeville School and we linked in with Veiling and Cook's project. We had the whole school making placards and protesting around their street block. Lots of neighbours waved and the kids we were told continued chanting and waving their placards around the school for the rest of the day. A teacher told me later that this was like a catharsis farewell chant for the children; as happy and blustery as they were, there was a deep sadness driving this, she told me.

While *Productive Bodies* may have seemed light it can be seen to have played on normative codes of public behaviour, twisting them so that it did not antagonise or polarise people via subversion like protests are expected to do very often (apart from the talk-back radio listener's kindly response) but via a sense of joy and catharsis, what many might call a sense of 'genuine uncoolness' and humour. Normally a protest is associated with something negative in Aotearoa, with something where people feel aggrieved and they want justice. However, this sense of playing the fool, not only allowed a sense of release and celebration, but a questioning of the general lack of civic unity and community connection in not only Protestant-minded New Brighton but across Pakeha (predominantly British European) neoliberised communities throughout Aotearoa. To borrow off William Pope.L's words:

We were the nicest art project in Aotearoa.

(Personal journal)

People Power

> *We are riding around, all is airy. No one is out and the sun is going down. It's as though we're in some bleak Soviet error science fiction film or a post-apocalyptic ghost-town American TV series, expecting baddies or zombies to be around the corner. We chime with our voices as though we are in a Buddhist monastery. We know everyone in their houses can hear us.*

Two more *TEZA* projects that can be seen to explore notions of art-as-activism were Phil Dadson's *The Bicycle Quire* and Kerryanne Leea and Kim Lowes' *Alternating Currents* Zine project. For Lee and Lowe, their project involved a massive people power driven initiative of creating a zine with locals and participant's reflections on *TEZA* and the various contexts around New Brighton. This has functioned as a kind of personal memorial for locals – of what their community was and what they hoped at the time for it to become - like a crack of light through a broken piece of bone-china. While creating a people's magazine may appear to be an obvious art-activist strategy, this one's sense of agency and resonance with and inclusion of locals in its process helped to give it a sense of agency. It felt as though Lee and Lowe were allowing the locals to edit it, as was the degree of their goal to empower them.

Dadson's *The Bicycle Quire* was a series of improvised quires with locals and other participants on bikes. They would ride around at intervals and create harmonic tunes with their voices. We could hear them for miles it seemed. The final iteration was particularly interesting for me because it was during the time that voting had just closed for the by-election and many people would have been glued to their TV-sets waiting for the results to come in. No one was on the streets, which normally would have at least had cars flying by at regular intervals. One might have at first glance perceived this group of people on bikes

Fig. 7 – Harvey, M. *Productive Promises, TEZA,* 2013.
(Image: Sophie Jerram)

Fig. 8 – Dadson, P. *Bicycle Quire, TEZA,* 2013.
(Image: Gabrielle McKone)

making what appeared at first glance to be Buddhist-like throat chants crossed with hippy revivalists and some kind of extra-terrestrial worshipping religious cult engaging in some kind of surreal protest action. When one considers the electric atmosphere of the proceeding five days of strange goings-ons in the neighbourhood with *TEZA* and the build-up of what appeared to be a community-wide collective anxiety, accompanied by all the intense emotions for locals in relation to the earthquake, the experience of the sound of the quire moving around played with this in what for me were intriguing ways. To hear the hums coming and going was not unlike how I imagine the soundtrack behind the filmographic moving image of a slow-motion earthquake -perhaps not unlike in a Werner Hertzog movie where people appear to be at the whims of a volcano that promises to explode (but it never does in the end). From one perspective, Dadson's almost comical 'sci-fi sound track' reminded me of the absurdity that the current government with its neoliberal town-planning and neglect of this local community –as though they were the creatures living in the shadows that the 'main actors' want to first avoid, then pretend don't exist and then kill off in the film *Planet of the Vampires* (Bava, 1965). It could also have been read as a warning to conservative neoliberal governing politicians about how most locals feel towards them, and how they were failing them. The opposition Labour (semi-social democratic political party) candidate won the by-election that night.

Closing remarks:

The fight against our greedy governments
that don't care about us isn't over.
(Unamed elderly local Scottish gentalman in front of TEZA waring a kilt.)

A final reflection on *TEZA* here lies around this question: might it be seen as tokenistic and that the artists from out of town persuaded locals to get really involved? It could in this way, like many social practice art projects be accused of endorsing entrenched dominant capitalist and neoliberal ideologies by employing what can be seen as buzz words in corporate contexts 'collaboration', 'creative hub' and 'sustainable', not unlike how a *Ted Talks* presentation grabs attention and appears to celebrate innovation albeit to 'fuel the corporate tanker'. However, I argue that TEZA and its various projects genuinely questioned and played with these conventions so that viewers, especially locals and others not used to contemporary social based art, were democratically included in much of its creation and were left with deep sense of reflection on the plights and neglect of the New Brighton Community. One contributing factor to it was that it played with a sense of productive idiocy in ways that some could not locate it easily within dominant capitalist normative codes, in addition to modes of production. Rather than promising a sense of 'sustainability'

it promised and proposed some possibilities for regeneration that can be seen to be more sensitive than the formerly commonly used capitalist buzz-phrase (Girardet, 2017), and it also promised a sense of rebirth and people power where they got to decide on the issues that affect them.

Since the *TEZA* project, Letting Space has since set up another *TEZA* in Porirua, Wellington, another suburb facing economic and social crises since the advent of neoliberalism, and a number of the locals that participated in this *TEZA* have continued their community projects in various ways. Meanwhile, most of New Brighton has become fields of scrub and weeds, the schools are sitting empty still, with some replanting of native forests –that hint of the communities that lived there before by the odd ghostly geographical feature left on the land.

Perhaps art-as-activism projects like these that rely on democratisation and consensus processes can provide strategies of connecting 'the people on the street' to politics that en Comú emphasises, and perhaps this is also a positive legacy of the efforts of the Occupy movement.

References:

Anonymous. "Authoritarian Neoliberalism: The Specter of Pinochet". *The Anarchist Library*. 2017.

https://theanarchistlibrary.org/library/victory-of-the-authoritarian-neoliberalism

BAVA, M. Dir. *Planet of the Vampires.* Film. Rome: Castilla Cooperativa Cinematográfica. 1965.

BENNETT, B., DANN, J., JOHNSON, E. and RYNOLDS, R. "Introduction". In Bennett, B., Dann, J., Johnson, E. and Rynolds, R. Ed. *Once in a lifetime: City-building after Disaster in Chirstchurch*. Christchurch: Freerange. 2014. 18-26.

BRUFF, I. "Authoritarian Neoliberalism and the Myth of Free Markets". *Roar. https://roarmag.org/magazine/ian-bruff-authoritarian-neoliberalism/*

CORBELLA, E. *From Grass Roots to Democracy: Barcelona en Comú*. Public Talk. Auckland: Ecommatters, Aug 28th, 2017.

DEBORD, G. *The Society of the specticle.* Paris: Zone. 1967.

Gap Filler. 2017. http://gapfiller.org.nz/

GIRARDET, H. "Sustainability is unhelpful: we need to think about regeneration". *The Guardian*. 2017. *https://www.theguardian.com/sustainable-business/blog/sustainability-unhelpful-think-regeneration?CMP=Share_AndroidApp_WhatsApp*

GORMAN, P. and Watkins, T. "ECan councillors sacked". *Stuff.co.nz*. 2010. http://www.stuff.co.nz/the-press/news/3526047/ECan-councillors-sacked

GERONIMI, C., JACKSON, W., and LUSKE, H. (dirs) *Alice in Wonderland*, lm. California: Walt Disney. 1951.

FELSHIN, N. But is it art? : the spirit of art as activism. Seattle: Bay. 1995.

HARIS, M. *The New Zealand Project.* Wellington: Bridget Williams. 2017.

KLEIN, N. *This changes everything.* London: Pengin. 2014.

Lennon, J. *Power to the People*. 1970/2017. https://www.google.co.nz/ search?source=hp&q=Power+-to+the+people+songs&oq=Power+-to+the+people+songs&gs_l=psy--ab.3...1793.7496.0.8072.27.19.0.0.0.0.414.3091.2-9j2j1.12.0....0...1.1.64.psy-ab..15.8.2206.0..0j0i131k1.l5BqT2jWgoY

Loomio. 2017. https://www.loomio.org/

LOWENSTEIN, A. *Disaster Capitalism: making a killing out of catastrophe*. London: Verso. 2015.

MCCRONE, J. "The Future isn't going anywhere". *The Press*. 26th Aug, 2017.

MUTCH, C. 2017. "Finally, vindication for Christchurch schools". *Newsroom*. https://www.newsroom.co.nz/@future-learning/2017/06/22/35404/finally-vindication-for-christchurch-schools

Newstalk ZB, 2013. http://www.newstalkzb.co.nz/

REDMOND, A. "Four in five Christchurch primary schoolers exhibit PTSD symptoms, study finds". *Stuff.co.nz*. 2017. https://www.stuff.co.nz/national/education/96211829/four-in-five-christchurch-primary-schoolers-exhibit-ptsd-symptoms-study-finds

RONELL, A. *The Test Drive*, Urbana, Ill: Illinois University. 2005.

SMALL, J. "Gerry Brownlee threatens to halt government funding for central Christchurch roading project". *The Press*. 12th April, 2017. http://www.stuff.co.nz/the-press/business/the-rebuild/91509283/Gerry-Brownlee-threatens-to-halt-government-funding-for-central-Christchurch-roading-projects

Statistics New Zealand. 2017.http://www.stats.govt.nz/

Tamaki Housing Group, 2017. https://gihousing.wordpress.com/press/

The Exchange. 2017. http://www.xchc.co.nz/

TISO, G. "We weren't laughing: Disaster capitalism and the earthquake recovery of L'Aquila". In BENNETT, B., DANN, J., JOHNSON, E. and RYNOLDS, R. Ed. (2014). *Once in a lifetime: City-building after Disaster in Chirstchurch*. Christchurch: Freerange. 2014. 271-275.

Transeconomic Zone of Aotearoa, Letting Space, Christchurch, Nov, 2013. https://teza.org.nz/introductory-essay/, http://www.lettingspace.org.nz/.

Truebridge, N. "Former Rebuild Minister Gerry Brownlee suspended Christchurch's Accessible City funding amid widespread outrage". *Stuff.co.nz*. 2017.

http://www.stuff.co.nz/the-press/news/92925925/government-suspended-christchurchs-accessible-city-funding-amid-widespread-outrage

Paredes sujas, estruturas temporárias e outros sucessos no espaço público

Margarida Brito Alves

Professora Auxiliar - Departamento de História da Arte FCSH-UNL / Investigadora IHA
margaridabritoalves@gmail.com

Drawing from the tension between success *and* detour*, this paper aims to discuss the relation between art and activism, analyzing the transformative potential of artistic interventions developed in public space – and that, testing the established conventions, in diverse ways, create new everyday dynamics. In this sense, it examines the projects of three artist collectives* - Orange Work, Escritório Ambulante *and* Stalker *– which, in different urban contexts and over the last decades, have addressed the city as a space of questioning and debate.*

Keywords: Public Art; Art and Politics; Activism; Orange Work*;* Escritório Ambulante*;* Stalker.

Em frente à Faculdade de Letras da Universidade Coimbra – um projecto de Cottinelli Telmo, inaugurado em 1951 – encontram-se alinhadas quatro estátuas em pedra realizadas por Salvador Barata Feyo, inspiradas em figuras da Antiguidade Clássica, e que representam a Eloquência, a Filosofia, a História e a Poesia. Colocadas sobre pedestais com uma altura de cerca de 2 metros, cada uma dessa estátuas tem sensivelmente 3 metros.

Simbólicas e representativas, trata-se assim de peças que, nos termos de Rosalind Krauss, obedecem a uma "lógica de monumento" (Krauss 1979, 33), mostrando, desde logo pela sua dimensão, que são "maiores do que a vida", e obrigando-nos a olhá-las de baixo para cima, com distância e deferência.

No entanto, e se bem me recordo, essa distância nunca impossibilitou que estas estátuas fossem activadas como parte de um quotidiano social e académico.

Podia tentar lembrar-me com maior exactidão se foram essas as estátuas que vi vendadas durante as primeiras contestações ao pagamento de propinas nos anos 90, e que fotografei. Talvez pudessem ter sido as da Biblioteca Geral. Ou ambas. Pouco importa.

Recentemente voltei a Coimbra e subi a pé da Rua Ferreira Borges à Universidade, fazendo um percurso que nesses mesmos anos muitas vezes repeti e que agora me parecia repetir como uma estranha

de visita à cidade. Essa estranheza foi contudo um pouco menos estranha não por reconhecer as muitas construções, os degraus do Quebra-Costas, a Sé Velha – o imutável, os "pontos fixos" (Rossi 1966) e as memórias a eles associadas –, mas por reencontrar as paredes vivas dessas ruas – paredes que, constantemente, servem de suporte às mais diferentes frases que nelas são inscritas. Voltei a fotografar. Numa delas, anonimamente, alguém escrevera "Já ninguém sabe o que é a felicidade e quem sabe já só vive na saudade". Enquanto fotografava, passou uma freira que me perguntou se eu concordava.

Continuei a subir, e a ler, e junto à Faculdade de Letras encontrei, desta vez, o pedestal da Poesia com a inscrição a vermelho "Paredes brancas, consciência suja".

Com uma coroa de louros na cabeça e com um braço levantado como se declamasse, pareciam ser essas, naquele dia, as palavras de Safo.

O breve diálogo que tive durante a subida já me tinha confirmado os efeitos que uma intervenção no espaço público pode ter, incitando à troca de ideias, ao debate, à formação de uma relação (ainda que provisional), mas esta frase remetia para uma outra dimensão. Não apenas na medida em que estabelecia uma relação directa, de complementaridade, entre o público e o privado, ou entre o social e o individual, mas porque desarrumava uma certa ordem. Com efeito, nesta formulação, a eventualmente desejável e regrada brancura das paredes correspondia a um branqueamento, a um silenciamento, a um não agir, a um compactuar.

Um acto de transgressão, de desvio – grafitar uma parede numa rua –, poderia assim constituir-se como um gesto de consciência cívica, que utiliza o espaço público enquanto espaço de comunicação, de partilha, de crítica, de dissonância ou até de confronto – como é suposto que seja.

Em 1986, Marshall Berman publicou o artigo «Take it to the Streets: Conflict and Community in Public Space», no qual abordou as categorias de sucesso/fracasso ou de norma/desvio a partir do

espaço público, colocando a seguinte questão: "When we hear about successful public spaces, we should ask: successful for what? Who benefits from a police definition of success, that is, success as absence of trouble?" (Berman 2017, 83).

Embora, na actualidade, se tenha tornado muito mais complicado responder a esta questão, de facto, se o espaço público deve ser um espaço de diversidade, de encontros, de interacções, de trocas, de integrações, de transformações, de contradições, e até mesmo de protesto e de revolta, a imposição de uma norma compromete e reprime o potencial que o define. É neste sentido que, na perspectiva de Berman, "the real failures in public space are not the streets full of social, sexual and political deviants, but rather the streets with no deviants at all. (…) The glory of modern public space is that it can pull together all the different sorts of people who are there" (Berman 2017, 84).

É a partir desta ideia de sucesso, na qual o desvio opera como instrumento que está na base desse mesmo sucesso, que podemos abordar diversas propostas artísticas que têm vindo a ser desenvolvidas em diferentes contextos urbanos ao longo das últimas décadas. Relançando os debates em torno da relação entre arte e activismo, e através de múltiplas estratégias capazes de introduzir alterações nas estrutura urbana, essas propostas têm abordado o espaço público justamente enquanto espaço de questionamento, de debate e de transformação. Com efeito, trata-se de práticas desenvolvidas a partir de especificidades locais e que assumem uma dimensão relacional (Borriaud 1998), procurando muitas vezes constituir-se como exercícios de intervenção social e política – e que têm vindo a ser pensadas por diferentes autores, tais como Hal Foster (1995, 2004), Grant H. Kester (1998), Lars Bang Larsen (1999), Tom Finkelpearl (2001, 2013), Miwon Kwon (2002), Claire Doherty (2004), Johanna Billing, Nilsson Lars e Maria Lind (2008), Claire Bishop (2006, 2012) ou Boris Groys (2014).

Com base nessas dinâmicas, em *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity,* publicado em 2002, Miwon Kwon diagnosticou aliás o que, seguindo a expressão de Suzanne Lacy[1], designou como "novos géneros de arte pública", procurando inscrever estas práticas numa genealogia cujo início situa no final dos anos 60. Depois de verificar que, ao longo das décadas de 70 e 80, muitas intervenções no espaço público foram determinadas por critérios de especificidade que privilegiaram questões físicas e formais, Kwon notava então uma passagem do "site-specific" ao "community-specific"[2], ao identificar um foco em dinâmicas mais fluídas, centradas sobretudo em particularidades sociais, e que colocavam a sua ênfase no processo e não tanto na produção de um objecto.

É essencialmente dentro destas coordenadas que podemos inscrever o trabalho dos três colectivos de artistas que de seguida abordarei – *Orange Work*, *Escritório Ambulante* e *Stalker* –, procurando pensar algumas das formas de operar que, ao longo das últimas duas décadas, têm contribuído para o alargamento deste campo de acção e para o questionamento dos modos de habitar, e logo de transformar, a cidade.

Cor de Laranja

Em 2004, John Hawke e Sancho Silva iniciaram o *Orange Work*, um projecto colaborativo baseado na construção de estruturas temporárias, não autorizadas, no espaço público. Adoptando o cor de laranja fluorescente e executadas a partir de elementos usualmente associados a obras de manutenção e melhoramentos na cidade – como telas de protecção, cones de sinalização, faixas ou fitas – estas estruturas dissimulavam a sua presença enquanto objectos artísticos.

Ou seja, desviando uma linguagem associada a um sistema de controlo urbano, questionavam esse mesmo sistema. Funcionavam assim como dispositivos que testavam as lógicas que regulam o espaço público, subvertendo alguns dos códigos que lhe são inerentes.

Enquanto intervenções, estas construções incorporaram uma dimensão processual, na medida em que, a partir do momento em que eram instaladas, escapavam quase inteiramente ao controlo dos seus autores, passando a depender de imprevisíveis dinâmicas de interacção definidas pelos habitantes e transeuntes que com elas se confrontavam.

Instaladas em cidades como Nova Iorque, Lisboa, Milão ou Oslo, e estabelecendo uma tensão entre o anonimato e o reconhecimento, as diferentes estruturas que foram desenvolvidas pela dupla de artistas corresponderam, formalmente, a tipologias como um posto de observação, uma paragem de autocarro, um quiosque de informação, uma área de descanso, um monumento, ou um banco de descanso – e duraram um período que foi de 2 dias a 15 semanas, dependendo dos modos como foram assimiladas, ou recusadas, pelo contexto em que se localizavam.

A primeira dessas construções, *Cube and Clubhouse*, foi colocada em 2004 numa área negligenciada em Brooklyn, junto a um viaduto, e reclamava um perímetro urbano através de um procedimento de demarcação, limpeza e construção. Tratava-se de uma estrutura leve, executada em madeira e em tela plástica, configurada como um espaço acessível através de uma porta. Durou 5 semanas, tendo sido relocalizada e quebrada por desconhecidos.

Situada muito perto do cruzamento entre as Myrtle e Bedford Avenues, em Brooklyn, no lugar de uma paragem de autocarro desactivada, *Bus Stop Project* correspondeu a uma estrutura que se formalizava como um espaço de espera, ou até de estar, e que se manteve activa durante 56 dias, entre Abril e Maio de 2005.

Executada com madeira e uma tela de plástico cor de laranja semi-transparente, e de planta rectangular – com uma dimensão de 305 centímetros de comprimento por 190 de largura –, a construção tinha uma altura de 213 centímetros, e era recortada por duas entradas, que permitiam o seu atravessamento, e um rasgo rectangular horizontal, num dos seus topos, que facultava a visualização da estrada. Incluía ainda dois bancos de madeira virados um para o outro, incitando à socialização, e um texto, afixado no seu

interior – que foi removido no segundo dia, e que suscitava alguma confusão sobre a legalidade da presença da estrutura, uma vez que era composto a partir de uma lei sobre o depósito de lixo na ruas de Nova Iorque, tendo sido substituídas algumas das palavras do documento original.

De acordo com o registo que foi mantido durante o processo pelos artistas – que diariamente anotaram as diferentes situações observadas –, a obra foi quase imediatamente ocupada por diferentes utilizadores após ter sido instalada, tendo aliás sido assumida pelos próprios condutores de autocarros como um ponto de paragem.

Ao longo de seis semanas, a estrutura funcionou como espaço de espera, mas também de abrigo em dias de chuva ou de neve, e chegou a ser deslocada para uma posição de perpendicularidade em relação ao passeio, funcionado como um espaço de passagem. Durante esse período, os artistas asseguraram a sua manutenção: retiraram o lixo acumulado no seu interior (como jornais e copos descartáveis de café, que testemunhavam a sua utilização); reposicionaram a construção quando deslocada; cobriram, com novas fitas, buracos feitos com cigarros; reforçaram a estrutura; num dia de neve, limparam a cobertura e salgaram alguma área em redor da construção, definindo um espaço envolvente. Paralelamente, a construção foi igualmente reposicionada e limpa por desconhecidos, e foi suporte de diferentes graffitis que assinalaram a sua apropriação, através de *tags* e palavras como "Vanessa, Wanda, Tyrene, Shandel", mas também "Our Hut".

Depois de 56 dias de ocupação, após várias reparações periódicas, e tendo em conta a sua falta de estabilidade, os artistas resolveram remover a construção – que, mais tarde, serviu como *non site* em contexto expositivo, para albergar o vídeo *Bus Stop*, que documentou o projecto.

Posteriormente, entre outros projectos, John Hawke e Sancho Silva desenvolveram estratégias semelhantes em obras como *Infogon*[3] (2005), em Lisboa; *Bench Zone* (2006) e *Rest Area – Open House*[4] (2006), ambas em Nova Iorque; *Steam Shop Project*[5] (2006), em Oeiras; *Adam Smith Memorial*[6] (2006), em Milão; ou *Solarium Complex*[7] (2007), em Oslo.

Invariavelmente, os projectos realizados testaram as convenções do espaço público, nele interferindo ao interromperem hábitos e ao constituírem-se como elementos capazes de suscitar novos usos – e assim alterar, mas também criar, dinâmicas quotidianas. Com efeito, enquanto *obras abertas* (Eco 1962) apropriáveis por todos, equivaleram a formulações que, partindo dos artistas, foram completadas pelo público – que, através da sua participação, se tornou num agente activo na própria construção da obra e na sua inscrição na cidade. Com base em mecanismos de apropriação, absorção, alteração, rejeição, ou mesmo destruição, essas construções testaram a elasticidade e a plasticidade do espaço urbano. Desse modo, revelaram e activaram o próprio sistema que estrutura a cidade – que, ao longo do processo, foi igualmente reestruturada.

Por outro lado, ao colocarem uma estrutura susceptível de ser ocupada no espaço público, os Orange Work esbateram as fronteiras entre o colectivo e o individual, ou entre o exterior e o interior, uma vez que geraram formas alternativas de habitar a cidade, desencadeadas pelas múltiplas relações entre indivíduos – de partilha, de colaboração, de discussão ou de tensão – suscitadas a partir do objecto.

Lotes Vagos

Formado por Breno Silva e Louise Ganz, o *Escritório Ambulante* foi constituído em 2004, em Belo Horizonte, correspondendo a um espaço fixo, mas também a um módulo de trabalho móvel, instalável nas ruas dessa cidade, que visava oferecer serviços de projectos de arquitectura e de design. Com base nessa estrutura, e em contacto próximo com as populações locais, os dois artistas e arquitectos desenvolveram diversos projectos de activação do espaço urbano, através dos quais procuraram questionar os modos de habitar a cidade.

Em 2005, iniciaram o projecto *Lotes Vagos: Ação Colectiva de Ocupação Urbana Experimental,* que posteriormente se desdobrou em diversas edições[8], e que se objectivou na transformação temporária de lotes de propriedade privada em espaços públicos.

Organizada como uma acção colectiva, a iniciativa contou com a participação de um número relativamente alargado de artistas e arquitectos[9], mas também de habitantes locais, e consistiu na ocupação de cinco lotes de propriedade privada em Belo Horizonte[10], que foram disponibilizados pelos seus proprietários e nos quais decorreram diversas intervenções que, por um período previamente definido, os activaram enquanto parte de um quotidiano urbano.

Desenvolvendo-se como um processo de identificação, negociação e apropriação, o projecto foi iniciado com a realização de percursos pela cidade que tiveram o propósito de mapear os muitos lotes que apesar de coexistirem no quotidiano urbano estão usualmente dele desligados, tratando-se de áreas muitas vezes abandonadas ou limitadas por muros e vedações. Depois de, num segundo momento, os lotes selecionados terem sido negociados com os seus proprietários – através de acordos verbais ou contratos assinados que definiram o seu carácter e duração (Ferreira 2008) –, foram discutidas e implantadas as propostas de utilização para cada um deles. Por fim, as parcelas tornaram-se acessíveis às populações locais, oferecendo novas possibilidades de uso e redefinindo, desse modo, o desenho e as vivências da cidade.

Assim, num dos lotes que ficava numa zona perto de hospitais, com pequeno comércio, restaurantes e habitações, e que foi disponibilizado por um período de três meses, foram plantados 100 m2 de relva. A operação contou de imediato com a participação de vizinhos, que não apenas colaboraram na instalação das placas de relva, como projectaram áreas para a plantação de flores e de hortaliças. Durante os fins-de-semana, passaram a levar piscina,

grelhador, guarda-sol, e jogos para aquele espaço, assumindo-o como um lugar de lazer da comunidade.

Utilizado durante a semana como parque de estacionamento, um outro lote funcionou aos domingos como perímetro para feira de frutas, leituras, cortes de cabelo, massagens e conversas. Um lote situado numa área comercial, sem zonas verdes, passou a constituir-se como um espaço para pausas durante a hora de almoço, no qual foram instaladas redes para descanso. Num lote aberto, frequentemente utilizado como campo de futebol, foi organizado um banquete com os moradores da habitação local – que contribuíram com comida e levaram cadeiras, pratos, talheres e copos.

Nestas dinâmicas, Breno Silva e Louise Ganz funcionaram sobretudo como catalisadores de um processo participativo, acolhendo sugestões e acasos e tornando-se autores de "um projecto sem projecto" (Ganz 2013, 140). Com efeito, transferidos temporariamente do individual para o colectivo, esses lotes mobilizaram os habitantes locais para a definição da utilização de uma área que foi assumida como um espaço de convivência, de conectividade e de partilha. O vazio, indeterminado, passou assim a oferecer-se como um campo de possibilidades que expôs "um sentido de liberdade e de expectativa"[11], tal como referiu Louise Ganz.

Nessa medida, o projecto estabeleceu uma dinâmica que não apenas criou novos programas para o usufruto de uma população local, mas reforçou um sentido de comunidade e suscitou novos comportamentos com base na discussão e participação. Por outro lado, questionou a própria construção da cidade, e as lógicas de mercado que lhe são subjacentes, ao tornar ténues as fronteiras entre o público e o privado, ao dar acesso ao previamente inacessível. Habitar a cidade, nestes termos, não é uma prática apenas determinada por um desenho fixo rigidamente estabelecido, condicionado e regrado, mas pode corresponder a um fluxo que incorpora a capacidade de redefinir o espaço urbano.

Efectivamente, os programas que foram desenvolvidos no âmbito deste projecto, subvertem normas e sistemas de regulação. Expandem o doméstico, criam novas ecologias, definem microestruturas e testam novos sistemas de relações entre habitantes. Como afirmou igualmente Louise Ganz, distanciam-se da espectacularização e podem aliás equivaler a "uma forma de resistência a uma sociedade de controle."[12]

Ao fomentar uma noção de comunidade, o projecto *Lotes Vagos* demonstrou como as relações entre indivíduos podem produzir, construir e reconstruir a cidade – que, nesta perspectiva, e tal como defendeu Henri Lefebvre (1968), não resulta apenas da organização de relações, mas depende dessas relações.

Transurbâncias

Stalker é um colectivo de arquitectos e investigadores associados à Universidade Roma Tre, constituído em meados da década de 1990, e que em

2002 fundou a rede *Observatorio Nomade (ON)* – que estendeu as acções do grupo à participação de artistas e activistas, e que, internacionalmente, tem vindo a desenvolver diferentes iniciativas[13] centradas na problematização e activação do espaço urbano.

Privilegiando uma dimensão fenomenológica, e adoptando o caminhar como instrumento de acção, os *Stalker* organizam caminhadas colectivas – transurbâncias –, pautadas pela indeterminação e guiadas pelo mote "quem perde tempo ganha espaço" (Careri 2016, 171). Em articulação com as práticas de deambulação e de deriva situacionistas, estas caminhadas cruzam zonas periféricas e marginais das cidades, procurando mapear um território híbrido e fragmentado, usualmente considerado anónimo, e determinado por supostos "vazios". Estes "vazios" são contudo espaços habitados, que cresceram como sistemas paralelos, organizando as suas próprias dinâmicas e construindo as suas próprias regras. Como a zona do *Stalker* de Andrei Tarkovsky – uma inspiração declarada do grupo –, trata-se de espaços codificados, com fronteiras e armadilhas invisíveis que podem no entanto ser (cuidadosamente) atravessados.

A primeira das caminhadas organizadas pelos *Stalker* decorreu entre 5 e 8 de Outubro de 1995, em Roma. Reuniu artistas e arquitectos, e consistiu num percurso com início na estação de Vigna Clara, em ruínas, e que atravessou zonas abandonadas. Foram então percorridos campos, rios e ferrovias, tendo sido cumprida uma radial externa ao centro da cidade. Nas palavras de Francesco Careri, cruzaram "áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contém em si mesmas a dupla essência de refugo e recurso", "lugares difíceis de serem compreendidos e, consequentemente, de serem projectados", e determinados por um "equilíbrio instável" (Careri 2017, 15) – "um espaço intermediário, um parêntesis da cidade" (Idem, 17).

O trajecto, que contribuiu para uma leitura da cidade a partir da sua periferia, foi documentado através de fotografias, um vídeo, um diário de bordo, um manifesto e um mapa – intitulado *Planisfero Roma*, no qual foram assinalados os cheios e os vazios dessas áreas, respectivamente marcados a amarelo e a azul marinho, revelando um arquipélago cujo mar consistia num "vazio informe" (Idem, 18).

No entanto, e seguindo ainda Careri, esse vazio "não é, afinal, tão vazio como pode parecer" (Idem, 21), correspondendo a um espaço de pluralidades, que assume diferentes identidades, e é marcado por novas populações, e novas relações, em contínua transformação – que necessitam de ser compreendidas.

Após alguns anos de exploração de zonas urbanas periféricas, os *Stalker* iniciaram um trabalho que, para além da observação e auscultação com base nas caminhadas, passou a assumir uma responsabilidade de transformação – procurando assim, através da interacção com os habitantes locais, fazer parte de um processo de mutação.

Nesse sentido, Campo Boario, a área de um matadouro abandonado em Roma, serviu, a partir de 1999, como laboratório para uma primeira experiência centrada na interacção e convivência entre diferentes culturas. Com efeito, no pátio interno desse complexo situam-se as caravanas dos Rom Kaldeirash – nómadas italianos especializados em trabalhos de metal –, mas também os estábulos com cerca de 300 cavalos de condutores que colaboram em circuitos turísticos da cidade; o *Villagio Globale*, um centro social; assim como diversas comunidades de senegaleses, norte-africanos e italianos sem morada fixa. Nesse ano, na sequência de uma proposta dos *Stalker*, em articulação com a associação Azad[14], para que fosse recuperado e ocupado um dos edifícios do Campo Boario[15], o espaço passou ainda a contar com um núcleo de refugiados curdos. Através de um processo de constante tensão e negociação, a chegada dessa comunidade curda não só transformou as dinâmicas previamente existentes naquela área, como tornou mais permeáveis as suas fronteiras – que se abriram também à convivência com os artistas, arquitectos e investigadores dos *Stalker*.

Com base nesse processo de co-habitação, ao longo dos meses, e anos, seguintes, foram desenvolvidas diferentes iniciativas que contribuíram para a construção de um sentido de comunidade e para a produção de um espaço social – através de actividades como a organização de jogos e workshops, a partilha de refeições ou a celebração de datas especiais referentes às diferentes culturas.

De acordo com Francesco Careri, foi necessário encontrar "a maneira conveniente" de se relacionarem com os habitantes locais, salientando que o facto de não terem qualquer intenção de desenhar projectos ou criar obras, mas terem antes assumido uma "modalidade lúdica", propondo "acções poéticas e não funcionais" (Careri 2017, 29), foi um elemento chave para conseguirem actuar dentro dos processos de transformação que decorreram.

Cruzando e habitando áreas desligadas da cidade consolidada, mas que nem por isso deixam de ser cidade, as transurbâncias dos *Stalker* tornam visíveis zonas consideradas invisíveis, procurando aprender com as dinâmicas que testemunham e com as quais interagem a partir de uma relação de colaboração. Nessa medida, não apenas contribuem para a discussão dos modos de habitar e de fazer cidade, como introduzem alterações aparentemente subtis que, contudo, têm a capacidade de suscitar novas relações espaciais e sociais – de criar um espaço de conectividade capaz de alterar comportamentos, mas também de transformar a própria ideia de cidade.

Efectivamente, tendo por referência a *Nova Babilónia*[16] de Constant, os *Stalker* propõem mecanismos de projecto e de funcionamento mais fluídos, que nos façam interrogar o que é a cidade e o que entendemos por espaço público, procurando sobretudo construir pontes capazes de revelar contradições e diluir as dualidades entre centro e periferia, entre dentro e fora, mas também entre culturas e identidades.

Nas Ruas

Ainda que temporárias, as actividades dos colectivos acima abordados assumem um carácter experimental e exemplificam práticas que exploram o potencial transformativo da estrutura urbana em que se inscrevem. Operando no *desvio*, perturbam e consistem em intervenções através das quais a cidade não obedece apenas a um desenho fixo e rígido, previamente determinado, mas corresponde a um espaço não neutralizado, em constante transformação, e determinado por um envolvimento directo e activo por parte dos habitantes na sua definição e construção.

De facto, estes projectos constituem-se essencialmente através de encontros e cruzamentos, e estabelecem conexões sociais inclusivas e indeterminadas que poderão, ou não, a partir deles ser estendidas. Nestes termos, baseiam-se em formulações que contam sobretudo com o que cada um está disposto a investir, ao definirem uma articulação na qual os artistas não assumem uma posição hierárquica, surgindo antes como agentes, quase invisíveis, que incitam à aproximação e à integração, mas também ao reconhecimento da pluralidade, ou mesmo ao confronto entre antagonismos. Encorajando o estabelecimento de relações, e agindo no *político* (Mouffe 2006), mais do que alguém que pensa o espaço urbano, o artista cria uma estratégia, ou até um campo de possibilidades, para que os outros se envolvam igualmente, e diversamente, nesse exercício.

Os projectos dos três colectivos sob análise introduzem assim micropolíticas com a capacidade de criar espaços, de desafiar restrições, redefinir vivências, alterar consciências e explorar processos alternativos de fazer cidade. Nessa medida, abordam a cidade não apenas como palco, mas como arena (Lefebvre 1968, 58); como um território de continuada estruturação, desestruturação e reestruturação; um território reconfigurável, negociado, recodificável e produzido através das práticas que nele têm lugar, revelando que o desenho da cidade pode modelar os comportamentos, mas que os comportamentos também modelam a cidade.

No entanto, embora desenvolvidos directamente no quotidiano – e relançando assim a discussão em torno do binómio arte/vida – estes projectos equivalem essencialmente a laboratórios, uma vez que enquanto práticas artísticas, pertencem a um regime outro. Como afirmou Jacques Rancière, "as práticas artísticas são «maneiras de fazer» que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações que estas estabelecem com as maneiras de ser e as formas de visibilidade" (Rancière 2010, 14). Nesta perspectiva, através dos desvios que propõem e das ideias que emprestam, e que iluminam, inspiram e dão sobretudo visibilidade a possibilidades alternativas – e, apenas desse modo, participam na partilha e na construção de um comum (Rancière 2010,13). Nestes termos, mostram não tanto como o espaço público funciona, ou como deve funcionar, mas antes como *também* pode funcionar.

Independentemente dos debates que estas propostas, e muitas outras, suscitam, tendo em conta as relações que estabelecem entre arte e vida ou entre arte e política – desde o questionamento sobre a necessidade de que seja preservada "a especificidade do activismo artístico enquanto prática diferenciada de outras formas de activismo político" (Kester 1998, 8) e a problematização das relações que os artistas estabelecem com as suas audiências, constituintes e comunidades (Kester 1998, 13); à discussão acerca das frágeis analogias entre arte e política que por vezes estruturam este projectos (Foster 2004); à polémica em torno da prevalência da dimensão colaborativa e social sobre a dimensão artística que os determina, e da forma como deslocam o foco do objecto para o processo (Bishop 2006, 180); ou ainda ao debate sobre as tensões e os paradoxos entre arte e activismo (Groys 2014) –, é de salientar o modo como elegem a rua, o espaço público, como território privilegiado de actuação para questionar as normas e os padrões instituídos.

Importa pois, sobretudo tendo em conta as (em grande parte ausentes) políticas de espaço que definem o nosso quotidiano – e recordemos, como refere Kristin Ross, que a vida quotidiana é principalmente (embora não inteiramente) um conceito espacial (Ross 1988, 8-9) –, voltar às ruas de forma activa e participada.

Recuperemos aqui, e uma vez mais, Marshall Berman, para quem a rua era um lugar primordial de comunicação, o espaço onde devemos viver o tempo em que vivemos, e que defendeu uma noção de modernismo ancorado ao presente, participado e em constante actualização, contraditório e intimamente ligado a uma dinâmica urbana com a capacidade de aproximar os cidadãos.

Num mesmo sentido, contraditoriamente, também alguns dos desvios no espaço público podem afinal corresponder a sucessos, determinados por ambiguidades, confrontos e constantes transformações, sendo a rua um lugar onde podemos "experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho" (Berman 1989, 372) – e no qual, eventualmente, escrever nas paredes, instalar estruturas temporárias, activar lotes vazios ou simplesmente caminhar, poderão ser formas de exercer *o direito à cidade*.

[Enquanto terminava e não terminava de escrever este texto voltei novamente a Coimbra. O pedestal da Poesia foi entretanto limpo, devolvido ao branco. Por enquanto.]

Notas

[1] Miwon Kwon recupera a expressão "new genre public art" utilizada por Suzanne Lacy numa conferência em 1993. Ver Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2004, p.104.

[2] Miwon Kwon refere a noção de "community-specific", seguindo o artista Christopher Sperandio, que utilizou o termo para se referir um noção mais expandida de "site-specific". Ver Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity.* Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2004, p.109.

[3] *Infogon*, de 2015, teve a duração de 10 semanas e fez parte do programa *Project Room*, comissariado por Delfim Sardo no Centro Cultural de Belém. Constituiu-se como uma triangulação, ou rede de transferências, entre a sala de exposição, um relvado exterior ao CCB e um quiosque octogonal implantado num vazio urbano em Chelas. Para mais informação, ver <http://www.johnhawke.com/public-art/infogon/1>, consultado a 10 de Julho de 2017.

[4] Produzida no âmbito do projecto *Mind the Gap*, com curadoria de Eva Diaz e Beth Stryker, Smack Mellon*, Rest Area – Open House* tratou-se de uma estrutura formalizada em madeira e tela cor de laranja semi-transparente, que configurava um espaço com dois bancos e uma mesa, e que esteve instalada em Brooklyn entre 15 de Março e 22 de Abril de 2006 – tendo sido removida pelo Sanitation Department. Simultaneamente, foi realizado um vídeo com base em entrevistas feitas aos habitantes da zona.

[5] Organizada como parte do programa *Steam Shop (or the painter´s studio),* que consistiu numa residência de 10 artistas apresentada na Fábrica da Pólvora, em Oeiras, com curadoria de Alexandra do Carmo.

[6] Com a duração de uma hora*, Adam Smith Memorial* correspondeu a uma participação no programa *Seeing the Invisble,* que teve a curadoria de Shin Il Kim e de Valeria Schulte-Fischedick e foi organizado pela Galeria Ricardo Crespi em Milão.

[7] Consistiu numa instalação produzida no contexto da iniciativa *Urban Interface Oslo*, com a curadoria de Susanne Jaschko, e que teve a duração de três semanas.

[8] O projecto teve continuidade em 2005, ainda em Belo Horizonte, e em 2008 e 2009, respectivamente em Fortaleza e em São Paulo. Em 2006, esteve na base do documentário M2 – DOC TV 3, realizado por Ines Linke e Louise Ganz e produzido pela Arquipélago Audiovisual.

[9] Designadamente, Ana Paula Baltazar, Breno da Silva, Carolina Junqueira, Cinthia Marcelle, Fabiola Tasca, Grupo MOM, Hélio Passos, Ines Linke, Laìs Myrrha, Louise Ganz, Maril Dardot, Melissa Mendes, Rodrigo Borges, Rita Velloso, Ronaldo Macedo, Sara Ramo e Silke Kapp.

[10] Em 2016, a cidade de Belo Horizonte, com cerca de 2.400.000 habitantes, possuía sensivelmente 70.000 lotes vagos – que representavam 10% da totalidade de propriedades privadas. Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (nº. 11), São Paulo: USP, 2008 – artigo disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>, consultado a 4 de Julho de 2017.

[11] "O lote vago tem uma potência evocativa sobre a percepção da cidade contemporânea, pois expõe a ausência de uso, de actividade, e ao mesmo tempo o sentido de liberdade e de expectativa. Está ao lado das residências e dos locais de trabalho. Com o uso dos lotes vagos uma outra dinâmica se estabelece, outros comportamentos surgem e novos programas locais podem ser desenvolvidos. Podem ser transformados em espaços para o encontro, para a observação e experimentação da natureza na microescala urbana. Podem-se criar vacas leiteiras, estender roupas, colocar piscinas plásticas, realizar casamentos e festas, realizar jantares, podem ser salas

de estar, local colectivo para assistir TV. Os jardins podem ser de hortaliças, de flores ou pequenos campos selvagens. Podem se constituir como espaços de trocas de produtos, lugares para descanso e leitura, para costuras, para observação dos astros, ou actividades como jogos, salão de cabeleireiros, pequenos concertos musicais". Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (nº. 11), São Paulo: USP, 2008 – artigo disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>, consultado a 4 de Julho de 2017.

[12] "Esses possíveis programas para lotes vagos distanciam-se da espectacularização, já que podem ser construídos pela própria população local, ser efémeros e constituírem novas ecologias e sistemas. Acredito serem uma forma de resistência a uma sociedade do controle". Ver Louise Ganz, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (nº. 11), São Paulo: USP, 2008 – artigo disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>, consultado a 4 de Julho de 2017.

[13] A partir de 2009, o colectivo desdobrou a rede em diversos projectos, tais como *Primaveraromana*, *LAC_Laboratorio Arte Civiche, Museo Relazionale, Stalker Walking School* ou *Space Experience*. Para mais informação, ver Francesco Careri, *Caminhar e Parar,* Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

[14] Trata-se de uma associação de apoio ao povo curdo.

[15] Para mais informação sobre este processo, ver Francesco Careri, «Boario Stop», *Caminhar e Parar,* Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 25-30. Consultar também *Circles Campo Boario 1999-2007. Eight Years in the City of Others*, disponível em <stalkerpedia.wordpress.com/circles>, consultado a 19 de Julho de 2017.

[16] *Nova Babilónia* foi um projecto desenvolvido entre 1956 e 1974 por Constant (1920-2005) – que, através de maquetes, desenhos, pinturas e colagens, conceptualizou um modelo de cidade nómada, de propriedade colectiva, baseada numa ideia de rede que transformaria o mundo, libertando os seus habitantes para o lúdico.

Bibliografia

AAVV, *Scènes à Faire*, New York: Art & Law Residents, 2012

AAVV, *Flâneur. New Urban Narratives*, Lisboa: Procurarte, 2016

ALVES, Cauê; TEJO, Cristiana (curadores), *Itinerários, Itinerâncias – 32º Panorama da Arte Brasileira,* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011

BERMAN, Marshall (1982), *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar*, Lisboa: Edições 70, 1989

BERMAN, Marshall (1986), «Take it to the Streets: Conflict and Community in Public Space», *Modernism in the Streets. A Life and Times in Essays. Marshall Berman*, editado por David Marcus e Shellie Sclan, London/ New York: Verso, 2017, pp. 73-91

BISHOP, Claire, «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», *Artforum* (February 2006), pp. 178-183

BISHOP, Claire, *Participation*, London / Cambridge: Whitechapel / MIT Press, 2006

BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London / New York: Verso, 2012

BILLING, Johanna; LIND, Maria; NILSSON, Lars, *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. London: Black Dog Publishing, 2008

CARERI, Francesco (2002), *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016

CARERI, Francesco, *Caminhar e Parar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017

DIAZ, Eva; STRYKER, Beth (curadoras), *Mind the Gap,* New York: Smack Mellon, 2006

DOHERTY, Claire, *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*, London: Black Dog Publishing, 2004

ECO, Umberto, *Opera Aberta*, Milão: Bompiano, 1962

FERREIRA, Ines Karin Linke, *Inter/Loc/ Ação. A concepção da obra e as suas interdependências espaciais*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008

FINKELPEARL, Tom, *Dialogues in Public Art,* Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2001

FINKELPEARL, Tom, *What we made: Conversations on Art and Social Cooperation,* Durham: Duke University Press, 2013

FOSTER, Hal (1995) «Artist as Etnographer?», *The Return of the Real*, Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 171-203

FOSTER, Hal, «Arty Party», *London Review of Books* (London, 4 December 2004), pp. 21-22

GANZ, Louise, «Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental», *ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, (nº. 11), São Paulo: USP, 2008 – artigo disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3024/3713>

GANZ, Louise, «Lotes Vagos», *Devir Menor. Arquiteturas e Práticas Espaciais Críticas na Ibero-América*, editado por Susana Caló e Inês Moreira, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013, pp.140-145

GROYS, Boris, «On Art and Activism», *eflux journal* #56 (June 2014)

HAWKE, Jonh, «Authorized Disruption. John Hawke and Orange Work, 2005-2010», *Radical History Review* N. 109 (Winter 2010), New York: MARHO, pp. 153-161

KESTER, Grant H., *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage,* Durham / London: Duke University Press, 1998

KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October,* Vol. 8 (Spring 1979), pp. 30-44

KWON**,** Miwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity.* Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2004

LARSEN, Lars Bang, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, no.1 (London: Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-87

LEFEBVRE, Henri (1968). *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011

LEFEBVRE, Henri (1974), *The Production of Space*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 1991

MOUFFE, Chantal (2006), «Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica», *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona, 2007, pp. 59-70

PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa,* Lisboa: Caminho, 2005

RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política. A Partilha do Sensível.* Porto: Dafne, 2010

ROSS, Kristin, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988

THOMPSON, Nato, *A Guide to Democracy in America*, New York: Creative Time Books, 2008.

Da utopia à distopia. O mural como ferramenta participativa nos espaços públicos da cidade

Helena Elias

Pós-doutoranda FBAUL-VICARTE e Professora auxiliar na ECATI-ULHT

hc.elias@gmail.com

Catarina Valente

Curadora e Investigadora

catarina.m.valente@gmail.com

The interpretation of the urban mural as a tool of participation and fruition in public spaces responds to the intrinsic need of human beings to establish symbolic relationships with the city. Focusing on the way that this typology of intervention expresses itself in the urban artistic practices, we consider that these manifestations are placed in utopic and dystopic contexts of the public art and the urban art. As a result, it is important to discuss the origin of the mural intervention as well as the participating dimensions in the city, mostly, the dissemination and reception of the artistic object in different scales and levels of engagement. Furthermore, we will approach the dichotomy between utopia and dystopia and the reflection of these perspectives in the conception, process, and execution of the urban mural. We will also highlight the pertinence of the narrative in these contexts and the way it leads to a notion of the collective, afterwards, transposed to the infrastructures of the city.

1. Introdução

Em cada empena, um rosto, uma personagem. Longos cabelos louros são desenhados a traço preto, grosso, de contorno uniforme. Às manchas de cor plana, sobrepõem-se diferentes registos de trama cruzada. Quem é? De quem é? O que quer dizer? Estas perguntas são rapidamente respondidas por quem conhece os trabalhos dos autores noutras cidades e através das imagens que circulam nas redes sociais. O mural urbano é, hoje, um fenómeno global, mas não inédito. Nas cidades modernas, o mural constituiu-se como uma visão de uma sociedade nova, e como uma tipologia de intervenção associada à crença de que a arte deve ser acessível ao cidadão. A história da arte pública mostra-nos que os contextos da sua produção nos espaços públicos estiveram, sobretudo, associados ao desejo de comunicar imagens e visionar narrativas colectivas, universais, ou representações grupais. Quando, na década de 1930, Fernand Léger comenta a eficácia da tecnologia do mural na propaganda publicitária existente nos espaços públicos, o autor imagina-a ao serviço dos artistas. Na época, assumia-se o propósito de integrar a arte no quotidiano das cidades, cumprindo o desejo de proporcionar, simultaneamente, o

processo e o resultado ao público. Deste modo, destacam-se os contributos que, a partir da década de 1960, consolidaram a matriz do século XX. Com manifestações como a arte processual e a arte socialmente participada, assistimos a alguns contextos de desmaterialização do objecto artístico. O acto de fazer e de interpelar o público é documentado e disseminado. Os formatos de participação, autoria e audiência integram a génese e o conceito de trabalho de alguns artistas, que exploram e ampliam possibilidades de intervenção fora do âmbito institucional ou dos circuitos artísticos formais, dando continuidade aos seus precursores – as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

No presente artigo, descrevem-se as conjunturas sociais e artísticas favoráveis às manifestações murais, procurando-se encontrar níveis de interacção e participação, a elas subjacentes, e em relação com as narrativas utópicas e distópicas reveladas na construção das infraestruturas das cidades. Na história das cidades, o mural assume-se como uma ferramenta de participação, simultaneamente, utópica e distópica. Enquanto artefacto urbano que reflete estas visões, o mural procura explorar temáticas que recuperam as memórias histórica e simbólica. Se como tecnologia, o mural é um veículo para a projecção de ideias, crenças e ideologias de um determinado grupo, como tipologia de intervenção reflecte a postura da produção mural sobre a natureza pública ou privada dos espaços. Assim, o mural espelha diferentes níveis de participação na sua concepção, produção e recepção nas cidades, e assume-se, em simultâneo, utópico, no sentido de se dirigir ao colectivo, e distópico, quanto à reputação individual do autor.

2. Os conceitos de utopia e distopia

Na atualidade, a paisagem urbana apresenta-se fragmentada pelos diferentes contextos sociais, políticos, societais, económicos e culturais. Apesar da emergência de fenómenos como a globalização e a crescente homogeneização das práticas e estilos de vida, devido à presença ubíqua das novas tecnologias no quotidiano dos indivíduos, as manifestações utópicas e distópicas permanecem no tecido urbano. Na atualidade, a experiência do mundo é mediada pelo ecrã e, como tal, as novas tecnologias são responsáveis pela reconfiguração dos estilos de vida e dos paradigmas sociais, nomeadamente na relação com o outro. Esta mudança corresponde à emergência de distopias e a novas formas de experienciar o real. Fernand Léger declara que o ímpeto das massas para o ecrã ou o palco é um fenómeno sem fim à vista (Léger, 1973: 37). Deste modo, a influência das novas tecnologias e a própria Internet aumentaram a profusão de fenómenos utópicos e distópicos, uma vez que os ambientes digitais acolhem diferentes nichos culturais, cujas identidades são reproduzidas através de ambas as instâncias.

A primeira referência ao termo distopia tem origem no século XIX e terá sido introduzida por John Stuart Mill (1868), durante um plenário no Parlamento

Britânico. No seu discurso, Stuart Mill refere que todos aqueles que foram alvo de censura por se afirmarem utópicos, são na verdade distópicos, uma vez que o que é comummente designado como "utópico" diz respeito a algo demasiado bom para ser praticável e, no que concerne a distopia, esta favorece algo demasiado mau para ser praticável (*Hansard Commons*, 1868). Já a obra literária de Thomas More (1516), *Utopia*, terá constituído a primeira alusão a um modelo de uma sociedade imaginada, cujos padrões prescrevem um sistema horizontal e a consagração de uma igualdade e justiça sociais. Partindo da vasta amostra de obras literárias que se debruçaram sobre ambos os paradigmas e, a partir do período moderno, assistimos a uma amálgama destas perspectivas nas paisagens urbanas das cidades, onde as narrativas parecem desembocar na diferença entre lugares e não-lugares (Augé, 2004). Assiste-se à transposição das relações e demais rituais simbólicos para os suportes urbanos, cujas representações espelham referências utópicas e distópicas do real.

As cidades contemporâneas acolhem estes posicionamentos, revestindo-se de memórias que testemunham os imaginários individuais e a sua propagação no coletivo. Gordon MacLeod e Kevin Ward apelidam esta transformação da cidade contemporânea de um *patchwork*, significativamente, irregular de espaços utópicos e distópicos, que, apesar de fisicamente próximos, são institucionalmente distantes (MacLeod & Ward, 2002: 153). Ambas as visões respondem à necessidade de repensar a sociedade à luz, por um lado, de uma perspetiva otimista do futuro, com enfoque na capacitação do homem e no potencial do seu contributo para o aperfeiçoamento da sociedade, e, por outro, numa posição centrada na decadência e na descrença em relação à emancipação social; perspetiva, frequentemente, apoiada em representações cataclísmicas do futuro. Neste âmbito, Suzi Gablik recorda que as referências literárias sugerem que o problema da modernidade está na falta de fé, ou seja, ter-se-á perdido a fé em todo o sistema de valores que está à margem do eu (Gablik, 1987: 29). A descrença generalizada na humanidade após o período moderno, responde ao predomínio do individualismo nas sociedades, face à debilitação dos sentimentos e crenças comuns, ou seja, o desmoronamento da realidade comum (Gablik, 1987: 30). A autora aponta como solução para esta problemática, o encontro de um ponto de equilíbrio entre o desejo de liberdade individual e as necessidades da sociedade, de modo a que o ser humano seja capaz de superar as noções de individualismo, sem limites e de renovação incessante (Gablik, 1987: 32).

Segundo Richard Sennet, na actualidade, estamos perante um paradoxo, uma vez que o atual planeador urbano dispõe de um arsenal de ferramentas tecnológicas, algo que os urbanistas anteriores não poderiam sequer supor, contudo, apesar da existência de mais recursos, comparativamente ao passado, estes meios não são utilizados de forma criativa (Sennet, 2006: 01). No que diz respeito à narrativa, esta pende para o primado do contexto, ou seja, ambas as visões reportam o lugar como o factor que conduz à experimentação

artística. Enquanto na visão distópica, assiste-se à necessidade de confrontar o outro e de contestar o espaço em prol de uma ideia que se opõe à norma ou aos padrões vigentes. Na perspectiva utópica, as estruturas universais para uma esfera pública inclusiva e contra-hegemónica deverão procurar-se, não no campo intelectual, mas antes, na transformação contínua de contextos já existentes de produção e concepção, nas dinâmicas materiais de expropriação e reapropriação, na diferenciação e globalização (Negt & Cluge, 1993: 37). A reflexão de Oskar Negt e Alexander Kluge associa a visão utópica à chamada esfera pública do proletariado, uma tese que se apoia na visão marxista da sociedade, ou seja, todos os intervenientes dispõem de igual influência e atuam em reciprocidade, culminando no chamado socialismo utópico. No entanto, a trajetória progressista parece ecoar um certo utopismo ao nível do planeamento, no final do século XIX, em resposta a um género pronunciado, ou seja: a cidade como, progressivamente, masculina, e o campo como um refúgio feminino - facto que consolidou o chamado urbanismo patriarcal (Miles, et al., 2003: 10). Mais tarde, a discussão sobre a arte pública contemporânea ocorre no contexto da visível decadência urbana, na qual as aspirações utópicas do modernismo foram substituídas por um cinismo pós-modernista (Miles, 1997: 10). Assim, assistimos a um crescimento de imagens distópicas, que se encaminham para uma visão futurista do mundo. Porém, esta perspectiva tem origem numa crítica ao presente, com base nas assimetrias sociais que caracterizam a contemporaneidade.

3. Contributos para a história da intervenção mural urbana

Nas cidades, a intervenção mural, enquanto ferramenta de colaboração e participação, parece remontar às experiências urbanas das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. A atitude espacial de intervenção que as vanguardas adoptaram em relação à cidade e os projectos colaborativos entre artistas e arquitectos, afirmam-se como precursores de algumas práticas artísticas públicas contemporâneas. Na Europa, o mural surge associado à urgência de transpor a expressão artística para a rua, em simultâneo, com o desejo de unificação das artes. O ideário que assume o compromisso social destas manifestações para a construção da cidade moderna, parece encaminhar-se para o movimento fundador da arte pública no século XIX. Como tal, importa relembrar o movimento *Arts and Crafts*, que defende "enunciados estéticos e programas artísticos", cujo ideário provém do socialismo (Abreu, 2015: 17), e onde o lugar de exposição e fruição da obra é o espaço público da cidade. Na sua génese, o movimento a favor da Arte Pública com lugar no final do século XIX na Europa e nos Estados Unidos da América, partiu de uma proposta estético-pedagógica de caráter democrático (Abreu, 2010: 17-29), defendendo-se o embelezamento citadino e a instrução pública. Considerando a arte pública como um complexo conceptual e não um conceito (Abreu, 2010), Abreu destaca os seguintes esteios: a) ideário: a arte pública visa fazer chegar

a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural; b) impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição); além de um regime distinto da restante produção artística.

Neste sentido, as vanguardas artísticas assentes no trabalho de projecto, colaborativo e interdisciplinar, foram, em parte, subsidiárias deste pensamento. Movidas pelo ímpeto de colocar a arte ao serviço de um desígnio social, e enquadradas em práticas participativas e experiências comunais, ensaiaram-se e visionaram-se diferentes actividades artísticas, com enfoque no espaço projectado – entre estas, as experiências do Construtivismo e do De Stijl, e da escola alemã da Bauhaus, na qual se oferecia uma oficina de pintura mural. Na época, era fundamental "encontrar uma forma de acabar com as fronteiras entre cor, som, formas e palavras, isto é, de unificar as artes" (Hobsbawm, 1998: 19). *Gesamtkunstwerk*, a designação alemã para o trabalho de arte total, entrava no campo de experimentação das vanguardas em projectos *mix media*, que envolviam a arte com um propósito e uma mensagem política subjacentes. Esta mensagem política não deve ser vista, como refere Menninger (2016), apenas na perspectiva da literatura que descreve as suas manifestações como unitárias ou totalitárias, activas entre 1849 e 1935, desde a emergência do idealismo revolucionário até ao fim trágico protagonizado pelo autoritarismo totalizador do nacional socialismo. Segundo a autora, a ênfase tem sido colocada no entendimento da totalidade como ideia unitária, em vez de colaborativa, obliterando que, através da colaboração, muitas mensagens políticas podem estar embebidas na obra de arte total. Assim, o ideário pressupunha uma identidade ontológica entre a arte e a arquitectura modernas (Pearson, 2010). Pearson acrescenta ainda que, pelo fim da Segunda Guerra Mundial, verificava-se um consenso relativamente aos casos de sucesso de síntese da arte e arquitectura modernas, sobretudo, os contributos das vanguardas modernas (Pearson, 2010).

Neste sentido, o mural urbano como tipologia de intervenção artística com um papel social surge associado à construção do espaço arquitéctonico, nas cidades europeias do pós-guerra, projectando-se uma nova crença na humanidade, sobretudo, na felicidade dos povos. Exemplos destes contextos podem ser vistos, ainda hoje, em várias cidades da Europa que adoptaram sistemas políticos de governação distintos, após a Segunda Guerra Mundial.[1] Miwon Kwon refere que, por esta época, os trabalhos de arte pública estavam destinados a uma melhoria dos efeitos nocivos da repetitiva, monótona, e estilo funcionalista da arquitectura modernista (Kwon, 2002: 64). Com a união das artes, artifícios e tecnologia, consolidava-se a perspectiva utópica de desenhar um mundo melhor (Miles, et al., 2003).

De acordo com Ockman, os membros do movimento moderno foram pioneiros no entendimento de que a nova estética necessitava de ser infundida com conteúdo colectivo e simbólico (Ockman, 1993: 27). Em 1943, Giedion,

Sert, e Léger, publicam os "Nove Pontos da Monumentalidade". Os autores afirmavam que a população demonstrava uma vontade coletiva de que os edifícios reflectissem a sua vida social e comunitária e, portanto, deveria satisfazer-se os seus desejos de monumentalidade, alegria, orgulho e excitação (Sert, Léger & Giedion, 1943). Deste modo e em estreita colaboração, o monumento deveria integrar os trabalhos do planeador, do arquitecto, do pintor, do escultor, e do paisagista (Sert, Léger & Giedion, 1943). A visão da cidade moderna reveste-se de novas matérias-primas e técnicas de experimentação, como estruturas metálicas ou painéis com diferentes texturas, cores e tamanhos (Sert, Léger & Giedion, 1943: 49). As cores e as formas seriam projectadas, resultando em superfícies animadas e em novos campos inexplorados para os pintores murais e os escultores (Sert, Léger & Giedion, 1943). Estes autores defendiam que a função da nova arquitectura do período pós-guerra deveria assentar na reorganização da vida comunitária, através do planeamento e do desenho de centros cívicos, de conjuntos de edifícios monumentais, e de espectáculos públicos, livres de associação a ideologias opressivas anteriores (Ockman, 1993: 27). Para este fim, foi proposto um repertório de formas coloridas, móveis, e leves, com recurso a matérias-primas naturais, de reconfiguração do espaço público e do mobiliário urbano, face à necessidade de monumentalizar os espaços (Ockman, 1993: 27).

Nas práticas experimentais das vanguardas, o mural situava-se no cruzamento da arte, design e arquitectura. Em especial, na Bauhaus e no De Stijl, a cor foi visionada como um princípio modelador e transformador dos espaços projectados e foi, também por isso, um dos recursos visuais mais solicitados na produção mural – a cor proporcionava um guia e sistema de orientação espacial. Fernand Léger foi um dos artistas comprometidos socialmente na sua prática pictórica com a cidade. Léger acreditava que uma renascença das artes murais estaria iminente e que a articulação com a arquitectura moderna seria uma mais-valia para a cidade. A pintura mural poderia, assim, funcionar como um modelador da consciência espacial, através de contrastes cromáticos. Porém as tentativas de implementação de Léger nunca foram aceites pelos órgãos institucionais de gestão pública americanos (Baudin, 2016). Assim, Léger afirma-se como um caso paradigmático do artista que almeja instituir a pintura mural como tipologia de intervenção nos espaços públicos.

3.1 O mural urbano na instituição de uma cultura participativa

As obras de arte pública afirmam-se como referentes da paisagem urbana, não fosse a cidade um objeto de experiência estética permanente (Gralińska-Toborek & Kazimierska-Jerzyk, 2016: 11). Neste âmbito, Tom Finkelpearl acrescenta que quando um objecto artístico reorienta a memória num espaço, significa que este altera também o ambiente psicológico do local (Finkelpearl, 2000: 42). Ou seja, a prática artística nos espaços públicos da cidade transforma as vivências, as identidades, e os discursos imbuídos nos lugares. Quando

os muralistas mexicanos trabalharam o interior dos edifícios, outrora vedados à população, atribuíram-lhes novas significações. Após a Segunda Guerra Mundial e no contexto de unificação das artes, o mural e a arquitectura mexicanos surgem integrados no revestimento exterior da biblioteca da cidade universitária, na Cidade do México, composta por mosaicos de pedra colorida e relevos em cimento. No México, a arte pública reforça o seu ideário ideológico com o Manifesto do Sindicato dos Operadores Técnicos da Pintura e da Escultura (1924). Segundo o manifesto, a pintura de cavalete e toda a arte do cenáculo ultra-intelectual aristocrático são desprezadas, exaltando-se as manifestações de arte monumental por serem de utilidade pública. Para tal, sugere-se a substituição das manifestações de cunho burguês, pela premissa do embelezamento para todos, de educação e de combate. A comunidade artística opunha-se à prevalência do individualismo e das elites, defendendo uma prática artística, cujo conteúdo debruçava-se na recuperação da identidade cultural mexicana e do seu património histórico (vejam-se os trabalhos de Rivera e Siqueiros). Revestindo-se deste ideário, a produção mural resultou, primeiramente, em diferentes representações do coletivo no interior das instituições públicas, e, mais tarde, no exterior dos edifícios, com narrativas em larga-escala.

A partir da década de 1960, iniciaram-se protestos políticos e sociais que se opunham à conjuntura vigente. Na sociedade norte-americana, estas manifestações opositoras entendiam o enquadramento social não como um *melting-pot*, mas, antes, como uma coleção de comunidades multiétnicas e multirraciais subdivididas em classe, idade e género (Chadwick, 1990). Assistíamos à apropriação da cultura latino-americana pelas sociedades ocidentais, patente, aliás na arte mural produzida nestes contextos e através de movimentos como "Las Mujeres Muralistas" (1970). Estes grupos artísticos celebravam a herança cultural mexicana, revestindo a paisagem urbana com símbolos e narrativas que testemunhavam a história do país. Ao contrário dos fenómenos do passado, estes projetos de arte pública procuraram estabelecer um diálogo artístico com a população local, convidando-a a participar na execução dos murais. Neste âmbito, destaca-se a artista plástica Judy Baca, uma das fundadoras do movimento, com um dos mais impactantes projectos de arte pública participativa "The Great Wall of Los Angeles". Nos Estados Unidos da América, a arte mural deste período marcou uma viragem artística. Na verdade, transitou-se de uma perspectiva orientada visualmente, para uma abordagem artística centrada na auscultação das comunidades, que somente se concretiza através do diálogo, enquanto conversação aberta, na qual se ouve e se inclui outras vozes (Gablik, 1995:83).

Com o objetivo de contestar a normalização da paisagem urbana, surgem movimentos artísticos que optam por realizar intervenções em locais de remoto acesso, porém com visibilidade assegurada. Esta nova apropriação do espaço público resulta de diferentes práticas emergentes que, devido à

Fig. 1– *Hall of fame* (2014). Mural localizado na Damaia, Amadora, e realizado em colaboração com vários artistas.
Fonte: Odeith.com

sua génese, caracterizada pela preservação do anonimato e pelas intervenções espontâneas, opõem-se ao predomínio da publicidade na paisagem urbana. Nestes contextos, afirmam-se, sobretudo, duas manifestações artísticas: o *graffiti* e a *street art*. Estas expressões, com origem nos Estados Unidos da América, têm lugar em comunidades específicas, muitas delas, alvo de segregação racial e à margem da sociedade. Curiosamente, a origem destes grupos culturais remete para o crescimento das periferias urbanas e para a deslocação das populações para os arredores das metrópoles. Estes espaços qualificam-se e podem ser compreendidos como um território social altamente politizado, não homogéneo, que dá acesso à construção de novas subjectividades e identidades, e comporta divisões, fragmentações, conflitos ou hierarquias (Andrade, et al., 2010: 158). Estes nichos culturais subscrevem um ideário coincidente com o imaginário das subculturas norte-americanas, sobretudo, os movimentos punk e hip hop. O discurso e as ideologias centram-se numa resposta coletiva contra a homogeneização social e cultural. Na actualidade, estas manifestações incidem sobre o culto do individualismo, na medida em que quem sobressai no seio destas comunidades é o membro que revela maiores competências individuais, e cuja imagem marcante o declara como o precursor.

Estas expressões caracterizam-se, ainda, pela utilização do mobiliário urbano para inscrição de mensagens e narrativas de conteúdo imediato e efémero. O tipo de participação assenta no virtuosismo em prática, sobretudo, nos chamados *halls of fame*, nos quais cada artista exibe as suas qualidades técnicas, visuais, performativas e interactivas. Por outro lado, assiste-se a uma tentativa deliberada de convocação das audiências, instituindo-se uma relação de reciprocidade discursiva e simbólica, que, através das redes sociais, culmina na construção de uma visão utópica da cidade.

4. Ferramentas de participação no espaço público

A participação no espaço público desenvolve-se a partir de diferentes dimensões e contextos. Ainda que o fenómeno da cultura participativa seja relativamente recente, o envolvimento do espectador no espaço público tende a interferir com a produção e a disseminação do mural urbano. Com a proliferação das novas tecnologias e a instituição de ambientes digitais, a participação assumiu uma nova força motriz, reforçando a sua influência nas diferentes instâncias da esfera pública. Henry Jenkins afirma que as culturas participativas são fenómenos caracterizados pelo incentivo à expressão artística e ao envolvimento cívico, pelo forte apoio à criação e à partilha criativa, e pela aposta num sistema de informação, no qual o conhecimento é transmitido de geração em geração (Jenkins, et al., 2006). Deste modo, os membros desta cultura sentem-se conectados socialmente uns com os outros devido à popularidade dos seus contributos nas redes (Jenkins, et al., 2006). A génese da cultura participativa vai ao encontro dos pressupostos pelos quais se regem as subculturas e tribos urbanas. Práticas mais emergentes como o *graffiti* e a *street art* caracterizam-se pelo estabelecimento de uma hierarquia social em que o conhecimento, os rituais, e as ideologias são partilhados entre todos os membros. Ao contrário das práticas de arte pública anteriores, as expressões emergentes, que surgiram na década de 1990, incluem os processos, bem como os locais de socialização (Miles, 1997: 99). Neste contexto, o artista urbano 2CarryOn assume que a sua motivação "começa e acaba nas pessoas", ou seja, as suas intervenções procuram integrar-se no tecido urbano e nos itinerários dos habitantes da cidade. Para tal, o artista recorre a elementos que promovem uma identificação imediata com o mural.

Neste âmbito, importa introduzir o conceito *novo género de arte pública*. Segundo Suzanne Lacy, nas últimas décadas, grupos de artistas procuraram desenvolver modos distintos para uma prática artística, cujas estratégias públicas de participação são uma parte fundamental da sua linguagem estética (Lacy, 1995: 19). A autora entende que a fonte da estrutura destes trabalhos artísticos não se restringe, exclusivamente, à informação política e visual, mas, antes, deve-se a uma necessidade interna percebida pelo artista, em colaboração com a sua audiência (Lacy, 1995: 19). Este enquadramento deu origem a um novo género de arte pública, uma arte visual que utiliza, simultaneamente,

os média tradicionais e não-tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência vasta e diversificada, debruçando-se sobre assuntos relevantes para as vidas dos seus públicos (Lacy, 1995: 19). A autora garante que, hoje, muitos artistas de arte pública sugerem que a comunicação se processa bilateralmente, e, outros vão mais longe, ao afirmarem que o espaço entre o artista e a audiência é o próprio objecto artístico (Lacy, 1995: 178).

Com o surgimento de projectos de incentivo à arte pública participativa, quebraram-se as barreiras que impunham o espaço público como um quadro de regulações e convenções dos domínios, exclusivamente, político e institucional. Neste contexto, Pablo Helguera introduz um conceito fundamental na problematização do ensino da arte socialmente participada. De acordo com o autor, a arte socialmente participada surge no final da década de 1960, aquando da influência seminal de Alan Kaprow, da incorporação da teoria feminista educacional na prática artística, da exploração da performance e da pedagogia por Charles Garoian, e do trabalho de Suzanne Lacy na Costa Oeste e demais (Helguera, 2013: 09). Helguera acrescenta que, na atualidade, a prática da arte socialmente participada assume várias escalas de participação. Durante estas ações, a audiência predispõe-se a participar em novas experiências artísticas. De facto, os processos participativos não são lineares e o resultado não é o único objetivo, sendo que as várias etapas do projecto, bem como adaptações e improvisos ao plano inicial, assumem-se como a matéria do próprio trabalho. Assim, o processo possui, hoje, qualidades estéticas (Lacy, 1995), e, no campo da participação, a performatividade, a exposição pública, e a interação, consideram-se aspectos integrantes do objecto artístico. No que diz respeito ao mural urbano, esta tipologia tem a particularidade de ocorrer nos espaços públicos e o seu resultado e processo são, por conseguinte, directamente expostos ao público. Se o processo é hoje valorizado, deveremos procurar fazer uma leitura da participação na intervenção mural urbana à luz desta consciencialização. Neste contexto do mural urbano, importa distinguir as quatro estruturas de participação, enunciadas por Helguera: participação nominal, participação directa, participação criativa, e participação colaborativa.

Assim, e de acordo com Finkelpearl, os artistas e os críticos que investem neste formato artístico acreditam que existe um valor estético e social subjacente à criação num processo participativo, que transita do modelo de produção individual para uma estrutura horizontal de cunho social (Finkelpearl, 2000). De acordo com o autor, o argumento desta comunidade artística prende-se com a forma como o público participante não-artístico detém percepções, conhecimento local, experiência profissional, e ideias visuais válidas, singulares, e impossíveis, caso não se envolvesse a sua participação (Finkelpearl, 2000). A transposição da prática artística para a sua dimensão social assenta na necessidade de comunicar e interpretar determinados referentes contidos no objecto artístico. Poderemos considerar que o crescente envolvimento da

participação na prática artística parte da vontade de integrar o espectador na produção e experimentação do objeto artístico? Ao afirmar-se como uma ferramenta de participação, o mural subjaz a transmissão de uma mensagem e a sua apropriação pelas diferentes audiências. Deste modo, a cidade apresenta-se multidisciplinar, assumindo uma função social, que parece realçada pela transição da cultura participativa para o espaço público. É neste contexto que a participação toma o lugar de humanizar a sociedade, frequentemente entorpecida e fragmentada pela produção instrumentalmente repressiva do capitalismo (Bishop, 2012: 11). Bishop acrescenta que dada a quase total saturação do repertório imagético no mercado, a prática artística deve incentivar uma arte de acção, interagindo com a realidade, dando pequenos passos para reparar o laço social (Bishop, 2012: 11). Assim, a rua afigura-se como um lugar favorável à comunidade não-artística, muitas vezes ausente dos grandes acontecimentos artísticos, já que o acto performativo do mural reclama a participação dos transeuntes. Na verdade, o trabalho artístico no espaço público lida, sobretudo, com o inesperado e com o desconhecido, e, neste contexto, ocorre a interacção com o público (Entrevista a 2CarryOn, 2017). Por outro lado, verifica-se que determinados projectos sofrem alterações mediante as trocas comunicacionais com os transeuntes, condicionando o progresso da intervenção mural (Entrevista a 2CarryOn, 2017). Ou seja, a comunidade local atua como participante no desenvolvimento do mural. Assim, observamos a activação de membros do público em papéis que estão para lá do receptor passivo, pois a sua execução interpela o transeunte e a recepção de um mural urbano acontece, sobretudo, através de um encontro casual.

5. A produção mural em Portugal

A introdução da cerâmica como revestimento exterior e a influência do princípio de unificação das artes consagrou a intervenção mural enquanto formato favorável à melhoria da paisagem urbana. Durante a primeira metade do século XX, em Lisboa, assume-se, sobretudo, uma continuidade das práticas oitocentistas, em que "raras são as intervenções no espaço público da capital em que é identificável uma clara articulação entre a obra e o contexto da sua inserção" (Alves, 2014: 320). No contexto das obras públicas do Estado Novo, as encomendas de arte pública comportavam dois processos distintos até à sua implantação. No que diz respeito aos processos de feitura e colocação podiam, ambos, inviabilizar a concretização da encomenda nos espaços públicos. O mural de azulejo cerâmico não escapou, por vezes, a este destino. Embora desenhado para uma determinada fachada, o mural de azulejo podia ser alvo de censura por parte das autoridades, que adiavam ou inviabilizavam a sua aplicação no espaço - veja-se o caso de Júlio Pomar (1947), ou de Menez (1957, 1958) (Elias, 2007; Marques, 2012). Até à segunda metade do século XX, preponderava a escultura como elemento diferenciador da paisagem urbana. Com a progressiva integração do mural no edificado e

Fig. 2 – Painel de azulejos da autoria de Rolando Sá Nogueira (1959), localizado na Av. Infante Santo.
Fonte: Rede de Investigação em Azulejo.

na arquitectura, originaram-se novas dinâmicas espaciais e de interação. Na contemporaneidade é possível identificarmos três tipos de expressão mural: 1) espontânea, ou seja, de ordem, sobretudo, ilegal; 2) ilustração, que se caracteriza pela reprodução de objetos já pré-existentes; e 3) intervenção de projecto, que implica uma composição com um posicionamento estético e a concertação no lugar dos diferentes fragmentos, mediante um modelo ou uma maquete prévios (Entrevista a José Mourão, 2017).

Durante o período pós-revolucionário da década de 1970, a pintura mural afirmou-se como suporte de reivindicações ideológicas e políticas (Elias & Leonor, 2012), dando origem às chamadas escolas de murais, provenientes dos movimentos partidários. Ou seja, procurou-se "afirmar uma presença política, sob um ponto de vista estético" (Entrevista a Carlos Almeida, 2014). A emergência da pintura mural política surge como resposta face à prevalência de uma conjuntura social, económica, e política, que impunha uma homogeneização da ordem pública e um agravamento das condições de vida (Valente, 2016). Há posições que afirmam que "o muralismo é um fenómeno social que permanece actual e que pretende romper o cerco mediático, do qual a

maioria da sociedade está apartada" (Entrevista a Bruno Carvalho, 2017). Neste contexto, refere-se que "a narrativa construída nos media impõe um modelo de pensamento e uma visão condicionada dos acontecimentos" (Entrevista a Bruno Carvalho, 2017). Assim, o muralismo é uma oportunidade e "uma ferramenta para dar voz aos que não a têm" e, portanto, à mensagem deverá estar subjacente um paradigma colaborativo na produção do mural, que seja aberto a qualquer participante (Entrevista a Bruno Carvalho, 2017). Neste período, inscreviam-se "slogans e contra-slogans", "colagens e descolagens", "siglas e contra-siglas" que, apesar de alguma agressividade nas mensagens de ordem e da, frequente, pouca qualidade estética, alguns surpreendiam "pela técnica, pelo processo expedito, pelo humor ou até pela ingenuidade" (Gonçalves & Dias, 1985: 27-28). Deste modo, "pode falar-se numa nova maneira de utilizar o espaço urbano, não apenas em função de valores partidários, mas também em função de valores lúdicos" (Gonçalves & Dias, 1985: 28). Pelo contrário, e aludindo ao fenómeno do mural, Ernesto de Sousa opunha-se a este ponto de vista, referindo que a actividade mural era uma importação de outros contextos geográficos, não reconhecendo mais-valias neste tipo de intervenção no seio da arte contemporânea (Sousa, in Couceiro, 2004).

Assistíamos à apropriação do espaço público como um formato passível de acolher uma posição ideológica, contudo apoiada num ideal estético, influenciado, no caso português, pelos muralismos mexicano, soviético e maoísta. A reciprocidade na relação entre a arte e a política é discutida por Chantal Mouffe. A autora defende que não existe uma distinção entre arte e política, como dois campos constituídos separadamente. Pelo contrário, Mouffe considera que existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na arte (Mouffe, 1992). A este propósito, Rosalyn Deutsche crê que a arte pública pode ser vista como um instrumento que tanto ajuda a

Fig. 3 – *Só os trabalhadores podem vencer a crise* (1977). Mural da autoria do MRPP localizado na Av. Marechal Gomes da Costa
Fonte: Arquivo de Lisboa / Colecção José Neves Água

Fig. 4 – *Mural pela paz* (1989). Intervenção artística colaborativa realizada pela Associação ArteVer, localizado na Amadora.
Fonte: Associação ArteVer / José Mourão.

Fig. 5 – *Mural pela paz* (1989). Processo de execução da intervenção artística da autoria da Associação ArteVer, na Amadora.
Fonte: Associação ArteVer / José Mourão.

produzir o espaço público como questiona o espaço dominante que foi, oficialmente, ordenado como público (Deutsche, 1996: 288). A autora vai ao encontro da tese de Chantal Mouffe ao sugerir que a arte que é pública participa, ou cria, um espaço político e é ela própria um espaço no qual se assumem identidades políticas (Deutsche, 1996: 289). No que diz respeito à produção mural, considera-se que existe uma politização do espaço público, referindo-se, sobretudo, à "apropriação deliberada do espaço público", como resposta à opressão vivida durante o Estado Novo (Entrevista a Carlos Almeida, 2014). Esta conjuntura revela a necessidade de mobilização social, através de motivações comuns, num apelo à democracia ou aos direitos humanos. Estes ideais sustentavam a produção mural da época, reflectindo-se na representação de símbolos, insígnias, e mensagens de ordem, que se materializavam na mancha e traço dos autores. Veja-se as menções às ideias de paz, justiça social e progresso que, à partida, remeter-se-iam a um paradigma utópico de sociedade. Esta visão que subjaz estas intervenções parte da construção de uma sociedade livre de constrangimentos, ou seja, o rompimento com "o modelo actual de sociedade", com fim à construção de um "espaço diferente, sem lugar para a exploração e a opressão" (Entrevista a Bruno Carvalho, 2017).

Na verdade, estes murais foram responsáveis pela reconfiguração dos territórios, atribuindo, inclusive, uma nova toponímia à cidade. Ou seja, as representações murais são adotadas pelas comunidades locais como referentes no espaço público, passando a integrar os itinerários e as relações simbólicas do quotidiano. Veja-se o mural realizado no concelho da Amadora, em 1989, pela Associação ArteVer. A intervenção artística tornou-se emblemática na paisagem urbana da cidade, devido ao seu realismo, que, aliás, interpelava o observador (Entrevista a José Mourão, 2017). A produção do mural implicou a participação de cinco artistas plásticos e de um

grupo de dez alunos de artes plásticas. A maquete final e o processo criativo resultaram de duas propostas gráficas para aquela superfície. Com recurso a esquiços, apontamentos e ideias, a maquete ia sendo completada à medida de cada contributo estético, no qual se integraram as técnicas da pintura e da colagem. No âmbito deste modelo de participação, reconhece-se que as produções murais resultam, habitualmente, de um processo de discussão colectiva sobre o que se quer dizer e, depois, como dizê-lo através do muralismo (Entrevista a Bruno Carvalho, 2017).

Todas as etapas destes projectos colaborativos eram pensadas segundo um modelo de participação que se iniciava com a definição de um conceito, seguindo-se a criação de um projecto, e a preparação e execução no espaço. Apesar de adoptarem moldes da arte socialmente participada, estes processos apresentam alguns cambiantes relacionados com práticas mais virtuosas, sobretudo, o *graffiti*. Na referência ao processo, o artista urbano 2CarryOn assume-se, neste contexto, como designer. Ou seja, o seu processo criativo vai beber a outras disciplinas e recorre, sobretudo, aos meios digitais para aperfeiçoamento do projecto, nomeadamente, à fotocomposição. O artista afirma que procura trabalhar segundo uma lógica *mixed media*, uma vez que os materiais e as técnicas de que se apropria utilizam ferramentas provenientes de diferentes fontes. Perante este contexto, conclui-se que estes projectos tendem a orientar-se segundo quatro estruturas de participação: 1) um projecto colaborativo, cuja representação apoia-se na dissolução da autoria, ou seja, há uma exaltação do colectivo (projecto da Associação ArteVer); 2) um mural participado mas no qual parte dos intervenientes não dispõe de um enquadramento estético e técnico, uma vez que deverá sobressair a mensagem e a transmissão da ideologia (murais político-partidários); 3) o mural do artista urbano contemporâneo, no qual apenas se contempla a participação de um elemento homónimo, ao qual se reconhece qualidades recíprocas, ou o que se restringe a uma representação virtuosa e que exalta o individualismo e a popularidade do artista. Num quarto nível poderemos considerar as produções murais enquadradas em ateliers participativos, nos quais os intervenientes tendem a desempenhar uma função específica e atribuída pelos dinamizadores. Nos exemplos referidos, os artistas actuam como mediadores entre o território e as comunidades locais. Ainda que de forma passiva, foi reclamada a atenção das audiências nestes projectos e, em todos os casos, confirma-se a transição destas representações para ícones na paisagem urbana das cidades. Projectos que se inserem nesta tipologia parecem convergir nas categorias consideradas por Tom Finkelpearl, no que diz respeito à arte participativa: relacional, activista e antagonista (Finkelpearl, 2000). Deste modo, os modelos de participação no espaço público assumem posicionamentos distintos consoante, sobretudo, a narrativa adoptada, o contexto de produção, e o perfil do artista. Pese-se os exemplos dados e a motivação por detrás de

cada intervenção. Conclui-se que a apropriação do espaço para fins artísticos está, tendencialmente, associada a um acto performativo, que conflui em duas dimensões, individual e colectiva.

6. Conclusão

A produção mural contemporânea assenta, sobretudo, em duas dimensões fundamentais: o contexto e a narrativa. Neste âmbito, o processo criativo está impregnado de referências simbólicas, que são transpostas para a paisagem urbana e que resultam numa malha de representações e discursos do coletivo. Conclui-se que, no que concerne o papel da pintura mural política e a sua continuidade na atualidade, a componente ideológica que justificava a narrativa, foi substituída pelo princípio estético e pela necessidade de interagir artisticamente com o tecido urbano, imprimindo-lhe elementos simbólicos e conceptuais. No que diz respeito às narrativas, estas espelham a influência das indústrias culturais e criativas, bem como, numa primeira fase, o ideal da integração das artes. Suzanne Lacy subscreve este ponto de vista ao concordar que a arte pública desafiou a ilusão da arte universal e introduziu a discussão em torno da natureza do público - os seus enquadramentos de referência, a sua localização entre as várias construções de sociedade, e as variadas identidades culturais (Lacy, 1995: 172). Ao longo do século XX, o mural manifestou-se em diferentes escalas de participação. Aplicando-se as estruturas de participação propostas por Helguera (2011), podemos situar, historicamente, o mural nas instâncias que o autor propõe. Na participação nominal, podemos considerar o mural moderno, ou seja, a participação da audiência resume-se à contemplação, apreensão, e interpretação da mensagem. Na participação colaborativa, enquadra-se o mural político, na medida em que o participante tem um papel activo na produção do mural, partilhando da responsabilidade do seu conteúdo. Na participação criativa, insere-se a argumentação do artista urbano identificado, sobretudo, com movimentos mais emergentes como o *graffiti* ou a *street art*, na qual a produção do mural é influenciada pelas trocas comunicacionais com a audiência, podendo, inclusive, culminar em alterações no conteúdo da mensagem. Na participação directa, considere-se alguns ateliers participativos, nos quais o público integrante é convidado a realizar uma tarefa específica na produção. Por outro lado, o mural urbano está sujeito a flexões utópicas e distópicas da cidade e, como tal, resulta em formatos de participação que assumem estes cambiantes como factores que determinam o processo e o resultado. Assim, historicamente, o artista assume duas posições extremas. Por um lado, debruça-se sobre a dimensão das massas, por outro, o artista preconizador de um virtuosismo, no qual o público demonstra o desejo de participar mediante a popularidade do autor, como em alguns casos dos murais de *graffiti* e *street art*. Assim, a dimensão política do mural, outrora associada a uma afirmação ideológica e cuja mensagem era facilmente identificável pela linguagem assumida pela

entidade partidária, manifesta-se, na atualidade, sobretudo, na atitude adoptada pelos intervenientes em relação ao espaço, revelando uma clara contestação do suporte e da cidade e baseando-se no desempenho performativo. Ou seja, assiste-se a uma apropriação individual do espaço público como demonstração de poder sobre o espaço, assumindo-se o território como uma arena, na qual importa disputar a pertença ao lugar.

Notas

[1] Vejam-se alguns complexos habitacionais em Viena, com murais em mosaico ou pintura. No Turquemenistão, o mural de relevo em cimento que reveste a Casa de Educação Política. Já em Liverpool, destaca-se o mural baixo-relevo "The Story of Wool", da autoria de William George Mitchell. Em Lisboa, afirmam-se a pintura em azulejo, o esgrafitado, e o baixo-relevo em pedra, cimento ou cerâmica.

Bibliografia

ABREU, J.G. (2015). "As Origens Históricas da Arte Pública". in *Convocarte - Revista de Ciências da Arte*, Lisboa: FBAUL-CIEBA, 1, 14-27.

ANDRADE, P. de., MARQUES, C. A.; BARROS, J. C. (Coord.) (2010). *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da cidade criativa*. Sintra: Caleidoscópio;

AUGÉ, M. (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.

Baudin, K. (2016). *Fernand Léger: Painting in Space*. Chicago: Hirmer Publishers.

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

CHADWICK, W. (1990). *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson.

COUCEIRO, G. (2004). *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

DEUTSCHE, R. (1996). *Evictions: Art and Spacial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

DEXEL, W. (1931). "Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (1925)". *The Charnel-House: From Bauhaus to Beinhaus*. Acedido em: https://thecharnelhouse.org/2014/05/22/theo-van-doesburg-grundbegriffe-der-neuen-gestaltenden-kunst-1925/

ELIAS, H. & LEONOR, S. (2012). Intervenções artísticas nos espaços públicos nos anos setenta em Portugal: uma análise a partir das publicações sobre arte surgidas ao longo da década. In *LUSOCOM*.

ELIAS, H. (2007). *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Barcelona: Universidade de Barcelona. Tese de Doutoramento. (Acedido em: http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438).

FINKELPEARL, T. (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.

GABLIK, S. (1995). "Connective aesthetics: Art after individualism". In Lacy, S. (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Washington: Bay Press.

GONÇALVES, R. M. & DIAS, F. S. (1985). *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho.

GRALIŃSKA-TOBOREK, A. & KAZIMIERSKA-JERZYK, W. (2016). *The Aesthetic Energy of the City*. Lodz: University of Lodz Press.

HELGUERA, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.

HOBSBAWM, E. (1998). *Atrás dos tempos: Declínio e queda das vanguardas do século XX*. Porto: Campo das Letras.

IMHOOF, D., MENNINGER, M.E, & STEINHOFF, A.J. (2016). *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. New York: Berghahn Books.

INNERARITY, D. (2010). *O Novo Espaço Público*. Lisboa: Editorial Teorema.

JENKINS, H., PURUSHOTMA, R., WEIGEL, M., CLINTON, K., ROBISON, A.J. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Massachusetts: The MIT Press.

KWON, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press.

LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.

LÉGER, F. (1973). *Functions of Painting*. New York: The Viking Press.

MACLEOD, G. & WARD, K. (2002). Spaces of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City. in *Geogr. Ann.*, 84 B (3-4), 153-170.

MARQUES, I. (2012). *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2012. Tese de Doutoramento.

MILES, M. (1997). *Art, Space, and the City: Public art and urban features*. London: Routledge.

MOUFFE, C. (ed.) (1992). *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*. London: Verso.

OCKMAN, J. & EIGEN, E. (1993). *Arquitecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Columbia University and Rizzoli International Publications.

PEARSON, C. (2010). *Designing UNESCO: Art, Architecture and International Politics at Mid-Century*. London: Routledge.

Sennett, R. (2006). Housing and Urban Neighbourhoods: The Open City. in *Urban Age Newspaper*, Berlin, November, 2006.

SERT, J.L., LÉGER, F., GIEDION, S. (1943). "Nine Points on Monumentality". in Giedion, S. *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

VALENTE, C. (2016). *A Street Art no feminino. O lugar da mulher na Arte Pública*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Mestrado.

Outras fontes:

Entrevista a Marco Almeida (2CarryOn), artista urbano e designer (realizada em 10 de Agosto de 2017).

Entrevista a António Alves, pintor mural (realizada em 14 de Abril de 2014).

Entrevista a Bruno Carvalho, jornalista e militante do Partido Comunista Português (realizada no dia 2 de Agosto de 2017).

Entrevista a Carlos Almeida, Antropólogo e membro do Partido Comunista Português (realizada no dia 13 de Março de 2014).

O activismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações[1]

Cristina Pratas Cruzeiro

Investigadora IHA-FCSH-NOVA de Pós-Doutoramento (Bolseira FCT); Professora Auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

cristinacruzeiro@gmail.com

A reflexão em torno das vanguardas russas que se desenvolveram após a Revolução de Outubro de 1917 tem tendido a menorizar as questões políticas e sociais relativamente às questões visuais. Boris Groys, referindo-se à atitude dos historiadores de arte russos nesta matéria, afirma que:

> *A estratégia mais comum consiste, portanto, em descrever a prática artística de vanguarda em termos puramente formais – como inerentemente desprovido de políticas. A vanguarda russa é tratada como apenas uma outra etapa da evolução da arte moderna, uma evolução que, em última instância, é direccionada para a emancipação da forma sobre todo o conteúdo.*[2] (Groys, 1993, p.112).

Embora o autor se esteja aqui a reportar aos historiadores russos, é possível extrapolar esta realidade além do contexto das vanguardas russas. No que respeita a práticas artísticas socialmente comprometidas, denota-se a mesma tendência crítica para a análise das componentes formais, sem o enquadramento na atitude activista que as impele. Ainda assim, como Groys afirma: "Qualquer estética tem a sua componente ética particular, uma vez que pressupõe certas condições - um contexto social

One hundred years after the October Revolution, in 1917, there are several influences that remain in the world of arts and culture. The growing focus on Russian avant-garde movements has been channeled to the visual components employed in paintings, sculptures, posters, monographic editions, and other artistic objects. At this level, historiographical and critical discourses are largely based on the fact that Russian and Soviet visual production has accompanied an avant-garde understanding for which formal innovation was essential. Nevertheless, there are aspects that can be considered to be of major importance for the understanding of this period. These aspects evolved from the ambition of destroying conceptual and structural barriers between art and life, in what was the commitment to the construction of a new

socialist society. In this field, the approach between art and life was assumed as a collective project through the importance of the politicization of the subjet. This text will focus on this ambition, reaffirming these artistic practices as predecessors of those who are currently socially committed or activists.

específico – sem o qual a arte não pode ser devidamente compreendida." (Groys, 1993, p.113).

A relação dialéctica entre arte e vida implica, desde logo, um particularismo do pensamento estético que importa destacar: as questões formais, estilísticas e mais genericamente visuais não podem ser desligadas das questões políticas e sociais. Assim, só entendendo de forma dialéctica ambos os aspectos se poderá entender as práticas artísticas que durante o século XX a foram adoptando, seja no contexto soviético ou em que contexto for.

Nato Thompson, em "Living as Form", teoriza acerca das práticas artísticas socialmente comprometidas a partir dessa dialéctica. Aí, destaca algumas implicações da palavra 'viver' quando associada a essas práticas, podendo-se a partir delas encontrar não uma definição estanque mas características fundamentais a ter em conta. São elas a anti-representação, a participação, o estarem situadas no mundo real e operarem na esfera política (Thompson, 2012, p.21-22). Definindo cada uma dessas características, o autor entende por anti-representacional a utilização de métodos de trabalho "que permitem relações interpessoais genuínas" e por participação a "arte que exige alguma acção em nome do espectador para completar o trabalho." (Thompson, 2012, p.21). Thompson entende ainda que o facto destas práticas acontecerem frequentemente fora do espaço do museu e da galeria, permite caracterizá-las como situadas no mundo real. Por último, em relação à esfera política, o autor destaca o facto de "para muitos artistas socialmente comprometidos haver um interesse contínuo no impacto, sendo que o domínio do político simboliza essas ambições." (Thompson, 2012, p.22).

Já no que respeita à forma, questão também inclusa no título do seu livro e na qual a visibilidade assenta de modo mais directo, Thompson considera que embora "seja difícil categorizar a arte socialmente comprometida por disciplina, podemos mapear várias das suas afinidades por

metodologias." (Thompson, 2012, p.22). Para além das problemáticas políticas que as ocupam, de acordo com Thompson:

> *Concentrar-nos nas metodologias também é uma tentativa de deslocamento do discurso para longe da lente típica de análise das artes: a estética. Isso não quer dizer que o visual não tenha lugar nessas obras, mas esta abordagem enfatiza as formas produzidas tendo em conta o impacto. Ao concentrar-nos em como um trabalho aborda o social, ao contrário de simplesmente no que parece, podemos calibrar melhor a linguagem para descodificar os seus numerosos compromissos.* (Thompson, 2012, p.24).

A este nível, Thompson destaca alguns procedimentos metodológicos que constroem, em certa medida, a estrutura identitária das práticas artísticas socialmente comprometidas, a saber: tipos de encontro[3], tipos de manipulação dos media, investigação e sua apresentação, criação de estruturas alternativas e ainda tipologias de comunicação, nas quais, assume destaque a organização em colectivo/grupo, centrada numa comunicação interpessoal (Thompson, 2012, p.24).

Nato Thompson pensou estas características a partir de uma análise a práticas artísticas ocorridas sobretudo nos últimos vinte e cinco anos, num contexto social, económico e político inegavelmente distinto do da Revolução de Outubro. As práticas artísticas que analisa desenvolveram-se depois da queda do Muro de Berlim, num contexto de domínio do neoliberalismo e crise estrutural do capitalismo, assente numa ofensiva do imperialismo, na disseminação de uma cultura militarista e belicista e de ataque à soberania dos povos. Numa formação económico-social capitalista que actua sobre as políticas culturais impedindo a democratização cultural e artística, que incentiva a privatização e a elitização da cultura, que a concebe como área da actividade económica, centrando-a na mercantilização. Ou seja, num contexto completamente arredado da ideologia marxista-leninista e do projecto de construção social soviético ocorrido a partir de 1917, o socialismo.

Assim, que paralelismos podemos estabelecer entre as práticas artísticas que decorreram do processo revolucionário soviético e as práticas artísticas socialmente comprometidas da contemporaneidade? Na verdade, embora em contextos muito distintos e com compromissos ideológicos também eles muito distintos, a aproximação entre arte e vida[4], já aqui referida, acontece em ambos os casos. E acontece porque existe uma ambição de transformação social que impele os artistas a definirem o seu trabalho de forma activista. É desse compromisso que se desenvolvem características que podem ser entendidas como similares, mesmo ressalvando as devidas diferenças.

A partir de 1917, logo após a Revolução de Outubro, a política cultural foi assumida como prioritária pelo governo. Embora tenham existido divergências entre aqueles que assumiram cargos proeminentes a este nível – Lunacharsky

(Narkompros), Bogdanov (Proletkult) e o próprio Lénine – "o pensamento bolchevique, dos dois lados deste debate, era bastante claro na insistência de que os aspectos culturais da Revolução, no seu sentido mais amplo, eram de importância central." (Cooke, 1995, p.19). Os artistas e outros trabalhadores da cultura foram integrados neste processo, participando activamente na discussão e reflexão política sobre arte e assumindo a direcção de escolas, departamentos de cultura e arte e outras estruturas institucionais.

A actividade do Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, criado em 1921 por artistas como Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Alexei Gan, Kazimir Medunetsky, Vladimir e Georgii Stenberg, entre outros, é exemplificativa da intensa reflexão que aconteceu e da vontade expressa por muitos artistas em intervirem directamente na sociedade, através da sua actividade. No seu Programa, publicado em 1922 na 'Ermitazh', é afirmado que "(...) o grupo insiste na necessidade de sintetizar a questão ideológica com a questão formal, no sentido de se transferir o trabalho de laboratório para os trilhos da actividade prática." (Rodchenko, A. e Stepanova, V., 2003, p.341). Por seu turno, o artista Alexei Gan afirma também essa vontade, referindo como papel da arte:

> *Não reflетir, não representar e não interpretar a realidade, mas sim construir e expressar as tarefas sistemáticas da nova classe, o proletariado. O mestre da cor e da linha, o construtor das formas do espaço-volume e o organizador das produções em massa devem tornar-se construtores no trabalho geral de armamento e movimentação de muitos milhões de massas humanas...* (Gan, 2003, p.344).

Da intervenção directa dos artistas na sociedade nasceram, no contexto soviético, estratégias e formas de produção artística inéditas até então. E se nos centrarmos, como Nato Thompson sugere, nas formas de aproximação ao social, notamos que essas estratégias e metodologias foram sendo replicadas até à actualidade, em contextos muito distintos e por diferentes práticas artísticas socialmente comprometidas.

Não obstante, esta inegável similitude estratégica e metodológica raras vezes tem servido para apontar o contexto soviético como predecessor das práticas artísticas socialmente comprometidas, activistas ou de activismo artístico. Mas, de facto, a estratégica intervenção directa dos artistas na sociedade, já aqui referida, assim como as formas de organização colectiva ou procedimentos metodológicos como a colaboração, a participação e a utilização táctica dos meios são características estruturais das práticas artísticas comprometidas socialmente, desenvolvidas sobretudo a partir dos anos noventa, mas originariamente criadas no contexto soviético.

Entender o papel criativo, inovador e vanguardista dos artistas que participaram activamente no processo revolucionário soviético, implica entender as componentes de activismo, colaboração e participação social e política

como uma escolha que estrategicamente alterou os parâmetros da estética tradicional mas que deve ser entendida no âmbito do pensamento estético e da prática artística em geral.

Os eventos públicos como forma de aproximação entre Arte e Vida

A Revolução de Outubro conduziu a produção artística para um paradigma assente no entendimento de arte como meio de intervenção social. Se antes da Revolução, no início do século XX, as vanguardas russas estavam concentradas nas problemáticas gerais das práticas de vanguarda, depois da Revolução concentraram-se numa discussão directamente relacionada com os princípios ideológicos do materialismo histórico-dialéctico, o que foi determinante para a criação de um novo paradigma ligado à integração da arte na vida.

A este respeito, Benjamin Buchloh considera que os movimentos de vanguarda russos abandonaram o paradigma do modernismo por volta de 1920, dando início a uma segunda fase assente nos factos da vida real (Buchloh, 1984, p.85)**.** Tratando-se de uma alteração de paradigma consciente, ela fez parte dos objectivos do governo revolucionário desde o início, como denota o 'Plano de Propaganda Monumental', impulsionado por Lénine em 1918 e onde "podemos ver o reflexo da concepção do papel social do artista inaugurado com a revolução social. Aí vemos a aspiração de vincular as belas artes com outras formas de trabalho de agitação e propaganda de massas, em nome da tarefa maior de educação ideológica." (Tolstoy, 1990, p.13). As diferentes iniciativas integrando, desde logo, os artistas mais destacados do momento, procuravam responder a esse objectivo de alteração de paradigma, expresso por Gustav Klutsis de forma clara:

> *(…) Aqui a arte não é um fim em si mesmo – como nos artistas antigos e nos formalistas – mas tão só o meio para atingir o fim. Os métodos de trabalho nas antigas modalidades das artes plásticas já não eram capazes de satisfazer as exigências da luta revolucionária*. (Klutsis Apud Pérez, 1995).

Este novo desígnio das artes conduziu à criação e ao fomento de uma série de estratégias – como as formas de organização colectiva – e de procedimentos metodológicos inéditos – como a colaboração criativa e a utilização táctica dos meios – que foram utilizados em vários contextos mediais, nomeadamente no domínio das artes plásticas, do design, do agit-prop e do cinema. Mas onde foram particularmente agilizadas foi nas celebrações e eventos públicos realizados a partir da Revolução de Outubro. Aí, a organização colectiva e os procedimentos metodológicos referidos assumiram um carácter definidor enquanto método de trabalho e forma de aproximação entre arte e vida, seja no que respeita à produção, seja no que respeita à fruição.

A significação social e artística destes eventos públicos é ainda hoje pouco estudada no âmbito da produção artística e cultural do período revolucionário.

Fig. 1 – Bonecos caricaturais representando um capitalista e um padre, feitos por uma comissão de trabalhadores, no desfile de 25 de Maio de 1931, no Parque Gorky. (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution:* Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933. London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, p.223)

Ainda assim, para além de numerosos artistas terem contribuído para a sua organização, a participação da população foi massiva, fazendo com que estes eventos, "com o seu aguçado objectivo político e carácter de relevo, se tenham tornado numa espécie de crónica ilustrativa, reflectindo os estágios básicos da história do estado soviético." (Bibikova, 1990, p.17).

Os eventos que aconteceram no espaço público, entre eles demonstrações, festivais, desfiles, dramatizações teatrais e performativas, espectáculos de luz, decorações e intervenções plásticas, permitiram que a arte se implantasse nas ruas. Como foi escrito por Kerzhentsev, num artigo em 1918, a arte "assim como era usada para aspirar ao espaço confinado das casas particulares, onde era conhecida por selectos conhecedores, vai agora explodir em busca de liberdade nas ruas e praças, onde será admirada pelas massas como um todo." (Tolstoy, 1990, p.53).

A estrutura destes eventos, a sua organização e forma de relacionamento com o espaço e com a população foi-se alterando ao longo das décadas. Apesar disso, os documentos escritos e fotográficos que se reportam a eles denotam a importância do momento enquanto acto popular que, simultaneamente, fundiu a celebração com a reivindicação, o ambiente festivo carnavalesco com o ambiente político da manifestação, aproximando manifestações visuais e plásticas realizadas por profissionais a manifestações visuais e plásticas realizadas pela população em geral, num registo dito 'amador'.

O carácter popular dos eventos públicos soviéticos, na sua dupla dimensão política e festiva, caracterizava-se por uma forte ligação à cultura e às artes, fazendo-o de forma não estratificada ou hierarquizada. Para além dos espectáculos teatrais e musicais, das decorações de ruas e edifícios e de outras iniciativas de carácter mais estruturado, os desfiles e paradas eram uma componente fundamental dos eventos. Aí, de forma mais espontânea, também participava a população, através da representatividade profissional e laboral da sociedade.

O comissário do Narkompros, Lunacharsky, escreveu em 1920 sobre os festivais populares[5], considerando-os expressivos de uma democracia genuína. Propunha aí que a organização dos eventos seguisse uma lógica que conjugasse o acto público de massas com o acto intimista das pequenas celebrações. Se o primeiro acto pressupunha "o movimento das massas das periferias para um centro, ou, havendo muitas pessoas, para dois-três centros, onde a acção central decorria, como uma cerimónia simbólica" no segundo acto "todas as instalações se poderiam transformar numa espécie de cabaret revolucionário, ou ao ar livre: em eléctricos, camiões ou simplesmente em mesas, barris, etc." (Tolstoy, 1990, p.124).

Relativamente à demonstração de massas, considerava que:

> *Esta poderia ser uma performance, vasta, decorativa, uma exibição de fogo de artifício, poderia ser satírica ou cerimonial, ou poderia ser a queima de símbolos do inimigo, etc., acompanhada de canto coral, por música harmoniosa e com muitas vozes, sustentando a natureza da celebração no sentido próprio da palavra.* (Tolstoy, 1990, p.124).

Relativamente ao acto de carácter mais intimista "todos os tipos de actividades são possíveis, como ardentes discursos revolucionários, a recitação de versos satíricos, performances de palhaços com algum tipo de caricatura das forças inimigas, desenhos dramáticos e muito mais." (Tolstoy, 1990, p.124). Os dois actos constituíam partes essenciais do evento e ambas contribuíam para o que Lunacharsky considerava ser o mais importante: "Para que as massas se façam sentir, têm que se manifestar." (Tolstoy, 1990, p.124).

A presença do humor, do satírico e do espírito carnavalesco, podendo parecer inusitada num evento de carácter político, contribuía para o ambiente de festa e celebração com que se queria imbuir as ruas das cidades. Os trabalhadores das artes circenses tinham assim destaque, animando as ruas, ao mesmo tempo que colaboravam na dinâmica do evento, com materiais e discursos com conteúdo político[6].

O crítico de literatura Mikhail Batkhin dissertou a partir da década de quarenta sobre o espírito do carnavalesco, designando-o um fenómeno social histórico e, em simultâneo, uma tendência literária. Batkhin interessou-se sobretudo pela observação do Carnaval na época medieval, considerando-o o único momento onde as instituições políticas e religiosas deixavam de ter controlo sobre a vida das pessoas. O autor associou ainda, historicamente, o fortalecimento do capitalismo e suas formas de opressão social ao decréscimo da importância social do Carnaval, ocorrido a partir do Renascimento. Não obstante, identificando o Carnaval como um momento criador de um espaço social alternativo, onde cada indivíduo pode experienciar um ambiente caracterizado pela liberdade e igualdade entre todos, Batkhin defendeu que o ambiente criado pelo Carnaval, o carnavalesco, era recriável noutras ocasiões

Fig. 2 – Membros do Sindicado de Moscovo dos Artistas Circenses no Desfile do 1.º Aniversário da Revolução, Moscovo, Praça Vermelha, 1918 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia* 1918-1933.
London: Thames and Hudson Ltd.
ISBN: 0-86565-117-5, p.74)

e acções, identificando-o no género literário a partir de 'La vie de Gargantua et de Pantagruel' do escritor François Rabelais.

A partir desta referência, é possível entender a presença do ambiente carnavalesco nos eventos públicos soviéticos como uma ferramenta política, cujos efeitos se traduziam na potenciação dos pilares da nova sociedade. Importa referir que a utilização do carnavalesco em eventos de carácter político, sendo inédito em 1917, assumiu proeminência nas acções criativas criadas pelos movimentos sociais urbanos, identificados nos anos noventa como movimentos anti-globalização, como o Reclaim the Streets, Peoples Global Action, Global Carnival Against Capital, assim como nos mais recentes movimentos designados de 'inorgânicos', criados a partir da crise financeira de 2008 nos EUA e na Europa, como o Occupy Wall Street, o Movimiento 15M ou Que se lixe a Troika. Inspirando-se nas dissertações de Batkhin e, em diversos casos, nos movimentos anarquistas, estas acções e ocupações criativas têm recorrido ao ambiente festivo, ao grotesco e a um humor sarcástico, procurando a partir deles fazer passar a sua mensagem e criar em simultâneo um ambiente alternativo que, por si mesmo, represente uma oposição e resistência ao neoliberalismo. Ideologicamente e contextualmente distintos, os colectivos que organizam estas acções centram-se na acção directa como método de actuação política e a estrutura das ocupações e manifestações criativas que organizam é pautada pela espontaneidade, não existindo um planeamento estruturado ao nível da actuação popular, uma diferença substancial para os festivais soviéticos que, mesmo admitindo algumas actuações espontâneas, tinham uma estrutura e planeamento prévio. Mas a espontaneidade ou a falta dela é também estratégica, tanto no que respeita à política como no que respeita à estética e à arte. No caso soviético, Lunacharsky considerava que:

Algumas pessoas acreditam que a criatividade

colectiva significa uma manifestação espontânea e independente da vontade das massas (...) Esta celebração deve ser organizada como qualquer outra coisa no mundo que tenha uma tendência para produzir uma profunda impressão estética. (Tolstoy, 1990, p.124).

A utilização do carnavalesco como ferramenta de acção política é utilizada em ambos os casos como estratégia de fortalecer o poder popular e o colectivo social.

A presença da arte e a artisticidade dos materiais, objectos e decorações utilizados nos eventos públicos soviéticos, criados pelos trabalhadores e populares participantes, coloca-nos também na senda da presença de manifestações estéticas nas acções organizadas pelos movimentos sociais atrás referidos. Nos festivais e eventos públicos, essas manifestações estéticas assumiram um papel essencial, de celebração do estado soviético mas, em simultâneo, de protesto e reivindicação pela alteração político-social no mundo. A criação destes actos públicos foi em si mesmo uma estratégia de aproximação entre arte e vida, nas suas complexas e múltiplas dimensões.

Nos anos noventa, um dos primeiros proponentes da realização de ocupações criativas que estimulassem a criatividade e a imaginação visual dos participantes foi o colectivo londrino Reclaim the Streets. Criado em 1991, caracterizou-se pela organização de *raves* e festas ilegais de carácter político, ocupando os espaços públicos através da criação de ambientes festivos.

A forte componente estética utilizada nos protestos do Reclaim the Streets tornou-se identitária, facto que levou a historiadora de arte Julia Ramírez Blanco a afirmar que "O que torna os seus eventos fascinantes é que eles ocupam o ambíguo espaço de encontro entre a criatividade estética, a imaginação social e a acção política. O seu discurso e práxis trazem algo de cada um desses três campos, ao mesmo tempo que

Fig.3 – Desenho de fato carnavalesco feito por I.I. Zakharov e N.N. Agapeva para o Desfile do 1.º Aniversário da Revolução, Moscovo, 1918 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia* 1918-1933. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.76)

Fig.4 – Reclaim the Streets, Protesto na M41, Londres, 1996.
Foto: Actuação *performers* entre manifestantes.
(Apud http://www.urban75.org/photos/protest/m4110.html)

Fig. 5 – Escultura decorativa flutuante no Canal Obvodny, feita por E. I. Liskovich intitulada "Capitalismo no aperto de uma crise", 1.º de Maio de 1932, Moscovo.
(Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933 | London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.223)

pertencem a todos eles." (2013, s.p.).

Embora a partilha da criatividade estética com a imaginação social e a acção política seja comum em anos recentes, ela é uma característica latente nos eventos públicos soviéticos, devendo-se a este período aquilo que muito recentemente tem sido designado como 'activismo artístico', um campo onde a "dimensão "artística"" assume proeminência nas " práticas de intervenção social" e a arte é "um conceito resignificado" (Expósito, M., Vindel, J. e Vidal, A., 2012, p.43). Daí ser importante ponderar a prática artística "à luz da luta social a partir da qual ela emerge e das aspirações das pessoas nesse período. Com esses critérios, podemos avaliar o esforço criativo nos seus termos próprios e em relação aos trabalhos produzidos." (Tolstoy, 1990, p.15).

Colaboração e Participação

Se nem todos os eventos públicos seguiram as componentes propostas por Lunacharsky, atrás mencionadas, eles proporcionaram um fenómeno totalmente inédito ao nível artístico, de colaboração entre artistas e entre artistas e não artistas. Logo nos primeiros festivais, ocorridos por ocasião da comemoração do 1.º de Maio e do aniversário da Revolução, foi estabelecido um modelo organizativo que será reforçado após 1919[7] e que consistia na criação de uma equipa composta por comissões de artistas nomeados e por comissões sindicais e de trabalhadores.

A título de exemplo, sublinhe-se o que a Secção de Performances e Espectáculos do Departamento Teatral do Comissariado para a Educação fez publicar na imprensa, a propósito da organização das festividades do 1.º de Maio em Moscovo:

> *A tarefa que a Secção de Performances de Massas e Espectáculos enfrenta desde o primeiro momento da sua actividade tem sido a elaboração do primeiro ambiente de acção de massas e a elaboração de um drama magnífico em que toda a cidade seja o palco e todas as massas*

proletárias de Moscovo os performers. Além disso, a Secção escolheu o caminho correcto. O cenário deve ser escrito pelas próprias massas no processo de trabalho colectivo e discussão colectiva. A Secção está a trabalhar apenas os princípios gerais, um plano para as festividades, que serão enviadas para discussão por vários grupos proletários: clubes, estúdios, comités, etc. O trabalho detalhado desses grupos servirá como material para o cenário final . (Cooke et. al., 1990, p.124 e 125).

As artes performativas e as produções teatrais foram componentes fundamentais dos eventos públicos realizados até à década de vinte. Pela sua natureza medial, a *performance* permitia uma maior experienciação directa de sensações, de vivências e de conteúdos e, em simultâneo, na óptica da produção, permitia incluir de forma objectiva uma série de participantes não profissionais. Foi precisamente isso que aconteceu.

Vladimir Tolstoy refere que a actividade amadora, não tendo até à Revolução qualquer tradição, floresceu em meados da década de vinte (Tolstoy, 1990, p.27). Segundo o autor, na base deste facto esteve a vontade de cada um se mostrar, falar e representar a si próprio numa actividade política única (Tolstoy, 1990, p.27). Nesta perspectiva, os "trabalhadores queriam não apenas conhecer a arte profissional como representar-se a si mesmos" (Tolstoy, 1990, p.27) pelo que a participação nas actuações teatrais dos eventos públicos era uma oportunidade única para o fazer. A colaboração na organização e participação nos mesmos fazia-se através dos clubes e grupos artísticos existentes nas fábricas e locais de trabalho, onde o trabalho criativo era incentivado. N.A. Lastochkin, num texto publicado em 1926 no livro 'Massovoye Prazdnestva', faz uma descrição do modo de funcionamento destes clubes e grupos e da sua importância. Diz ele que:

Fig.6 – Reclaim the Streets, Protesto em Nova Iorque, 2002.
Foto: Alex Webb
(Apud http://www.magnumphotos.com/C.aspx?-VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOQ1IG8IM-T&SMLS=1&RW=1266&RH=641)

As iniciativas organizacionais e artísticas surgiram dos grupos culturais mais baixos - de clubes e círculos artísticos e de comités de cultura vinculados a diferentes empresas. Todas as dramatizações feitas por fábricas, instituições, clubes e faculdades de ensino superior foram realizadas quase que exclusivamente por amadores, membros regulares de clubes das instituições acima referidas...

As apresentações teatrais (...) ou têm pouca ou uma ausência total de argumento. O seu objectivo é mostrar apenas um momento da vida política internacional ou interna e retratá-lo com o maior brilho e convicção. (Cooke et al., 1990, p.164).

Num outro artigo, escrito por N.P. Izvenkov e publicado no mesmo livro, é referida a importância da improvisação nos espectáculos afirmando-se que "noventa por cento do que acontece é pura improvisação" (Cooke et al., 1990, p.165). O mesmo autor refere ainda as dificuldades da actuação improvisada, nomeadamente o facto de serem constantemente interrompidos e o facto do sucesso dessa actuação decorrer da firme base política que o performer tinha, assente na consciência de classe (Cooke et. al., 1990, p.165).

Foram várias as actuações teatrais produzidas e interpretadas com a colaboração da classe trabalhadora em geral. 'Shturm Zimnego dvortsa' (Assalto ao Palácio de Inverno) foi um dos espectáculos teatrais participativos mais significativo tendo em conta o efeito agitacional (Tolstoy, 1990, p.26), conseguido pela estrutura e número de participantes. Decorreu em Petrogrado e foi produzido em 1920 para a comemoração da Revolução de Outubro, envolvendo dez mil participantes (Bibikova, 1990, p.26) entre actores, bailarinos, artistas de artes circenses, estudantes, soldados, marinheiros, entre outros membros da população. Contou ainda com uma equipa de dez produtores entre os quais se encontravam o pintor Yuri Annenkov e o compositor Dimitri Tiomkin (Cooke et.al., 1990, p.137). O recurso a diferentes géneros e áreas artísticas – desde as plásticas e visuais às performativas e musicais – formaram um espectáculo transdisciplinar diluindo a encenação nos espaços públicos da cidade.

Num outro contexto, 'Protivogazy' (Máscaras de gás) (1923), uma peça escrita por Tretyakov, no contexto do Teatro dos Operários de Moscovo ou Teatro do ProletKult, recorreu também a uma série de técnicas e estratégias de proximidade artística, colaborativas. A narrativa da peça centrava-se no conflito entre a direcção de uma fábrica e os operários mas a sua grande valência foi ter sido realizada numa fábrica em pleno horário laboral pelos próprios operários. Eisenstein descreveu-a, afirmando que "As máquinas trabalhavam e os «actores» trabalhavam; pela primeira vez, isso representou o sucesso duma arte altamente objectiva, absolutamente real." (Eisenstein, 1974, p.12).

O papel colaborativo da população foi-se alterando ao longo das décadas, tal como a estrutura dos eventos também se alterou, diminuindo na década de vinte o destaque atribuído às actuações teatrais de grande escala. Assim,

se nos primeiros anos os trabalhadores era chamados a colaborar na realização desses espectáculos teatrais, a partir da década de vinte, serão sobretudo os desfiles e paradas que ficarão a seu cargo, animados por carros alegóricos, pancartas, faixas, máscaras e outros materiais criados e trazidos pelos próprios. A participação criativa dos trabalhadores nesta altura foi de tal forma importante que determinou "o carácter geral das celebrações." (Tolstoy, 1990, p.28).

Nessa participação criativa reconhece-se a lógica do 'Do-it-Yourself' (DiY), um procedimento de actuação onde a relação da produção com o controlo e domínio dos meios é essencial. Potenciado sobretudo pelo movimento *punk* a partir dos finais da década de setenta, o objectivo do DiY é alargar o número de produtores, sejam eles especializados ou não. No fundo, trata-se de "uma tentativa de apropriar os média, que numa sociedade dominada pela consciencialização da indústria equivale a apropriar os meios de produção." (Holmes, 2007, p.274).

Um dos fundadores do Reclaim the Streets, John Jordan, actualmente membro do Laboratory of Insurrectionary Imagination, considera que os movimentos de protesto DiY que recorrem às manifestações estéticas e artísticas, são o resultado de uma tradição de artistas que desde o início do século XX "tentaram demolir as divisões entre arte e vida, introduzindo criatividade, imaginação recreativa e prazer no projecto revolucionário." (1997, p.129). Jordan dá como exemplo dessa tradição o dadaísmo, o surrealismo e a Internacional Situacionista, considerando porém que eles "se tornaram figuras impotentes de uma história da arte apolítica" (Jordan, 1997, p.131). Considerando que a "Arte falhou historicamente em levar imaginação e criatividade aos movimentos de mudança social" (Jordan, 1997, p.131) Jordan defende que "o movimento de protesto DiY agarrou nessas demandas 'utópicas' e tornou-as reais, deu-lhes um 'lugar' (…) quebrando as barreiras entre arte e protesto" (1997, p.129).

Fig. 7 – Participantes no Desfile do 1.º de Maio com máscaras satíricas, Leninegrado, 1924 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia* 1918-1933. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.156)

Não obstante, a participação não especializada no trabalho criativo e artístico dos eventos públicos soviéticos, assim como o recurso a procedimentos metodológicos como a colaboração, participação e DiY demonstra que as práticas artísticas ocorridas após a Revolução de Outubro operaram uma alteração na sua lógica de funcionamento que outros movimentos de vanguarda, tais como os focados por Jordan, não operaram. Essa alteração tem que ver, por um lado, com um entendimento de produção de arte não elitista e, por outro lado, com a admissão de manifestações criativas e visuais populares no território da política. É esta alteração que diferentes práticas artísticas têm procurado desenvolver no âmbito do activismo político, embora nem sempre reconhecendo a caracterização ideológica que a motiva. Se na União Soviética o modelo de organização social de base económica, baseado na luta de classes, entendia o proletariado como sujeito da história, razão pela qual os trabalhadores eram chamados a colaborar a partir dessa condição, várias práticas artísticas activistas rejeitam a visão marxista da organização da sociedade, rejeitando com ela a importância actual da luta de classes. Mas esta é uma questão de divergência ideológica que não impede o reconhecimento da recuperação das estratégias dos eventos públicos soviéticos nos contextos artísticos do activismo político.

Utilização Táctica do Meio

O termo *tactical media* entrou no léxico das práticas artísticas socialmente comprometidas no decorrer da década de noventa do século XX. A designação remete para a utilização estratégica de materiais, procedimentos, técnicas, plataformas ou contextos, tendo em conta as motivações e os efeitos políticos que se perspectivam atingir. Esta concepção de utilização táctica do meio está intimamente associada ao desenvolvimento massivo que os meios de comunicação social tiveram na década de oitenta e noventa e nas possibilidades da sua utilização para fins alternativos ao capitalismo global. Os meios utilizados tacticamente abrangem um vasto campo de produção, variando nos suportes de acordo com os objectivos. Não obstante, existe uma franca incidência na utilização de meios de comunicação, desde os mais tradicionais – tais como os meios impressos, TV, rádio, vídeo – aos mais contemporâneos, como a produção de *softwares* ou de *websites*.

A utilização táctica dos meios centra-se, por um lado, em ultrapassar entraves financeiros, através da utilização de meios a baixo custo e, por outro lado, em ultrapassar os constrangimentos inerentes à divulgação, utilizando meios de acesso público de distribuição massiva. A ambos está associado o combate à cultura hegemónica do sistema, através de mecanismos e meios por si próprio criados, revelando-se uma estratégia contra a cultura capitalista, ou seja, "uma distintiva ética e estética táctica (...)" (Garcia, D. e Lovink, G., 2013).

Entre os colectivos que desde os finais dos anos oitenta utilizaram como modelo central de actividade os *tactical media* encontra-se o Critical Art

Ensemble (CAE), formado em 1987 e ainda hoje em actividade. Em 1993, quando publicaram 'The Electronic Disturbance', os membros do CAE afirmavam que a célere revolução tecnológica havia criado "uma nova geografia das relações de poder" (Critical Art Ensemble, 1993, p.3). Assim, afirmavam que "a localização do poder – e o sítio da resistência – se encontra numa zona ambígua sem fronteiras." (Critical Art Ensemble, 1993, p.11). Esta nova geografia, virtual e simultaneamente nómada, tornava premente a criação de novas ferramentas de resistência política e cultural adequadas ao espaço electrónico.

No mesmo texto, o CAE criticava a aproximação que os 'trabalhadores culturais'[8] estavam a fazer à tecnologia, referindo que o faziam "como forma de auscultar a sua ordem simbólica", ou seja, utilizando-a "como um fim em si mesma" (Critical Art Ensemble, 1993, p.120). Para o colectivo, as questões sobre o meio não podiam ser importadas de outros contextos temporais sem "lhes alocar as questões inerentes ao meio em si mesmo." (Critical Art Ensemble, 1993, p.121), pelo que compreender a importância que cada meio tinha para o poder económico e social e, a partir daí, utilizá-lo como forma de resistência, era o que caracterizava a utilização táctica do meio.

A Ne Pas Plier, associação fundada em 1991 e também em actividade na actualidade, nutre igualmente a sua actividade na questão da utilização táctica dos meios. Composta por membros com actividades profissionais diversas, as componentes mais visiveis do seu trabalho são as dirigidas para a produção de material gráfico, com vista à utilização massiva em manifestações e acções de protesto. No *website* da associação, lê-se que "o nosso terreno é o da educação e o das lutas populares. Propomos, experimentalmente, meios políticos e estéticos (frases, imagens e palavras) para participar nas lutas com formas gratificantes." (Ne Pas Plier). A artisticidade dos materiais por eles produzidos, disponibilizados na sua plataforma *web* para impressão, são plasticamente

Fig.8 – Imagem produzida pela Ne pas plier 'Urgent Chomage'. Manifestação do 1.º Maio 1992.
Foto: Marc Pataut
(Apud http://www.nepasplier.fr/pdf/epicerie-panoramique/54-images-en-vie.pdf)

reconhecíveis por um grafismo assente na conjugação do desenho, da fotomontagem e da palavra. Os cartazes, postais, pancartas e outros materiais disponibilizados têm sido recorrentemente utilizados em manifestações, por cidadãos que desta forma viabilizam o trabalho da associação.

Se a adopção da designação *tactical media* pode ser apontada à arte activista e activismo artístico – ou, mais genericamente, à arte socialmente comprometida – desenvolvida a partir da década de noventa, a análise e a reflexão acerca dos seus pressupostos é, como se pode notar, bastante anterior. Se estes artistas entendem o meio como uma ferramenta de resistência ao contexto do neoliberalismo, os artistas soviéticos que trabalharam de forma táctica nos meios, entenderam-no como ferramenta de construção social, num país para o qual a tecnologia desempenhava um papel fundamental de modernização e independência económica e financeira.

A partir de 1917, vários artistas iniciaram uma série de projectos que tinham como intenção a intervenção no espaço público e na esfera pública. Para além de meios mais tradicionais, como a pintura e a escultura, esses artistas envolveram-se com vários outros géneros como a produção de cartazes políticos, design de revistas e jornais, pinturas murais, etc. Estas eram áreas de trabalho novas para eles, onde o seu contributo estético assumia um propósito político. A intensificação de práticas associadas às artes gráficas, como a impressão de cartazes, livros, brochuras e revistas, onde a comunicação visual assume forte protagonismo, deveu muito ao construtivismo, dando uso ao conceito de *tactical media* de forma significativa, embora naturalmente não o designando dessa forma.

Em 1924, Alexei Gan, afirmou que o "Construtivismo não é um novo movimento na arte do nosso tempo, mas a sua modificação, a chamada superação dialéctica da arte"[9]. (Tupitsyn, 2009, p.4). Essa modificação, já aqui se referiu, disse respeito a uma alteração significativa de paradigma artístico[10] no que respeita à aproximação entre arte e vida, orientada por um caminho de politização assente no entendimento da arte e da obra como meio de intervenção social.

Traçando um caminho de coincidência entre vanguarda artística e vanguarda política, as questões ideológicas e os assuntos sociais tornaram-se parte activa da criação artística, pelo que houve uma franca colaboração dos artistas nas diferentes áreas de actividade social. Por exemplo, em relação a Liubov Popova e Aleksandr Rodchenko, dois destacados membros do Construtivismo, Margarita Tupitsyn destaca uma contribuição longa e interactiva baseada numa "variedade de projectos que procuravam imbuir a ambição bolchevique de modernização do país com a estética de vanguarda." (Tupitsyn, 2009, p.13). Entre 1917 e 1918, Popova colaborou com a cooperativa Verbovka no desenho de padrões abstractos para bordados, desenhou modelos para roupa de trabalho, participou na decoração do edifício Mossovet, entre outros trabalhos. Também Rodchenko o fez, "progredindo de abstractos arranha-céus

para projectos concretos de edifícios soviéticos, como o Sovdep (o edifício dos deputados soviéticos) e os quiosques de rua que subvertiam a abstracção das suas primeiras fantasias arquitectónicas (...)" (Tupitsyn, 2009, p.16). Aqui, a utilização táctica do meio assume uma proeminência essencial na relação com a necessária modernização do país. É pois estratégica a posição dos artistas a este respeito, colaborando com a indústria e contribuindo desta forma para o fortalecimento económico do país e seu posicionamento no mundo.

Mas também nos festivais e eventos públicos houve uma utilização táctica dos meios. O próprio desenvolvimento deste modelo pode ser entendido como estratégico, uma vez que através dele se enraizavam os ideais socialistas e em simultâneo se protestava contra as políticas externas capitalistas. Ainda assim, tendo em conta o conceito de *tactical media* e o que ele representa ao nível da utilização da comunicação a partir das tecnologias, importa ressalvar o papel e destaque que a indústria representou no trabalho criativo dos artistas e trabalhadores que colaboraram nos eventos públicos. A presença da indústria, das fábricas e produtos aí produzidos tornou-se essencial, tanto nos desfiles como na organização de espectáculos, que utilizavam as mais recentes novidades, por exemplo ao nível da maquinaria e da iluminação. Um relatório da celebração do 5.º Aniversário da Revolução de Outubro, realizada em Moscovo, elucida-nos a este respeito:

> *No mar das bandeiras haviam extraordinariamente muitas inesperadas ideias simbolicamente dominantes. Na procissão haviam navios de guerra, carruagens, máquinas de impressão, moinhos e máquinas a vapor. Os trabalhadores da fábrica Alexandrov tinham fumo a sair da chaminé da sua locomotiva envernizada. Com um enorme martelo modelado, trabalhadores da 'Cooperativa Soviética' batiam num comerciante do privado com barba chamado Nep-mug. (...) Rodeado de uivos de riso, um enorme verme arrastou-se para junto de um capitalista a fumar. A convicção sentida é a de que a partir daqui, a partir desta demonstração, a sátira política e a propaganda voem para fora e se estenda a todo o mundo, tornando-se popular entre os trabalhadores de todo o mundo.* (Tolstoy, 1990, p.143).

Para além desta presença, é de ressalvar o papel que a propaganda agit-prop assumiu no país. É sobejamente conhecido o trabalho gráfico dos artistas de vanguarda na produção de cartazes e outros materiais. Esse material, produzido tanto em linguagens abstractas como figurativas, era tratado pelos artistas com a mesma acutilância plástica com que trabalhavam outra qualquer disciplina artística. Só assim foi possível produzir, também aqui, obras expressivas de uma criatividade inovadora e experimentalista, como o denotam os cartazes feitos em fotomontagem. Ao contrário do que aconteceu noutros países, este material gráfico foi impresso massivamente, utilizado para divulgar e difundir várias iniciativas assim como mensagens

Fig. 9 – Instalação decorativa de diagramas e dados estatísticos sobre a importância do petróleo para a economia nacional. Terceiro Congresso da III Internacional, Maio 1921, Petrogrado.(Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia* 1918-1933.
London: Thames and Hudson Ltd.
ISBN: 0-86565-117-5, p.136)

políticas. Só entre 1919 e 1920, a subsecção do Trabalho Artístico subsidiou cerca de mil duzentos e cinquenta cartazes sobre o Aniversário da Revolução e cerca de dois mil e quinhentos sobre a Campanha pela Abolição da Iliteracia, o que dá uma ideia da sua utilização massiva. Também nos eventos públicos soviéticos se vêem pancartas e estruturas com informação diversa produzidas criativamente.

Rancière afirma que "No tempo da Revolução Russa, a arte e a produção podem ser identificadas porque dependem de um mesmo princípio de repartilha do sensível, do poder do acto que dá visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objectos." (Rancière, 2010, p.52). Mas essa repartilha do sensível tem um propósito objectivo e claro, que é político e assenta na possibilidade de participação activa e activista da arte. Por isso Malevitch, sobre a criação do Departamento de Artes Visuais (IZO), terá afirmado que "Foi um momento magnífico, quando, verdadeiramente, o poder da arte passou para as mãos dos artistas. Isto foi uma grande vitória sobre os críticos e coleccionadores, que tinham sido os reguladores da arte e dos destinos do artista. A Revolução dos Trabalhadores ajudou a revolução na arte."[11] (Groys, 1993, p.111).

Cem anos após a Revolução de Outubro de 1917, existem ainda muitos terrenos por desbravar relativamente à compreensão geral do que ali aconteceu em termos culturais e artísticos. O aprofundamento do conhecimento relativamente às propostas erigidas no campo das artes e da intervenção social são um imperativo para as práticas artísticas da actualidade que, enquanto activistas, procuram construir uma nova sociedade. A importância do reconhecimento deste legado poderá firmar-se na consciência desse propósito, sem o qual perdem o seu sentido mais genuíno.

Notas

[1] Investigação financiada pela FCT (Bolsa de Pós-doutoramento [SFRHBPD/116916/2016])

[2] As citações apresentadas neste texto foram traduzidas pela autora do idioma em que foram lidas para português, num regime de tradução livre.

[3] Nos tipos de encontro, o autor destaca a motivação dos mesmos como questão fundamental identitária, nomeadamente se assentam no consenso ou dissenso (Thompson, 2012, p.24).

[4] A aproximação entre arte e vida, uma ambição presente de forma directa em vários movimentos de vanguarda do século XX é, em simultâneo, uma noção afecta ao conceito de vanguarda. Como se afirmou no início do texto, no caso das práticas artísticas mencionadas, a aproximação entre arte e vida forma-se a partir de um projecto colectivo que tem o objectivo de alterar a sociedasde através da politização do sujeito.

[5] Em Vestnik teatra (Theatre Courier), n.º62, 27 de Abril-2 Maio 1920, p.13.

[6] Num artigo escrito para o Pravda em 1919 sobre as celebrações do 1.º de Maio em Moscovo lê-se a este respeito: "Então, um carro alegórico com artistas de circo pára na Praça Lubyanka. As piadas do palhaço são afogadas por rajadas de riso, uma balalaika é rasgada e um performer vestido de boyarina dança no estilo russo. Os espectadores mal conseguem juntar-se à dança..." (Tolstoy, 1990, p.84).

[7] Segundo Irina Bibikova: *As comissões do festival foram criadas para ambas as ocasiões e trabalharam em estreito contacto com órgãos como o Departamento de Belas Artes do RSFSR para a Educação, os Comités Executivos dos Trabalhadores e Soldados Sovietes de Moscovo e Petrograd, o Proletkult (Cultura Proletária) organizações e sindicatos tradicionais. As comissões do festival também foram criadas sob as comissões executivas dos sovietes distritais e de certas grandes empresas. Assim, um sistema centralizado de organização tomou forma durante os preparativos para os primeiros festivais revolucionários, um sistema que existiu com pouca alteração durante vários anos.*(Bibikova, 1990, p.20).

[8] Designação utilizada pelo colectivo em alternativa à de 'artistas'.

[9] Em 'Konstruktivizm:fakty neobkhodimy', Zrelishcha, nº80, 1924.

[10] A este respeito, poderá ser consultado o texto Cruzeiro, C. (2015) 'Práticas artísticas colaborativas em tempos de Revolução'. *Análise Associativa*, nº 2, ISSN – 2183-413X, pp.76-101.

[11] A partir da citação em Kovtun's, E. (1989) Introduction to Avangard, ostanovlennyi na begu, Leningrad.

Referências

BIBIKOVA, I. (1990) 'The Design of Revolutionary Celebrations'. In Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933.* London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, pp.17-30.

BLANCO, J.R. (2013) 'Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest'. In *THIRD TEXT: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*. [Consult. 2017-10-03]. Disponível em <URL:http://www.thirdtext.org/domains/thirdtext.com/local/media/images/medium/Julia_Blanco_Reclaim_the_streets.pdf>.

BUCHLOH, B. H.D. (1984) 'From Faktura to Factography'. *October.* ISSN: 0162-2870 Vol. 30, pp. 82-119.

COOKE, C. (1995) *Russian Avant-garde: Theories of Art, Architecture and the city.* London: Academy Editions. ISBN: 1-85490-390-X.

COOKE, C. et.al. (Ed.) (1990) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933.* London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5.

Critical Art Ensemble (1993) *The Electronic Disturbance.* Oakland: Autonomedia. ISBN 1-57027-006-6.

CRUZEIRO, C. (2015) 'Práticas artísticas colaborativas em tempos de Revolução'. Análise Associativa, nº 2, ISSN – 2183-413X, pp.76-101.

EISENSTEIN, S. (1974) *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução.* Lisboa: Editorial Presença.

EXPÓSITO, M., VINDEL, J. e VIDAL, A. (2012) 'Activismo artístico'. In *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: Museo Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-462-4, pp.43-50.

GAN, A. (2003) 'Constructivism'. In Harrison, C. e Wood, P. (Ed.) *Art in Theory:1900-2000.* Oxford: Blackwell Publishing, pp.343-344. ISBN: 978-0-631-22707-6.

GARCIA, D. e LOVINK, G. (2013) 'The ABC of Tactical Media' In *Net Time* [Consult. 2013-10-19]. Disponível em <URL http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.

GROYS, B. (1993) 'On the Ethics of the Avant-Garde'. *Art in America*, May 1993, V.81, nº5 ISSN 0004-3214, pp.110-113.

HOLMES, B. (2007) 'Do-it-yourself geopolitics: Cartographies of art in the world'. In Stimson, B. e Sholette, G. (Ed.) *Collectivism after Modernism: The art of social imagination after 1945.* Minneapolis, London: University of Minnesotta Press. ISBN: 978-0-8166-4461-2, pp.273-294.

JORDAN, J. (1997) 'The Art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets'. In Mckay, G. (Ed.) *DIY Culture: Party and Protest in 90's Britain,* London / New York: Verso. ISBN: 1-85984-878-8, p.129-151.

Ne Pas Plier [Consult. 2017-09-23] Weblog. Disponível em <URL:http://www.nepasplier.fr/internationale.htm>.

PÉREZ, C. (Ed.) (1995) *Abstracção e montagem, 1916-1945 : a colecção do IVAM.* Lisboa: Fundação das Descobertas. ISBN: 972-8176-14-7.

RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e Política: A partilha do sensível.* Porto: Dafne Editora. ISBN: 978-989-8217-09-7.

RODCHENKO, A., STEPANOVA, V. (2003) 'Programme of the First Working Group of Constructivists'. In Harrison, C. e Wood, P. (Ed.) *Art in Theory:1900-2000.* Oxford: Blackwell Publishing, pp.341-343. ISBN: 978-0-631-22707-6.

THOMPSON, N. (2012) *Living as form:Socially Engaged Arte from 1991-2011.* Cambrigde, The Mit Press. ISBN: 978-0-262-01734-3.

TOLSTOY, V. (1990) 'Art born of the October Revolution'. In Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933.* London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, pp.11-16.

TUPITSYN, M. (Ed.) (2009) *Rodchenko & Popova : defining Contructivism.* London : Tate Pub. ISBN: 9781854377968.

El Lissitzky e o espectador da revolução

Ivo Braz

FCSH-UNL-História da Arte (Bolseiro FCT - PD/BD/114157/2016)

braz.ivo@gmail.com

This article analyses the theory and praxis of the spectator developed by the Soviet artist El Lissitzky following the October Revolution. We will examine how his work is based on a tension between activity and activation and between emancipation and mobilization. A tension that disappears when his exhibition techniques are appropriated by fascism and by capitalism and the emancipation is canceled or reduced to mobilization. As we observe this process from our late-capitalist contemporaneity, we will defend the need to look once again to the spectator of the revolution *and to the experiences of* oscillation *and* groping *that constitute him as an "ek-static" spectator. A spectator that invites us to get involved in a heterogeneous praxis of* being-in-common.

Introdução

"As revoluções são a festa dos oprimidos e explorados". Era nestes termos que, em 1905, Vladimir Lenine[1] desenvolvia a célebre afirmação de Karl Marx, o qual havia descrito as revoluções como sendo as *locomotivas da história*[2]. Porém, logo após afirmar a potência criativa das massas, Lenine concentra a sua atenção no papel organizador do partido: "em tais períodos é necessário que também os dirigentes dos partidos revolucionários apresentem as suas tarefas de um modo mais amplo e audaz (…) mostrando a via mais curta e mais direta para a vitória completa, incondicional e decisiva" (Lenine, 1977).

Embora estas passagens possam ser lidas no âmbito da polémica em torno da *espontaneidade*[3], um outro aspeto, por ventura mais relevante, ressalta destas linhas: o carácter aporético das próprias revoluções ou, dito de outro modo, a tensão irresolúvel que as revoluções sempre contêm entre o cálculo das condições que tornam a participação possível e a promessa de uma participação incalculável, incondicional e absoluta.

De certo modo é em face desta aporia – que diz respeito à participação e, por conseguinte, à própria *partilha do sensível* – que os artistas soviéticos irão desenvolver a sua atividade após 1917. De facto, embora as vanguardas soviéticas comunguem com as restantes vanguardas históricas a aspiração a uma ligação entre a arte e a vida, a sua singularidade resulta sobretudo da relação que estabelecem com o

contexto revolucionário[4] e, portanto, das inflexões que essa aspiração genérica adquire perante as possibilidades abertas pela revolução.

De um modo geral estas inflexões surgem distribuídas entre dois extremos: de um lado encontramos uma valorização da dimensão artístico-formal na criação de uma nova forma de vida[5], do outro deparamo-nos com a aspiração a uma dissolução da arte na própria vida através de uma determinação *materiológica* ou de uma orientação funcional[6]. Porém, esta distinção tende a complexificar-se quando consideramos as propostas concretas desenvolvidas por cada artista. Um exemplo particularmente significativo, neste âmbito, é-nos dado pelo trabalho de El Lissizky, no qual as diversas oposições – suprematismo ou construtivismo, dimensão artística ou dimensão técnica, superestrutura ou base – são simultaneamente *canceladas*, *preservadas* e *elevadas* mediante uma passagem do espaço artístico convencional para o espaço "real".

No presente artigo procuraremos demonstrar - através da análise dos *Prouns*, dos *Demonstrationsräume*, e do *design* de pavilhões soviéticos – que esta conceção do espaço é indissociável do público que o percorre e que, por conseguinte, os trabalhos de El Lissitzky contêm uma teoria e uma praxis do espectador. Uma teoria e uma praxis que é indissociáveis da própria aporia revolucionária entre as condições de participação e uma participação incondicional.

A afirmação do novo

Entre os textos que o arquiteto e matemático florentino Antonio Manetti dedicou ao pintor renascentista Filippo Brunelleschi encontramos o seguinte relato da demonstração da perspetiva levada a cabo por este último, no início do século XV, frente ao Batistério de Florença[7]:

> *Since in such a painting the painter had to postulate beforehand a single point from which his painting must be viewed (…) such that no errors resulted from looking at it, as any divergence from this spot would alter what the eye perceived, he had made a hole in the painted panel (…). Which hole was as tiny as a lentil bean on the painted side and on the other one widened like a pyramid (…) to the circumference of a ducat or a bit larger. And he required that whoever wanted to look at it place his eye on the reverse side (…) and that the person looking hold it against his eye with one hand and with the other hold a flat mirror directly opposite in such a way that the painting was reflected in it (…) such that to look at it, under the various specified circumstances (…) it seemed that one was seeing truth itself.* (Manetti cit in Damisch 1994, 115-116).

Quando, passados cinco séculos, El Lissitzky inicia a descrição do seu *Prounenraum* referindo que este não se destinava a ser visto "through the key-hole" (Lissitzky 1968a, 361) não podemos deixar de colocar a hipótese do artista

soviético se confrontar aqui, precisamente, com o fantasma de Brunuleschi ou, pelo menos, com as suas diversas reaparições ao longo da história da pintura.

Antes de podermos seguir El Lissitzky através do *Prounenraum* é importante, porém, que observemos o conjunto de pinturas, desenhos e gravuras que o artista vinha desenvolvendo desde 1919 e onde - sob a designação de *Proun* (*projeto para a afirmação do novo)* – explorava diversas possibilidades formais e espaciais através de uma linguagem abstrata e geométrica.

Nos textos escritos nestes anos Lissitzky manifesta a convicção de que os meios especificamente pictóricos haviam-se tornado insuficientes tanto para garantir a continuidade da pintura[8] como para decretar o seu fim[9]. Os *Proun* surgiam assim como um *espaço-entre* ou a "interchange station between painting and architecture" (Lissitzky 1968b, 325). Contudo, a célebre afirmação do artista soviético não implicava apenas uma declaração da *morte da pintura* mas correspondia, sobretudo, ao confronto entre duas conceções distintas de arte. A primeira, sob o nome de pintura, remetia para as convenções académicas e para a velha ordem socioeconómica que as sustentava. A segunda, sob o nome de arquitetura, propunha-se *afirmar o novo* – ou seja, a nova realidade saída da revolução - através da superação dialética das oposições entre o individual e o coletivo, o técnico e o artístico, a função e o conceito (Lissitzky 1971).

Daí que, para Lissitzky, a afirmação do novo tivesse a sua primeira e mais profunda manifestação numa reformulação da própria espacialidade:

> *We saw that the surface of the Proun ceases to be a picture and turns into a structure round which we must circle, looking at it from all sides, peering down from above, investigating from below. The result is that one axis of the picture which stood at right angles to the horizontal was destroyed. Circling round it, we screw ourselves into space. We have set the Proun in motion and so we obtain a number of axes of projection; we stand between them and push them apart.* (Lissitzky 1968c, 343)

A que corresponde, então, esta nova espacialidade que parece desobedecer a todas as regras convencionais, arrastando consigo o próprio observador? Um artigo escrito por Lissitzky em 1925 e intitulado *A. e Pangeometria* (Lissitzky 2003, 317-321) ajuda-nos a responder a esta questão. Conforme nota Yve-Alain Bois, este texto propõe-nos uma narrativa *hegeliana* onde os diferentes modos de elaboração artística do espaço - *planimétrico*, *perspético*, *irracional*, *imaginário* – se sucedem historicamente através de um movimento dialético (Bois 1990). Assim, de acordo com a leitura proposta por Bois, as projeções axonométricas presentes nos *Proun* – ao constituírem uma *aufhebung* das contradições da perspetiva monocular herdada do renascimento[10] - permitem a El Lissitzky ultrapassar o "zero suprematista"[11] e estabelecer um espaço onde a reversibilidade e a oscilação entre o *mais infinito* e o *menos*

infinito, a retensão e a protensão[12], conduzem a um afastamento da orientação antropomórfica da pintura[13] e a uma ativação percetiva do espectador[14].

Podemos agora seguir El Lissitzky até ao *Prounenraum*, esse espaço que, como vimos, não se destinava a ser observado pelo "buraco da fechadura". Construído, em 1923, na *Große Berliner Kunstausstellung*, este trabalho concretiza no espaço físico da galeria a *passagem da pintura para a arquitetura* mediante o desenvolvimento, ao longo das paredes e do teto, de diversas formas geométricas tanto pintadas como em relevo. Estas formas não correspondem, porém, a elementos isolados e em repouso sobre as superfícies. Pelo contrário, elas estabelecem uma relação de continuidade no espaço e com o espaço, conduzindo à assunção deste como parte da obra. Este desenho *do* e *no* espaço é indissociável, por sua vez, do movimento que induz nos visitantes[15]. Um movimento que, ao negar a *stasis* do espectador, contraria a existência do ponto de vista ideal inerente à perspetiva monocular e conduz à superação da subjetividade idealizada e imóvel em que aquela se baseava.

Demonstratio

Após a sua pesquisa no âmbito dos *Proun*, El Lissitzky concebeu dois espaços, denominados *Demonstrationräume*, onde procedeu a uma reformulação radical dos modelos expositivos destinados à apresentação de arte moderna e, especialmente, de obras abstratas[16].

O primeiro *Demonstrationräume* foi construído em 1926 no âmbito da *Exposição Internacional de Arte Moderna*[17] organizada pela cidade de Dresden na Alemanha[18] (Hemken 1990, cf. Grohmann 1926). A fim de criar um espaço temporário para apresentação da *nova arte construtiva (raum für konstruktive kunst*), o artista cobriu as paredes da sala que lhe foi atribuída – uma sala tendencialmente cúbica com duas entradas – com um sistema modular de ripas de madeira com 7 cm de profundidade, que se repetiam regularmente a cada 7 cm, estando pintadas de branco no lado esquerdo, negro no direito e cinzento na fronte. O ripado de madeira era, por sua vez, interrompido nos cantos da sala por um sistema de panéis deslizantes que podiam ser movimentados verticalmente revelando uma pintura e, alternadamente, ocultando outra. No centro do espaço surgia um suporte para escultura cuja estrutura evocava o construtivismo. O teto encontrava-se coberto por um tecido que geria a distribuição da luz, constituindo assim o principal foco de iluminação da sala.

O segundo *Espaço de Demonstração* foi elaborado, entre 1927 e 1928, como uma estrutura permanente destinada a servir como *gabinete de arte abstrata* (*Kabinett* der *Abstrakten*) do *Landesmuseum* de Hannover no âmbito da reestruturação daquela instituição impulsionada pelo seu diretor Alexander Dorner[19]. As principais diferenças, relativamente ao espaço de Dresden, resultam da existência de uma janela que, ocupando quase toda a largura de uma das paredes, constitui a principal fonte de iluminação e da presença, junto a essa janela, de vitrinas horizontais com mecanismos rotativos ativáveis

pelos visitantes. O sistema de ripado nas paredes permanece mas a madeira foi substituída pelo aço inoxidável e a profundidade e espaçamento entre as ripas diminuiu intensificando o seu efeito. Os painéis deslizantes também se mantêm mas o seu número é mais reduzido, tornando-se compactos (em vez de perfurados como em Dresden) e passando a incluir três obras cada.

Apesar destas pequenas diferenças os espaços de Dresden e de Hannover partilham entre si um desenho expositivo profundamente inovador ao nível dos dispositivos interativos[20] e da reatividade ótica das paredes[21]. Tal não significa, porém, que o objetivo dos *Demonstrationsräume* se resuma à introdução de uma novidade museológica. Recordemos, aqui, as palavras do próprio Lissitzky:

> *If on previous occasions in his march-past in front of the picture-walls, he was lulled by the painting into a certain passivity, now our design should make the man active. This should be the purpose of the room.* (Lissitsky 1968d, 362).

Curiosamente, a clareza com que este propósito é enunciado - *tornar os visitantes ativos* – abre um novo conjunto de problemas: em que consiste este processo de ativação? Qual a atividade desenvolvida pelo público? Que tipo de relação se estabelece aqui entre ativação e atividade?

A própria declaração de Lissitzky ajudam-nos a responder à primeira questão. O processo de ativação levado a cabo pelos *Demonstrationsräume* pretende confrontar as contradições inerentes aos modelos expositivos da cultura burguesa onde a acumulação imagética anestesia ou adormece os visitantes[22]. Ou seja, a ativação não visa apenas contrariar a *stasis* do espectador (como ocorria, de certo modo, nos *Proun*) mas procura, sobretudo, superar uma *falsa mobilidade*.

No que se refere à segunda questão – a atividade desenvolvida pelo público – torna-se necessário complementar as palavras de Lissitzky com a experiência dos próprios visitantes. Um desses visitantes, o realizador Dziga Vertov – que se encontrava na Alemanha, em 1929, por ocasião da exposição *Film und Foto* – escreveu ao artista relatando-lhe que: "Vi a tua sala no Museu de Hannover. Fiquei lá sentado durante muito tempo, olhei em volta, tateei." (Vertov *cit. in* Tupitsyn 1999, 39).

Conforme evidencia o estudo que Maria Gough dedica aos *Demonstrationsräume*, o termo empregue por Vertov – *oshchupyval* (tatear, apalpar) – é extremamente relevante. Na sua análise a autora começa por chamar a atenção para a estrutura modular e estandardizada que resulta da aspiração a um novo protótipo expositivo[23] (Gough 2003, 89-93). Porém, esta estandardização – ao procurar contrariar o efeito anestesiante dos modelos expositivos convencionais – promove um dinamismo ótico que provoca uma *desorientação* do visitante e, por conseguinte, um abrandamento e um retorno da atenção. Ou seja,

a repetição, produz a diferença: a "manifest consciousness of the parergonal differentiation of a work of art's identity and significance"[24] (Gough 2003, 108).

Daí que, de acordo com Gough, a sensação de tateamento, descrita por Vertov, corresponda a uma experiência do corpo como estando não apenas em movimento mas também em perigo. Dito de outro modo, o *oshchupyval* surge aqui como incorporação da *différance* (Gough 2003, 109-114).

"As massas têm direito a exigir uma alteração das relações de propriedade"

Uma última questão suscitada pelos *Demonstrationsräume* diz respeito ao modo como a ativação e a atividade se relacionam. Em traços gerais podemos considerar que esta relação não se resume a uma passagem linear do passivo para o ativo mas implica uma dinâmica tensional entre a orientação para a atividade (*tornar o homem ativo*) e uma atividade assente numa desorientação (*incorporação da diferença*). A *experiência de des/orientação* que aqui se estabelece será fundamental para compreendermos as propostas subsequentes do artista soviético, nas quais esta experiência continua a desempenhar um papel importante, bem como a apropriação destas propostas em contextos posteriores onde a des/orientação tende a ser anulada.

Nos anos que se seguiram à elaboração dos *Demonstrationsraüme* a prática artística de El Lissitzky concentrou-se, sobretudo, na conceção das representações soviéticas em grandes exposições internacionais. Comparativamente com os trabalhos anteriores estas mostras assumem um carácter mais pragmático – de representação do Estado Soviético e de apresentação dos desenvolvimentos alcançados desde 1917 nas áreas abrangidas pelas exposições – sem que tal implique uma renúncia à dimensão experimental[25], ou seja, ao desenvolvimento de estruturas expositivas inovadoras apostadas em reconfigurarem as próprias condições de experiência do sensível.

Nessa medida podemos considerar que, nestas mostras, os termos a partir dos quais se desenvolve a ativação e a atividade do público se alteraram, organizando-se agora em torno de uma tensão entre mobilização e emancipação. Contudo, esta alteração continua a depender da permanência de uma dinâmica tensional assente numa *experiência de des/orientação*. Podemos observá-lo no caso da *Pressa* (Colónia, 1928), onde Lissitzky combina a dinâmica do processo histórico com o dinamismo do dispositivo expositivo – particularmente evidente no fotomural *A função da imprensa é a educação das massas* – ou, de modo diverso, na *Film und Foto* (Estugarda, 1929), onde o recurso a uma estrutura aberta de "andaimes" em madeira permite conjugar uma visão simultânea dos elementos expostos (continuidade espacial) com uma multiplicação dos pontos de vista (posicionalidade do espetador).

A fim de compreendermos melhor a relevância desta *experiência de des/orientação* é importante termos em conta, igualmente, as consequências do seu posterior afastamento. No caso da *Pressa* e da *Film und Foto* a des/orientação do público no espaço expositivo permitia que a proposta de Lissitzky

não se limitasse a replicar a linguagem do poder (propaganda estalinista) mas conservasse, ao nível da própria experiência sensível, uma *fidelidade militante* a um horizonte emancipatório. Porém, quando as técnicas expositivas desenvolvidas pelo artista soviético são apropriadas pelos regimes totalitários europeus dos anos 30 e pelo contexto norte-americano dos anos 40 ocorre, como refere Benjamin Buchloh, uma "inversion of meaning under an apparent continuity of a formal principle" (Buchloh, 1984, 110). Esta inversão do sentido resulta, em grande parte, do afastamento da des/orientação, o qual abre caminho a uma lógica de orientação e, consequentemente, a uma articulação diversa entre mobilização e emancipação.

A apropriação das técnicas expositivas do artista soviético evidencia-se, logo em 1932, na *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Num estudo dedicado à influência da arquitetura de exposições de Lissitzky nas mostras de propaganda fascista Ulrich Pohlmann demonstra como, na exposição de 1932, a dimensão experimental começou a ser subsumida pelo triunfalismo monumental e pela encenação simbólica totalitária (Pohlmann 1999). De igual modo, na Alemanha Nazi, uma sucessão de exposições - *Deutsches Volk, deutsche Arbeit (1934), Das Wunder des Lebens (1935), Deutschland (1936), Gebt mir vier Jahre Zeit (1937)* – tendeu a acentuar a teatralidade e a monumentalidade quase sacral do espaço, ao mesmo tempo que fotomontagens de grandes dimensões absorviam os visitantes nos ritos e mitos do nacional-socialismo. Assim, à medida que os elementos dinâmicos e dialéticos eram substituídos por um pathos monumental nacionalista e a receção coletiva se confundia com a homogeneização, a des/orientação cedia o seu lugar à orientação[26] e a dinâmica tensional – fundamental para Lissitzky – era cancelada mediante a anulação da emancipação pela mobilização[27].

Quando, no início dos anos 40, os regimes totalitários europeus se encaminharam esteticamente para um retorno à ordem o interesse pelos elementos inovadores do desenho de exposições deslocou-se para os Estados Unidos e as técnicas expositivas desenvolvidas inicialmente por Lissitzky foram colocadas ao serviço do esforço de guerra norte-americano[28]. Porém, no caso do capitalismo de guerra o que está em causa não é a anulação explícita das possibilidades emancipatórias – como ocorria com o fascismo – mas antes uma mobilização generalizada autojustificada através de enunciados formalmente emancipatórios. Daí que, nas exposições organizadas nestes anos nos Estados Unidos, a tensão que percorria as propostas do artista soviético seja, aparentemente, resolvida através de uma identificação sem resto entre emancipação e mobilização, a qual se traduz, de facto, numa redução da primeira à segunda[29].

Assim, conforme sumariza Ulrich Pohlmann:

> *Aquilo que à primeira vista parecia impensável e paradoxal por motivos ideológicos tinha-se tornado realidade: os designers prediletos do Estado nazi alemão e do Estado fascista italiano tinham-se servido do vocabulário*

desenvolvido por Lissitzky para o design de exposições do Estado socialista, adotando-o como o design de comunicação da sua preferência. Através de Herbert Bayer os métodos revolucionários da arquitetura de exposições de Lissitzky acabaram finalmente por ser perfeitamente aceitáveis para o mundo capitalista e para o público americano. (Pohlmann 1999).

Notas Finais

Os centenários das revoluções são, frequentemente, assumidos como ocasião para balanços onde os acontecimentos revolucionários surgem enquadrados e julgados com base no que ocorreu nas décadas que se lhe sucederam, de acordo com o inevitável esquema de causa e efeito. O que escapa a estas análises, por mais relevantes que sejam, é precisamente o modo como as revoluções rompem – mesmo que momentaneamente – com a própria lógica causal e propõem uma *infinitização do possível*[30].

É exatamente neste âmbito que, cem anos passados sobre os acontecimentos de Outubro de 1917, as vanguardas soviéticas adquirem um particular importância não tanto como documentos históricos mas pelo modo como se ligam à *possibilidade de possibilidades* que caracteriza a revolução enquanto *evento* (Badiou 2010). No caso de Lissitzky esta ligação assume a forma de uma teoria e de uma praxis emancipatória desenvolvida a partir da condição do espectador, a qual se articula com a aporia revolucionária entre as condições que organização a participação e a promessa de uma participação incondicional.

Mas se a compreensão da proposta de El Lissiztky requer que atendamos à sua associação com as possibilidades abertas pela revolução tal não impede que consideremos igualmente o modo como ela se relaciona com uma determinada genealogia da contemporaneidade.

Vimos anteriormente como a dinâmica tensional entre emancipação e mobilização, presente nas exposições *desenhadas* pelo artista soviético, foi coloca entre parêntesis no momento em que as suas técnicas expositivas foram apropriadas pelo fascismo e pelo capitalismo de guerra, levando à anulação da emancipação pela mobilização ou à sua equiparação e subordinação a esta. Se tivermos em conta as alterações ocorridas no modo de produção capitalista nas últimas décadas – com o desenvolvimento de um sistema *pós-fordista* assente na criatividade, no empreendedorismo e na flexibilidade (Boltanski e Chiapello 2009, cf. Hardt e Negri 2009,133-149) – não podemos deixar de colocar a hipótese da equiparação entre emancipação e mobilização se ter transformado, nos nossos dias, numa equiparação entre performatividade e produtividade. Uma performatividade permanente e uma produtividade generalizada através das quais o sobretrabalho se expande à totalidade da vida.

A ser assim, a procura de alternativas ao tardo-capitalismo contemporâneo pode passar, precisamente, por volvermos a nossa atenção para o espectador da revolução, tal como nos foi proposto por El Lissitzky.

Conforme demonstram as análises desenvolvidas por Yve-Alain Bois e por Maria Gough este espectador constitui-se, sobretudo, a partir de uma experiência de *oscilação* e de *tateamento*. Quando consideradas em si mesmas estas experiências retêm uma componente estética no sentido kantiano do termo[31]. Porém, nos trabalhos de Lissitzky, o sujeito estético assume, sempre, uma dimensão histórica e transformativa que o aproxima do protagonista hegeliano de um *bildungsroman*[32]. Daí que, nos *Proun*, a oscilação conduza à superação das contradições inerentes ao *espectador estático*, herdado da perspetiva renascentista e, nos *Demonstrationsräume*, o tateamento conduza à superação das contradições inerentes ao *espectador-sonâmbulo* resultante da falsa mobilidade da cultura burguesa. Este processo de superação não deve, contudo, ser confundido com um impulso totalizante. O espectador que se constitui a partir das experiências de oscilação e de tateamento é um *espectador "ek-stático"* [33], ou seja, fora do lugar que lhe é próprio e fora de si mesmo e, por isso, imanente e vulnerável.

A atribuição de um sentido político à condição "*ek-stática*" do espectador implica que consideremos esta imanência[34] e vulnerabilidade[35] não apenas como efeitos fenomenológicos mas como uma rotura com a fluidez que aparenta ligar o individuo, a sua intencionalidade e a sua mobilidade e, consequentemente, como manifestação da dependência de suportes – humanos e ambientais, corporais e infraestruturais – que nos constitui como seres sociais.

O convite a esta praxis heterodoxa do *ser-em-comum* (*gattungswesen*), proposta por El Lissitzky na sequência da revolução de 1917, é dirigido também a nós: um convite para que reivindiquemos um outro horizonte de possibilidades para a nossa contemporaneidade.

Notas

[1] Esta observação surge na conclusão do panfleto *Duas Tácticas da Social-Democracia na Revolução Democrática*. Escrito contemporaneamente à revolução de 1905 e na sequência do terceiro congresso do *Partido Operário Social-Democrata*, o texto desenvolve uma crítica das posições mencheviques (a "via indireta", reformista e burguesa) ao mesmo tempo que apresenta as estratégias e as táticas que o partido Bolchevique deveria assumir tendo em vista a revolução (a "via direta", proletária e revolucionária).

[2] "As revoluções são as locomotivas da história, dizia Marx. As revoluções são a festa dos oprimidos e explorados. Nunca a massa do povo é capaz de ser um criador tão ativo do novo regime social como em tempo de revolução. Em tais períodos o povo é capaz de fazer milagres, do ponto de vista da medida estreita e pequeno-burguesa do progresso gradual." (Lenine 1977).

[3] A problematização da espontaneidade e a contraposição entre esta e a "consciência social-democrática" deriva, sobretudo, das reflexões apresentadas por Lenine em 1902, no texto *O que fazer?* (Lenine 1988). Para uma tentativa de enquadrar esta publicação no seu contexto histórico *vide* Lih 2008. Para uma crítica da visão leninista da revolução entendida como sendo "unidimensional" *vide* Raunig 2007, 26-39.

[4] Paul Wood propõe uma boa síntese dos diferentes posicionamentos historiográficos em torno das vanguardas históricas, distinguindo os *relatos de separação* (J. Bowlt) que tendem a afastar as propostas artísticas de qualquer envolvimento político, os *relatos revisionistas* (Y.-A. Bois, C. Lodder e B. Buchloh) que assumem a associação entre as inovações vanguardistas e o contexto revolucionário e os *relatos neoconservadores* (B. Groys) que reconhecem a conexão entre a vanguarda e a revolução mas vêm aí um prenúncio do estalinismo (Wood 1992, 1-8).

[5] "Suprematism is not concerned with things, objects, etc. (…) All the daubing produced by utilitarian intentions are insignificant and limited in scope." (Malevich 2003, 292-293).

[6] "Our Constructivism has declared unconditional war on art, for the means and qualities of art are not able to systematize the feelings of a revolutionary environment." (Gan 2003, 343-344). Cf. "The theoretical interpretation and assimilation of the experience of Soviet construction must impel the group to turn away from experimental activity "removed from life" towards real experimentation" (Rodchenko e Stepanova 2003, 341-342).

[7] A *demonstração* brunelleschiana é extensamente tratada por Hubert Damisch num texto onde o autor procura conjugar a definição da perspetiva enquanto *forma* simbólica (Panovsky) e enquanto *modelo* simbólico (Lacan), definindo, assim, a *costruzione legittima* como uma espécie de *fase do espelho* da pintura (Damisch 1994).

[8] "The expressionistic turning of the clear world of things upside down (…) will not save the picture nor the painter (…). Nor will "pure painting" with its lack of subject matter preserve the pre-eminence of the picture" (Lissitzky 1968c, 343).

[9] "(…) we have nothing in common with (…) those painters who use painting as means of propaganda for the abandonment of painting." (Lissitzky e Ehrenburg 1974, 56).

10 Entre estas contradições destaca-se, por um lado, o modo como a expansão contínua do espaço, em termos precetivos (escorço, ponto de fuga), conduz a uma petrificação do espectador e, por outro lado, a forma como a redução racionalista inerente à perspetiva ignora os equívocos e a complexidade da visão binocular (Bois 1990, 30-31).

[11] Começados a elaborar durante os anos de Vitebsk os *Proun* aproximam-se, evidentemente, do suprematismo. Porém, apresentam uma complexidade espacial que a proposta de Malevich não queria ou não podia conter (Bois 1990, 27, cf. Margolyn 1977, 31), levando o próprio Lissitzky a afirmar que: "From all its revolutionary force, the Suprematist canvas remained in the form of a picture" (Lissitzky. 1976, 65). Daí que em 1921 - durante uma conferência no INKHUK e quando já se encontrava a lecionar na *Vkhutemas* em Moscovo - Lissitzky reivindica-se para os *Proun* o estatuto de *construções* (Lissitzky,1976, cf. Gough 2005,127-132).

[12] Y. A. Bois considera que o *menos infinito* corresponde à ausência do ponto de vista humano na axonometria e que o *mais infinito* manifesta a potencialidade da cultura material. Com base nesta interpretação Bois contraria as teses de *descontinuidade* (entre um momento inicial formalista e apolítico e um momento posterior propagandístico) e afirma a dimensão política dos *Proun* enquanto "modelo teórico de la realidade revolucionária que ha de construirse" e, portanto, como momento de passagem da pintura para "actividades directamente relacionadas con el espacio real de la cultura material" (Bois 1990, 33, cf. Bois 1988).

[13] "Su objetivo es destruir la certeza del espectador en su posición habitual delante del cuadro, delante del horizonte. Se trata de una posición a todas luces antropomórfica, basada en la permanencia estática sobre el suelo y en nuestro sometimiento a la ley de la gravedad." (Bois 1990, 31).

[14] Bois estabelece um paralelo entre o modo como a ambiguidade espacial conduz a uma ativação percetiva do espectador e a noção brechtiana de *Verfremdungseffekt* (Bois 1988, 167).

[15] É particularmente significativo que, ao referir-se a este trabalho, El Lissitzky opte, precisamente, por descrever os ritmos da experiência do visitante à medida que ele

se desloca no espaço da galeria: "The first form, which 'leads in' someone coming from the large hall, is placed diagonally and 'leads' him to the broad horizontals of the front wall and from there to the third wall with its verticals. At the exit – HALT! There down below is the square – the primary element of the whole design." (Lissitzky 1968a, 361).

[16] Embora contivessem algumas obras do próprio Lissitzky, os *Demonstrarionsräume* apresentavam sobretudo trabalhos de outros artistas, complexificando assim o entendimento individualizado da noção de autor e o entendimento delimitado da noção de obra.

[17] A *Internationale Kunstausstellung*, organizada pelo diretor da *Gemaldegalerie* Hans Posse e pelo arquiteto Heinrich Tessenow, estava incluída numa mostra mais ampla - o *Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung* –, a qual se inseria no esforço de regeneração da cidade de Dresden após a destruição provocada pela Grande Guerra.

[18] El Lissitzky residira fora da União Soviética entre 1922 e 1925. Grande parte desse período fora passado na Alemanha (Drutt 1999, 9-23), um país fundamental para as aspirações internacionais tanto das vanguardas artísticas como da própria revolução. Mesmo após o seu regressado a Moscovo – e num momento em que a União Soviética se preparava para aceitar a possibilidade do *comunismo num só pais* – vários projetos expositivos de Lissitzky tiveram lugar em cidades alemãs como Dresden, Hannover, Köln e Stuttgart (Puts 1990, 14-26).

[19] Alexander Dorner pretendia proceder a uma reconceptualização da museologia através do conceito de *stimmungraum* (salas ambientais) (Germundson 2005, 263-273). Embora o efeito ambiental e sinestésico defendido por Dorner reforçasse o envolvimento do público, não deixava de pressupor uma visão historiográfica evolutiva e assente na possibilidade de restaurar os objetos ao seu suposto sentido original. No seu estudo sobre os *Demonstrationsräum*, Maria Gough alerta para os riscos de uma "dornerização" da interpretação das propostas de Lissitzly (Gough 2003, 77-81, 107-10).

[20] A interatividade dos panéis deslizantes apela, através de um processo de ocultamento e desvelamento, à capacidade judicativa do público: "The open-pattern masking surfaces are pushed up and down by the spectator, who discover new pictures, or screens what does not interest him" (Lissitzky, 1968d, 363)

[21] O sistema de ripas permite uma alteração percetiva das paredes através do deslocamento dos visitantes: "With every movement of the spectator in the room the impression of the walls changes – what was white becomes black, and vice versa. Thus the optical dynamic is generated as consequence of the human stride. This makes the spectator active" (Lissitzky, 1968d, 363)

[22] Lissitzky refere-se aos modelos expositivos herdados da tradição *salonard* onde as paredes se encontravam completamente repletas de pinturas.

[23] "By designing according to these clear principles we have succeeded in realizing … a type of room that we hope will become the standard" (Lissitzky 1968d, 363)

[24] Maria Gough recorre aqui à noção de *parergon*, a qual fora empregue por Jacques Derrida com o propósito de problematizar a ideia de moldura apresentando-a como um *suplemento*, ou seja, como um exterior que contamina permanentemente um interior demonstrando que este último nunca possui um sentido completo ou fechado (Derrida 2005b, 63-78).

[25] A relação entre estas duas dimensões – paradigmática e experimental – é alvo de leituras divergentes, como exemplificam as análises propostas por Margarita Tupitsyn e por Benjamin Buchloh. Tuptisyn – que procura resgatar a dimensão artística de El Lissitzky do seu envolvimento político - encara os *Demonstrationsraüme* como a culminação do seu percurso abstracionista e encontra na *Pressa* uma contradição entre a necessidade do artista dispor de meios materiais e o sacrifício das suas

inquietações formais (Tupitsyn 1999, 36-37). Buchloh, para quem os *Demonstrationsraüme* correspondem a uma superação do valor de culto dos objetos artísticos (Buchloh 2004, 210-211), considera que a *Pressa* constitui um passo lógico na pesquisa de El Lissitzky e no encaminhamento das vanguardas russas para uma situação *factográfica* (Buchloh 1984, 101).

[26] "… what in Lissitzky's hands had been a tool of instruction, political education, and the raising of consciousness was rapidly transformed into an instrument for prescribing the silence of conformity and obedience." (Buchloh 1984, 109).

[27] Walter Benjamin sumariza este processo no célebre conceito de "esteticização da política" (Benjamin 1992, 111-113). Partindo da análise de Marx e Engels à contradição entre o desenvolvimento das forças produtivas e a manutenção das relações de produção, Benjamin demonstra como o fascismo permitia a expressão das massas (mobilização) apenas sob condição dessa expressão se encontrar separada de qualquer alteração das relações de propriedade (emancipação). Assim, conforme refere Gerard Richter: "According to Benjamin, the technologized aesthetics of the Hitler regime was aimed at constructing an image in which the mobilized masses could see themselves reflected, that is, in which they were given a face. (…) The technical mediation of fascism face creates for the masses the illusionary simulacrum of seeing themselves reflected and identified everywhere, and the public productions and aesthetic disseminations of Nazi ideology become the very locus of a Volk's essence or identity" (Richter 2000, 96-97).

[28] "(…) only a little later we see the immediate consequences of Lisstzky's new montage techniques and photofrescoes in their successful adaptation for the ideological needs of American politics and the campaigns for the acceleration of capitalist development through consumption" (Buchloh 1984, 109).

[29] Um dos exemplos mais emblemáticos é-nos dado pela exposição *Road to Victory*, apresentada no MoMA em 1942, na sequência da entrada dos Estados Unidos na segunda guerra mundial. A exposição foi comissariada por Edward Steichen mas o seu design ficou a dever-se, em grande parte, a Herbert Bayer. Bayer é uma das figuras paradigmáticas deste período tendo colaborado sucessivamente com a *Bauhaus*, o estado Nazi, o MoMA e a companha petrolífera *Atlantic Richfield*. Entusiasta das técnicas expositivas de Lissitzky, sistematizou e reformulou as mesmas através do conceito de "extended vision", o qual resumiu do seguinte modo: "the theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and persuade and led him to a planned and direct reaction. There-fore we may say that exhibition design runs parallel with the psychology of advertising. And here lies an essential cause of the intensification of the exhibition" (Bayer 1940, 17). Alexander Dorner, que encontrámos anteriormente como diretor do *Landesmuseum* de Hannover, manifesta o seu entusiasmo pelo modo como estas princípios são aplicados na exposição *Road to Victory* onde, segundo ele, "temas, ideias e atividades representadas nas fotografias apoderavam-se realmente dos visitantes (…). Uma espécie de reação em cadência ascendente instalava-se emocionalmente no espectador, até finalmente este sentir uma simpatia arrebatada pelo modo de vida dos Estados Unidos e o intenso desejo de ajudar o país, de fazer seus os objetivos da nação" (Dorner *cit in* Pholmann 1999, p.64).

[30] De certo modo qualquer análise dos eventos revolucionários será sempre incompleta se não nos dispusermos a repetir o gesto dos revolucionários de 1830, os quais, conforme nos recorda Benjamin, na tarde do primeiro dia de combate dispararam as suas armas contra os relógios murais (Benjamin 1992, 167).

[31] Apesar da associação que Bois e Gough estabelecem entre a oscilação e o *verfremdungseffekt* e entre o tateamento e a *différance*, as implicações destas experiências para a relação entre o sujeito e o objeto artístico não deixa de ecoar, mesmo que indiretamente, o *livre jogo de faculdades* kantiano. Recordamos que, na terceira crítica (Kant 2002), Immanuel Kant propõe-se analisar a

faculdade de julgar tendo por base não os juízos determinantes (onde o particular é subsumido no universal através da aplicação de conceitos) mas os juízos de reflexão (onde, na ausência de conceito, ocorre uma reflexão infinita). No caso do belo tal permite que, em vez de uma sujeição da imaginação ao entendimento, ocorra um livre jogo entre ambas as faculdades.

[32] Sobre a associação entre a *Fenomenologia do Espírito* e os romances de aprendizagem *vide* Butler 2012, 17.

[33] Apesar da ressonância heideggeriana, a noção de "ek-static being" que aqui utilizamos remete, sobretudo, para a reflexão proposta por Judith Butler no livro *Subjects of Desire*, onde a autora desenvolve uma análise da *Fenomenologia do Espírito* e da sua receção pela filosofia francesa do século XX (Butler 2012, cf. Hegel 1992). Vale a pena notar que, neste texto, o principal foco de Butler não se situa no movimento até ao *Espirito Absoluto* mas na relação entre o desejo e o reconhecimento, o sujeito e a alteridade. Nessa medida o sujeito "ek-stático" surge, sobretudo, como um sujeito marcado por uma dimensão relacional que simultaneamente o constitui e o coloca fora de si mesmo (Butler 2012, 17-59). Esta reflexão viria a ter consequências importantes no pensamento posterior da autora, nomeadamente no que se refere às noções de normatividade e de precariedade.

[34] Num artigo particularmente interessante Vivian Sobchack contrapõe, no âmbito dos *disability studies*, a *transcendência* e a *imanência* enquanto *modalidades do corpo vivo* e demonstra como a primeira, ao assentar na intencionalidade e na mobilidade, tende a reduzir os sistemas de suporte a um mero ruído de fundo, ao passo que a segunda emerge no momento em que uma rotura entre o corpo e os seus suportes conduz a uma consciencialização da importância de ambos (Sobchack 2005).

[35] Num texto recente Judith Butler regressa ao conceito de vulnerabilidade para evidenciar a sua importância tanto para uma denúncia da distribuição diferencial de precaridade como para a afirmação da dependência comum de suportes humanos e não humanos (Butler 2016).

Bibliografia

BADIOU, Alain. 2010. "The Idea of Communism" in The Communist Hypothesis. London; New York: Verso, 2010, pp. 229-260.

BAYER, Herbert. 1940. "*Fundamentals of Exhibition Design*" *in PM (Production Manager) 6*, no. 2 (December 1939–January 1940), pp. 17-25.

BUTLER, Judith. 2012. *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. New York: Columbia University Press.

BUTLER, Judith. 2016. "Rethink vulnerability and resistence" *in Vulnerability in resistance* (eds. J.Butler; Z. Gambetti; L. Sabsay). Durham: Duke University Press, pp. 12-27.

BENJAMIN, Walter.1992. *Sobre Arte, técnica, linguagem e política.* Lisboa: Relógio *D'Água*.

BOIS, Yve-Alain. 1988. "El Lissitzky: Radical Reversibility" in *Art in America*, vol. 76, nº 4 (April 1988), pp.160-181.

BOIS, Yve-Alain. 1990. "De - ∞ a 0 a + ∞. La axonometría o el paradigma matemático de Lissitzky" *in El Lissitzky: 1890-1941: arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo* (cat.) Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

BOLTANSKI, Luc e Chiapello, Ève. 2009. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Buchloh, Benjamin. 1984. "From Faktura to Factography" *in October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

BUCHLOH, Benjamin. 2004. "El Lissitzky's Demonstration Room and Kurt Schwitters's Merzbau …" *in Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. (ed. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh). London: Thames&Hudson, pp. 208-211.

DAMISCH, Hubert. 1994. *The Origin of Perspective*. Cambridge, Mass.; London : MIT Press.

DERRIDA, Jacques. 2005a. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.

DRUTT, Matthew. 1999. "El Lissitzky na Alemanha", 1922-1925 in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves.

GAN, Alexei. 2003. "From Constructivism" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.

GERMUNDSON, Curt. 2005. "Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience" in *Visual Resources*, 21:3.

GOUGH, Maria. 2003. "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume" *in Situating El Lissiztky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, pp. 77-125.

GOUGH, Maria. 2005. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Berkeley: University of California Press.

GROHMANN, Will et alli. 1926. *Internationale-Kunstausstellung - Gartenbau-Ausstellung*. Der Cicerone, nº 18 (1926).

HARDT, Michael e Antonio Negri. 2009. *Commonwealth*. Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press.

HEGEL, G. W. F.. 1992. *Fenomenologia do Espírito* (parte I). Petrópolis: Vozes.

HEMKEN, Kai-Uwe. 1990. "Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstausstellung in Dresden" *in El Lissitzky, 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, pp. 46-55.

KANT, Immanuel. 2002. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro.

LENINE, Vladimir. 1977. "Duas Tácticas da Social-Democracia na Revolução Democrática" *in Obras Escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Ed. Avante, pp. 381-472

LENINE, Vladimir. 1988. *Que fazer? As questões palpitantes do nosso movimento*. São Paulo: Hucitec

LIH, Lars. 2008. *Lenin rediscovered. What is to be done? in context*. Chicago: Haymarket Books

LISSITZKY, El. 1968a. "Proun Room, Great Berlin Art Exhibition" *in* Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, 361

LISSITZKY, El. 1968b. "The film of El's Life" *in* Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, p. 325.

LISSITZKY, El. 1968c. "PROUN, Not world visions but world reality" *in* Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, pp. 343-344.

LISSITZKY, El. 1968d. "Exhibition Rooms" in Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, pp. 362-363.

LISSITZKY, El. 1971. "Ideological superstructure" *in Programs and manifestoes on 20th-century architecture* (ed. Ulrich Conrads). Cambridge, Mass.: MIT Press.

LISSITZKY, El e Ilya Ehrenburg. 1974. "The blockade of Russia is coming to an end" in *The Tradition of Constructivism* (ed. Stephen Bann). New York: The Vicking Press.

LISSITZKY, El. 1976. "Prouns: Towards the Defeat of Art"*in* John Bowlt, *El Lissitzky*. (cat.) Cologne: Galerie Gmurzynska, 60-72.

Lissitzky, El. 2003. "A. and Pangeometry" *in Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.

MALEVICH, Kasimir. 2003 "Non-Objective Art and Suprematism" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.

MARGOLIN, Victor. 1977. *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

POHLMANN, Ulrich. 1999. "A arquitetura de exposições de El Lissitzky na Alemanha e a sua influência sobre as mostras de propaganda fascista 1932-37" in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves.

Puts, Henk. 1990. "El Lissitzky (1890-1941). Vida y obra" in *El Lissitzky: 1890-1941: arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo* (cat.) Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

RAUNIG, Gerald. 2007. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles, CA: Semiotext(e)

RICHTER, Gerhard. 2000. "Benjamin's face: defacing fascism" in *Walter Benjamin and the corpus of autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 93-122.

Rodchenko, Alexander e Varvara Stepanova. 2003. "Programme of the First Working Group of Constructivists" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.

SOBCHACK, Vivian. 2005. "Choreography for One, Two, and Three Legs (A Phenomenological Meditation in Movements)" *in Topoi*, nº 24 (Spring 2005), pp. 55-66.

TUPITSYN, Margarita. 1999. "De volta a Moscovo" in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves

WOOD, Paul. 1992. "The Politics of the Avant-Garde" *in The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum, pp. 1-24

El Grabado como Herramienta de Denuncia Social. "Estampa Popular"

Juan Carlos Ramos Guadix

Artista plástico, Gravador, Profesor Titular, Departamento de Dibujo, Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Granada

jcramos@ugr.es

This paper analyzes the principles that governed the generative dialectic of a group of artists who, under the name of Estampa Popular, developed a manifest political activity critical to Francoism. This grouping, through the relief printmaking, would give coherence and force to an ideology, to an aesthetic-plastic project of marked political commitment with which to fight for the opening and social development in the Spain of the time. We define the situational framework of the artistic reality of this network of printmaker, paying special attention to their everyday visual environment. This, fundamentally, is nourished by surrounding realities and iconically refigured realities. Likewise, in this essay, we establish a reflection between aesthetics and the ethical coordinates, which revolve around a deep and uninterrupted socio-political commitment. This

El contacto con cualquier obra humana evoca en nosotros la vida del otro, deja huellas a su paso que nos inclinan a reconocerlo y a encontrarlo.
Ernesto Sabato, *La Resistencia.*

1. Germen de una identidad

Dentro de la cultura artística, los planteamientos históricos se esfuerzan por recoger y recomponer cuantos datos se ofrecen a su consideración. A veces, intentan transcender a las aportaciones propias de la crítica y la estética con la finalidad de poder explicar el discurrir de unos hechos e influencias que, contextual y evolutivamente, conformaron el espacio específico en el cual se da el caldo de cultivo para el desarrollo de una determinada tendencia o movimiento artístico.

Contando con la imprescindible perspectiva y el oportuno distanciamiento que el tiempo nos ofrece, intentaremos levantar acta de un ayer convertido en decurso y trayectoria. Será de esta manera que, podamos formular los principios que rigieron la dialéctica generadora de un movimiento artístico que, en un momento de convergencias estilísticas, se formó en la España de finales de los años cincuenta y que en la actualidad, se encuentra registrado en la memoria colectiva con determinado carácter selectivo.

commitment would lead the group to the development of a culture of resistance and not of consumption.

Key words:
Estampa Popular, relief printmaking, artistic movement, realism, committed art, antifrancoism, resistance.

En lo referido a las décadas centrales del pasado siglo, la historia nos presenta esquemáticamente un encadenamiento lógico de tendencias y grupos –a modo de eslabones de un *continuum* evolutivo– con el cual conformar y determinar nuestra comprensión del devenir artístico. Este, oculta toda una fuerza vital que hizo posible, y justificó, la aparición de una realidad creativa, de un fenómeno tan importante como complejo y cuya actividad ha de entenderse en el contexto de los movimientos políticos antifranquistas de la España de los años sesenta. "Bajo el nombre de Estampa Popular nace en Madrid en 1959 una de las primeras agrupaciones que desde las artes plásticas desarrollaran una manifiesta actividad político-crítica ante el franquismo y que prolongaría su actividad hasta 1972**."**[1] Si bien, sus orígenes hay que retrotraerlos a 1957, año que José Ortega expuso en la sala Alfil de Madrid y publicó una polémica *Declaración de Principios,* que fue el germen del ideario programático de Estampa Popular. En ella propugnaba "un arte realista que no es un reflejo pasivo de la realidad, ni una evasión ante ella, sino una realidad interpretada, enjuiciada por el artista y proyectada hacia una mejor comprensión de la vida y del hombre como ser social." [2]

El nacimiento de esta agrupación tendría como finalidad dar coherencia y fuerza a un ideario, a un proyecto estético-plástico con marcado compromiso político insertado dentro de la lucha contra la dictadura franquista. No en vano, dentro su contexto histórico, la aparición de este fenómeno artístico se produce gracias a una estructura de relaciones continuadas y al impredecible resultado de una suma de aportaciones tanto específicas como personales, desarrolladas en el marco global de la existencia de una determinada realidad cultural y socio-política. "El movimiento Estampa Popular surgió en un momento, a finales de los años cincuenta, especialmente crítico del arte español en el que la existencia de otros grupos artísticos como El Paso, Equipo 57, Grupo

Fig. 1 – José Ortega, *Sin título*, Xilografía a fibra. 1000 x 780 mm

Hondo o Nueva Figuración, por citar solo algunos, ensanchaban nuevas formas de expresión artística y de acercamiento al público."[3] Hemos de reseñar que a veces, estas nuevas formas de expresión, como pudo ser el caso del informalismo, fueron estériles e insuficientes desde el punto de vista estético. "Este se había convertido en un mero y banal esteticismo que había perdido su fricción y sentido rebelde iniciales."[4] En tal diacronía de los acontecimientos políticos y culturales será que se traslapen diferentes grupos o núcleos regionales –Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Cataluña, Valencia y Galicia–engarzándose, con variable independencia, tanto estos como las figuras más destacadas de cada uno de ellos constituyendo *Estampa Popular*.

Desde el punto de vista socio-político, *Estampa Popular* se desarrolla en una década –los sesenta – que podemos entenderla como un momento de determinada apertura o desarrollo social. Será en este sentido que podamos reseñar entre otros aspectos, "el comienzo de *separación* de la Universidad del régimen y la aprobación tanto de la Ley de prensa del 1966 como, la aprobación en referéndum de la Ley Orgánica del Estado (LOE)." [5] No obstante, a pesar de ello, existía un clima generalizado de rechazo a la dictadura y un gran descontento social.

El carácter social y la voluntad transformadora de este movimiento hace que sus componentes establezcan un estrecho vinculo con el grabado en relieve como medio técnico y de creación. Si bien también emplearon, en honrosas ocasiones, otros procedimientos técnicos del grabado en hueco inclusive la litografía.

Será este sentido, la interesante posibilidad que en este texto se nos ofrece de reconsiderar este movimiento desde un punto de vista de la actualidad ligada a procesos que podríamos de denominar de *legitimación*. Dicha reconsideración, se establecerá mediante un espontáneo juego de asociaciones previas, al hilvanar las premisas expuestas en torno a la dinámica evolutiva y contextualizadora con las que este movimiento se conformó.

A la hora de enmarcar las opciones que definen la praxis creativa de este movimiento, sin duda alguna, hemos de considerar el grado de aceleración histórica en relación con su devenir artístico. Ello será significativo, no sólo respecto a los movimientos o tendencias que con mayor o menor intensidad –y variedad– fueron asumidas, sino también en cuanto a aquellas otras que posiblemente fueron desechadas. La presencia, tanto como la ausencia; la acción, como la omisión; la selección junto con el rechazo, determinan cada una de las distintas posiciones que marcan y constituyen la trayectoria plástica de *Estampa Popular*.

En consecuencia, una visión retrospectiva, en cuanto tal, implica, al menos, una doble reflexión. Por un lado se deben de tener en cuenta la relación entre las distintas propuestas plásticas de la época, en la que, a su vez, quizás cupiera distinguir ciertas etapas estilísticas de marcada autonomía diferencial, evolutiva y técnica. De otra parte, habría que analizar y contrastar la relación y

la producción de los diferentes miembros de este movimiento en el campo paradigmático. Campo este determinado por la historia y la teoría del arte del momento y en la cual el movimiento se vio recogido de algún modo.

Será de este doble análisis que se desprenda, aunque sólo sea de manera descriptiva, la relación paralela existente entre el movimiento *Estampa Popular* y las modalidades artísticas que de forma encadena y bajo el flujo histórico en su devenir general se desarrollaron coetáneamente.

Tan ambicioso y tentador programa –adecuado más para una monografía que para un artículo– deberá restringirse necesariamente, en este caso, a una aproximación panorámica que estructure y diferencie la línea evolutiva trazada por el quehacer artístico y social de la *Estampa Popular* como movimiento artístico.

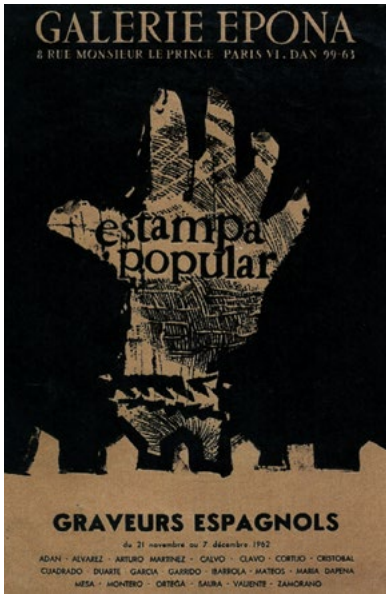


Fig. 2 – Cartel de la Exposición en la galería Epona en Paris 1962.

2. Importancia del Entorno Visual Cotidiano

La capacidad creativa de los integrantes del movimiento aquí analizado, en su espontánea e inquieta actitud por descubrir su propia identidad, centran su atención en las realidades directamente circundantes. Tanto los objetos, los individuos, los paisajes, las escenas... , hasta las situaciones más diversas despiertan su interés. Las mismas imágenes que nos ofrecen –selectivamente configuradas– se presentan como formando parte indisoluble de su ambiente próximo. Teniendo en cuenta cierto determinismo ambiental, hemos de reseñar el marcado carácter mimético de la producción gráfica de este movimiento. El cual, en diversas ocasiones, también nos presenta realidades icónicas refiguradas con la finalidad de establecer un modelo aceptado convencionalmente.

Además de los procesos de insistente culturalización, los integrantes del movimiento *Estampa Popular* van conformando una personalidad que pone de manifiesto unos cánones dotados de rasgos axiológicamente positivos frente a los que es difícil no responder con un marcado carácter mimético. Posiblemente esto pueda justificar que

sus inquietudes se abran de una parte, al cultivo directo de un particular realismo de lo *cotidiano* (realismo social, realismo intencional) o inclusive a una "figuración subjetiva**."** [6] haciendo propias experiencias ajenas históricamente contrastadas – como la misma tradición española representada en Velázquez, Goya, Solana, etc.– con las cuales representar las preocupaciones vitales circundantes. De otra, hacia la tradición desde el punto de vista técnico. No podemos dejar pasar por alto el hecho de que *Estampa Popular* eligiera el grabado como medio de expresión. Será de esta forma que, establezcamos una estrecha relación entre la producción gráfica de esta agrupación con la crítica ideológica manifiesta por Goya en sus grabados.

Así pues, dentro de esta perspectiva concreta que ahora nos ocupa, sería imprescindible recordar el ambiente inquieto y renovador que se respiraba en las coordenadas artísticas iniciados los años sesenta en España. Podemos afirmar, que estos fueron años de ricas, abundantes, espontáneas y fecundas experiencias creativas. Estas se centraron prioritariamente en torno a la teoría y la práctica de la figuración. En particular, a las tendencias realistas. Estas, ante el arte normativo y tras las crisis del Informalismo, comienzan a manifestarse como un hecho nuevo e independiente con el cual poner de manifiesto las necesidades del mundo circundante. Las necesidades, de una España donde la realidad social y política experimenta, de la mano del desarrollo económico e industrial, una serie de cambios acelerados que afectan ineludiblemente de manera simultánea a la dinámica cultural. Los cuales son asumidos con profunda preocupación participativa por los medios artísticos desde su propia práctica. "Sin duda, se trata de una nueva figuración que se quería reivindicar así mismo como una relevante opción de vanguardia y como estrategia de eficacia comunicativa."[7] En este sentido, que este realismo de lo cotidiano se pueda presentar como una actitud, como una teorización y como una tendencia jerárquicamente comprometida y novedosa. La cual, mantuvo características individuales propias en relación a la estructura socio-estética de *Estampa Popular*. Sin duda alguna, *Estampa Popular* se perfiló como una alternativa histórico-plástica que renunció a la *belleza* confortable bien diferenciada estéticamente y comprometida socialmente. Entiende al individuo como un ser inmerso en los problemas de su tiempo, convirtiéndolo de esta forma en el problema fundamental del arte. Mediante el grabado en relieve, se puso de manifiesto las nociones de autonomía y de funcionalidad del arte como lenguaje y las relaciones e intercambios de este con las demás actividades humanas. Se iniciaba de esta forma, un nuevo camino con el cual influir y transformar el ámbito de la realidad circundante creando inéditos entornos vitales. Todo ello, bajo unos planteamientos realistas de claros rasgos expresionistas, sin renunciar como ya hemos reseñado, a la especificidad artística como supuesto estético. El compromiso social de *Estampa Popular* instaló de manera taxativa la relación entre el arte y la vida. Arte, política y tecnología serán básicamente los elementos encargados de replantear dicha relación.

Poniendo de manifiesto la eficacia de su mensaje en relación al contexto social gracias a los medios y a las estrategias plásticas propuestas.

De forma somera, este será el marco situacional que defina la realidad artística de *Estampa Popular*. En este contexto crece y se desarrolla como postura de onda raíz ética ante la dinámica socio-política de la época. Determinando a su vez uno de los resortes interpretativos de este movimiento entendido preponderadamente como una actitud determinada frente a la relación arte-sociedad. *Estampa Popular* pues, aglutina una serie de principios en relación a toda una serie de fenómenos artísticos que la rodean pero asumiendo en todo momento, claros rasgos normativos. Será a partir de ellos que, establezca sus objetivos prioritarios propios de cierta práctica reflexiva y significante. Dicha práctica, ira más allá de la pura descripción que representan los hechos plásticos. Esta, siempre estará encaminada hacia la búsqueda de un función explicativa y un papel de unificación en lo referido a la praxis artística.

Fig.3 – Francico Alvarez, *Cárceles*, Xilografía a fibra y linóleo. 444 x 560 mm.

3. Un Compromiso entre el Arte y la Sociedad

Como ya hemos reseñado la actividad creativa de *Estampa Popular* estuvo involucrada con los asuntos de la vida en su conjunto. Los integrantes de este movimiento tomaron partido en contra de la dictadura franquista ante la imperante falta de libertades públicas e intelectuales marcado todo ello por un ambiente represivo y de gran efervescencia política. Se enfrentaron a las injusticias sociales y buscaron dar voz a las comunidades marginales creando un sentimiento de simpatía e indignación. Estos vieron en el grabado en relieve un auténtico agente de transformación social en el cual depositar la esperanza de provocar el cambio socio-político ante el descontento reinante. Si bien que, esta forma de pensar pudo matizarse de múltiples maneras en la clase artística, nunca estuvo ausente de sus preocupaciones. Así pues, desde el primer momento, reivindicaron la figura del intelectual como crítico de la sociedad

y la figura del creador. Frente a la pura exaltación de la originalidad del experimentalismo autónomo y la indeterminación de las tendencias precedentes como el Informalismo, se propició una acción claramente comunicativa con una actitud explícitamente crítica que postulaba por un compromiso profundamente popular. Los integrantes de *Estampa Popular,* entendían que el arte debía de estar al servicio del pueblo y este tendría, entre otras, la función de reflejar la realidad social del momento. Ideas estas que, quedan de manifiesto en la Declaración de Principios del grupo fundacional de *Estampa Popular* de Madrid en 1959:

> "… **Artículo 2°**
> ESTAMPA POPULAR DE MADRID lucharás constantemente para con su producción ayudar al pueblo español a defender y enriquecer su cultura y su libertad
> **Artículo 3°**
> ESTAMPA POPULAR DE MADRID considera que un arte al servicio del pueblo debe reflejar la realidad social y política de su tiempo y requiere imprescindiblemente la unión y contenido y forma realistas. Estampa Popular de Madrid, aplicando el principio anterior, trabajará por la constante elevación de la capacidades artísticas de sus miembros, convencidos de que la finalidad del arte al servicio del pueblo, se alcanza solamente con la mejor capacidad plástica, aunque, anteponiendo siempre la intencionalidad objetiva a la forma de expresión.
> **Artículo 4°**
> ESTAMPA POPULAR DE MADRID prestará su cooperación profesional a todos los movimientos agrupaciones o instituciones progresistas y muy especialmente a las organizaciones obreras.
> **Artículo 5°**
> ESTAMPA POPULAR DE MADRID apoyará la libertad de expresión en todas sus manifestaciones…"[8]

Estampa Popular emplearía un lenguaje comprometido, directo y explícito cargado de expresividad con el cual generar un arte de gran contenido político y social mucho más profundo y radical que los grupos y movimientos de su mismo contexto histórico. Para con esa finalidad se valió de los medios de *reproducción* gráfica como el grabado. Procedimientos tales que le permitirían mejor difusión de sus creaciones haciendo de estas objetos asequibles e indentificables – con los cuales llegar a mayor masa social– y cuya iconografía era reconocida de forma inmediata por el espectador.

Como indica Nieto Alcaide, *Estampa Popular, es un arte de acción política del que la calidad de la obra y la relación con la vanguardia eran cuestiones menores desplazadas por razones de eficacia y urgencia*.[9] Era un arte encargado de satisfacer y combatir las urgencias sociales y políticas de la época.

Como ya hemos indicado este no apelaba tanto a un análisis estético como a un análisis sociológico, infinitamente más perspicaz y el cual existió mientras la situación política generada por la dictadura franquista tuvo vigencia.

Así pues, *Estampa Popular* estaba lejos de considerar el arte como pura ilusión. Este grupo afirmaba el papel específico del artista en la medida en que procediera a realizar una tarea de elucidación de la naturaleza real del arte suscitando nuevas formas de conciencia. Será de esta forma que, la práctica artística de este movimiento dejara de ser la expresión de un pensamiento alienante convirtiéndose en una expresión liberadora. De otra parte, podríamos afirmar que, las estampas realizadas por esta agrupación adquieren el estatuto del material pedagógico. Concibieron el arte como un medio de comunicación social privilegiado el cual sacaron de sus templosmuseos y de la expendedurías comerciales, las galerías. En este sentido podemos afirmar que *Estampa Popular* ejecuto de una parte, una necesaria higienización del hecho artístico y, por otra, tener una clara actitud de compromiso en la relación existente entre arte y sociedad.

José Luis Abellán diría:

> " Mi opinión personal sobre este movimiento es que prolongó la línea de libertad crítica, reclamada por la generación anterior de 1956, llevándola a un extremo de radicalidad absoluta muy difícil de defender en la práctica. Esta postura fui sin embargo importante desde el punto de vista sociopolítico, pues realizó una función de exasperación iconoclasta frente a la dictadura franquista que se prolongaba, inmisericorde en el tiempo contra toda previsión y contra toda esperanza." [10]

Será a partir de la década de los sesenta con la *Estampa Popular* que el crecimiento de la conciencia política en el medio artístico se intensifica. Como paradigma sirvieron las agrupaciones

Fig.4 – Ricardo Zamrano, *Sin título*,
Xilografía a fibra y linóleo. 420 x 310 mm

Fig.5 – Agustin Ibarrola, *Barcelona 66*,
Xilografía a fibra 500 x 700

de artistas mejicanos como: *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), *El Taller de Gráfica Popular de México* (TGP) y la *Sociedad Mexicana de Grabadores* (SMG). Igualmente la *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*. Será en un doble sentido técnico y temático –socio-político– que podemos establecer diferentes vínculos entre *Estampa Popular* y estos otros movimientos.

Si bien con la desaparición de la dictadura llegarían hacer inoperantes los presupuestos de *Estampa Popular*, sí que este movimiento comportó todo un deseo de purificación y compromiso. Un reencuentro con los otros, un debate abierto y cotidianizado con el cual realizar una síntesis dialéctica e interrogativa del hecho artístico como fecunda realidad sociológica. Podemos afirmar que, *Estampa Popular* fue la semilla del desarrollo plástico y cultural de la España de los sesenta y los setenta.

4. Entre la Estética y la Reflexión Ética

Todos los artefactos producidos en una sociedad tribal pueden considerarse arte popular porque gozan de una extensa comprensión simbólica entre los miembros de la comunidad. En la ideología que sirve como base para un proyecto nacional, sobresale el deseo de recuperar ese consenso perdido. El pueblo, constituye la reserva primitiva, como portavoz de valores nacionales amplios, capaz de sentir de sintetizar en sus manifestaciones la identidad cultural del país. *Estampa Popular* en su dinámica rastreadora instituyo entre sus propósitos, la tipificación de un compromiso militante respecto al proceso de transformación de la España de la época. Esta red de artistas-grabadores que formaron parte de este comprometido grupo, absorbieron herencias regionales en una simbiosis con las influencias americanas y europeas de modo positivo y seguro.

Desde el punto de vista estético, habría diferentes formas de prestar atención a la producción gráfica de *Estampa Popular* y las cuales pensamos merecen la pena distinguirse. Podríamos establecer una triple dimensión axiológica, con la cual considerar una serie de valores en relación a las cualidades visuales de esta como experiencia estética. Cabría subrayar, los denominados *valores sensoriales,* (relacionados directamente con el espectador y motivados por las propias características sensoriales de las estampas realizadas. No es el objeto físico *per se* el que nos deleita, sino su presentación sensorial, las cualidades visuales y táctiles) los *valores formales* (en estrecha relación con los anteriores e involucrados en las relaciones existentes entre los distintos elementos sensoriales) y los *valores vitales* (mientras que los anteriores son ambos propios del medio, estos estarán importados de la vida exterior y por consiguiente no están contenidos en el medio. No presentan fisicalidad alguna y se refieren más a las ideas, sentimientos o vivencias.)

Será de esta forma que nos acerquemos a producción gráfica de *Estampa Popular*. En esta, el grabado en relieve se convierte en una referencia común

manantial de asuntos y reinvención figurativa. Un modelo para una narrativa encantadora, ejemplificando en su simplicidad la construcción del espacio creativo indiferente a las convenciones eruditas. Empleando para ello, una iconografía arquetípica, el ornamento de su monocromía y su rica visualidad. Las estampas realizadas por este gran elenco de grabadores no se confunden con la celebración popular. Comparten con ella la temática y el estilo formal de un modo tan impregnado que termina fijando, en una apreciación generalizada, el estereotipo del mismo procedimiento técnico. Será mediante el grabado en relieve que las obras realizadas por los integrantes de *Estampa Popular* alcanzarán –como así lo demostraron– increíbles cotas de creatividad y modernidad. Es evidente que el medio artístico exigiese a esos artistas unos conocimientos técnicos-manipuladores a emplear en la elaboración cuidadosa de cada una de sus estampas.

Podemos afirmar que, el empleo del grabado en relieve por parte de los grabadores que formaron parte de *Estampa Popular*, representa un recorte original dentro de nuestra producción artística nacional. El interés por su uso, ocurre en el conjunto de las formulaciones originarias de la modernidad aún siendo esta, el reflejo de cambios sucedidos en el arte europeo y protagonizado por las vanguardias históricas del siglo XX. El grabado en relieve se instituyó como el despertar cultural del país, transmitiendo sentimientos nacionales de transformación tanto cultural como socio-política. Dentro de esta atmósfera de cambios de la España de principios de los años sesenta, el grabado en relieve, –fundamentalmente xilografía a fibra y linografía– participa ayudando a condensar el proceso cultural representado inicialmente de manera corporativista por una serie de grupos artísticos como El Paso, Dau al Set, Equipo 57, Grupo Hondo, Nueva Figuración, etc.

Grabado en relieve junto con la iconografía representada de marcado carácter social, serán los aspectos más representativos de la producción gráfica de *Estampa Popular.* Las estampas realizadas eran de fácil comprensión y directas. La xilografía a fibra y linografía se erigen como un lenguaje sintético e inmediato para mensajes contundentes. De ahí su estilo realista, sencillo y de toques expresionistas el cual busca fundamentalmente la eficaz vinculación de unos determinados contenidos, funcionando el soporte plástico como medio para su comunicación. La transitividad, inherente a dicho proceso, convierte al grabado en elemento utilitario, concomitantemente a sus virtuales estrategias estéticas. No se trata solo de transmitir a la imagen lo que la retina percibe. La opción temática es antes moral que estética. Se trata de la toma de posición ante lo real. El compromiso político subvierte la experiencia documental y naturalista en idealización. Se valoriza prioritariamente el asunto representado. Esa opción, puesta en antagonismo con la estética pura o formal de la abstracción, establece una dualidad conflictiva entre contenido y forma entre objetividad e invención. Sus obras significan por tanto, la negación como expresión sensible de un experiencia singular y proclaman su restitución como principio

Fig.6 – Antonio Saura, *Como el toro he nacido para el luto,* Linóleo. 325 x 252 mm

organizador de un sentido tanto ético como político al mismo tiempo.

Será de esta forma que sus obras se conviertan en una manifestación de carácter espontáneo, reflejando en profundidad un universo de significados envuelto en el imaginario y en el proceso social de donde se origina. Dichos aspectos, determinarán en diferentes dosis, el trazo original de una buena parte de la figuración gráfica española. Este hecho ayudará a contextualizar la obra desarrollada en el país por los diferentes grupos regionales – Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Cataluña, Valencia y Galicia–. La vitalidad y el interés por el empleo del grabado en relieve entre los artistas de *Estampa Popular* posibilitó los despliegues que se intensificaron a partir de los años sesenta en el camino de la experimentación formal y técnica del grabado como medio de creación autónomo y cuya reivindicación –gracias en buena parte a este grupo de artistas– se extiende hasta la actualidad.

A partir de este momento, y pese a quien pese, los procedimientos gráficos encontraran un espacio propio e innegable dentro del panorama artístico español. Este grupo de grabadores contribuyeron de forma activa al renacer la obra gráfica en declive en aquella época. De una forma u otra, fueron el detonante de la gran eclosión y evolución de los procedimientos gráficos en España ampliando con ello el discurso estético nacional.

Igualmente, hemos de considerar importante desde de la óptica de la experiencia estética misma, aquello que atañe a la participación del espectador o receptor ante ese universo de estampas. Estas, se erigen como acontecimientos sustraídos de su uso práctico, normal y de su lugar habitual, exhibiendo su presencia objetual en otro sitio distinto al normalmente establecido. Es decir, se dan en otro contexto donde, y desde al cual y por el cual, el espectador va a hacer *uso* del mismo: su *pathos* será exitado en una determinada dirección lanzando invectivas con las cuales iniciar su discurso crítico.

Dentro de la producción artista de *Estampa Popular* se podría reseñar de forma explícita, constante y rotunda, una serie de *valores vitales* hábilmente insertos mediante su cuidada *selección referencial* e inseparables de la estructura significante –sensorial y formal– de su producción gráfica. Nos referimos con ello a los sentimientos – de angustia, de tragedia, de tristeza, etc– contenidos en la gran mayoría de sus estampas. Los cuales de forma concreta, se encuentra cargados de simbolismo en la riqueza connotativa que se ofrece al espectador. Poniendo de manifiesto que, la emotividad específica de sus estampas convirtieron a su inferencia en denuncia. En cualquier caso, es evidente que la estética de *Estampa Popular* se sustenta en unas coordenadas claramente éticas que giran en torno a un profundo e ininterrumpido compromiso socio-político encargado de movilizar a la sociedad contra del régimen establecido.

Con *Estampa Popular* el grabado en relieve conquista el reconocimiento pleno como una técnica autónoma y universal. Su uso se convierte en algo más que un medio adicional de investigación plástica. Alcanza el núcleo del movimiento, estructurando una visualidad sintética y contrastada, construida por formas angulosas y, a veces, agresivas. La acción directa sobre la materia, ritmo y gestualidad acentúan la fragmentación de la imagen. La obra se compone por la suma de los desbastes de la gubia sobre la plancha sólida de madera o linóleo. Cada corte absorbe la expresión del artista registro inalienable de la acción física y del flujo evanescente del tiempo. En las estampas de este grupo grabadores el lado mórbido del expresionismo reduce la virulencia al mezclarse con la utopía de un país en construcción y al identificarse con determinados aspectos de la tradición española. No se trata de conservar el pasado sino de, recuperar las pretéritas esperanzas.

Fig.7 – Manuel Ortiz Valiente, *Homenaje a Miguel Hernández,* Xilografía a fibra. 650 x 480 mm.

5. Desplazamientos. De una Cultura de la Resistencia a una Cultura del Consumo.

El entramado construido en los sesenta por *Estampa Popular* constituyó un punto de inflexión notorio dentro de la historia del arte español. El nuevo marco elaborado por este grupo de artistas funcionó como un puente que ayudó a articular una visión crítica y provocadora por medio de lo que fue, en su momento, uno de los andamiajes plásticos e intelectuales más sofisticados y comprometidos puestos en circulación en lo referido a las artes plásticas dentro del territorio nacional. Supuso una interpretación, una reelectura, una comprensión de conjunto del desarrollo plástico y social a partir de la cual hacerse cargo, mediante una politización experimentada, de generar caminos alternativos a los de la propia dictadura. Contribuyendo a crear las condiciones necesarias para movilizar a la sociedad contra un régimen cuyo discurso se pretendía coherente, moderno y único.

Desde el punto de vista cultural y social los integrantes de *Estampa Popular* se obstinaron en el desarrollo de una *cultura de la resistencia,* con la cual perforar el discurso del régimen franquista reclamando su extinción. Redefinieron el arte como agente de configuración social y política, reivindicando a su vez, autonomía, libertad y especificidad para la acción cultural. Consiguieron revelar, mediante una sensibilidad contrapuesta a los intereses de las clases dirigentes, los anhelos de la sociedad de la época. Sociedad la cual comenzaba a ser consciente que la lucha de clases no movería la historia, sino que esta quedaría en manos del poder adquisitivo de los consumidores. Hecho este que, se pondría de manifiesto en las obras correspondientes al último periodo de *Estampa Popular*. En estas, se reflejan claramente los problemas y contradicciones de la incipiente sociedad de consumo.

Si en la década de los cincuenta y sesenta el arte había sido un campo de batalla simbólico, a finales de los setenta tras la muerte del dictador, este se iría despolitizando paulatinamente entrando en un ciclo de readecuación consumista. Los planteamientos artísticos de confrontación política contra la dictadura dejaron de tener sentido en una sociedad que comenzaba a gozar de libertades.

Ya en los ochenta, se produce un momento de bonanza económica generándose el primer gran momento expansivo del arte e impulsado por los gobiernos socialistas. En estos años, el arte sufriría una lenta pero drástica redefinición que provocaría una mutación en lo referido a la concepción y función del arte. Ante este páramo desolador, en lo referido a la cultura, que deja el franquismo, el partido socialista se impuso como tarea facilitar la infraestructura necesaria con la cual favorecer el advenimiento de un *mensaje cultural nuevo*. Este, fue impulsado desde las instituciones públicas y tendría como objetivo primordial regenerar la imagen de la cultura española democrática alejándola de cualquier vinculación con la dictadura y confiriéndole un alto grado de internacionalización. Esta nueva visión se vería potenciada

por la iniciativa privada —apertura de un sin fin de galerías— y por la aparición de ferias como ARCO. Si bien estos auténticos brazos de la industria cultural se pueden entender como fenómenos eminentemente culturales, desde su inicio, estos representan la visión comercial del arte como un bien de consumo. Será en este sentido que podemos afirmar que, tanto la iniciativa privada como la participación del Estado apoyados por la acción mediática de los medios de comunicación de masas, impulsaron y asentaron ese panorama mercantilista del arte. Ambos, contribuyeron de forma activa a tejer el traje en el que se convirtió el arte en la España de los ochenta. Un arte mercantilizado, hábilmente convertido en ideología por quienes lo necesitaron manejar como instrumento de poder y, el cual penetró en la unidad cultural de la sociedad de consumo atomizándola paulatinamente.

El arte producido bajo estas circunstancias vendría a verificar, en la mayor parte de los casos, un modelo autolegitimador de política artística el cual actuó como mero saludo a la bandera manteniéndose inalterable la situación cultural inclusive en una situación de alternancia política. A diferencia del arte comprometido desarrollado por *Estampa Popular*, este nuevo arte mercantilizado, es un arte que se resiste tenazmente a la creación y al cambio; respondiendo a la ley de la oferta y la demanda cumpliendo una función satisfactoria, complacida y acrítica, buscando símbolos y mitos de rápida universalidad. Señales todas ellas inequívocas de cierto colonialismo cultural y de ciertas actitudes paternalistas y asistenciales.

Cabría preguntarse en este momento, sino fue posible el desarrollo de otras formas o modos de favorecer la práctica artística que no fuera *fachada* y su mercantilización. ¿No hubiese sido más positivo, por ejemplo, favorecer la práctica artística como producción de conocimiento? Pues este, no se agota en las plusvalías y beneficios económicos de lo que fue la creciente industria del entretenimiento. Hubiese sido un camino que viniera a reforzar la actitud de *Estampa Popular* mediante la generación de riqueza cognitiva, reflexiva y crítica. Convirtiendo a las prácticas artísticas en un sector clave encargado de coaligar cultura y progresismo social.

Notas

[1] NIETO ALCAIDE, Victor. *Imagen de una confrontación*. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política* (1959-1976). Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006. p. 34.

[2] BARRERA, Clemente. *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria. 2007. pp.12-13. Sobre estos aspectos véase la Declaración de Principios de José Ortega en: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política* (1959-1976). Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006. pp. 159-160.

[3] ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo. *Estampa Popular de Madrid. Arte y política* (1959-1976). Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006. p. 7.

[4] NIETO ALCAIDE, Victor., *Op Cit*., p. 27.

[5] DE HARO GARCÍA, Noemi. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid. CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2010.p. 62.

[6] GOMEZ MARTÍNEZ, Javier. *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria. 2007. p. 28.

[7] DE LA CALLE, Román. *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: UNIVERSITAT DE VALENCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS. 2006. p. 71.

[8] ORTEGA, José. *Declaración de principios. Exposición en la galería Alfil de Madrid en 1957*. En *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976).* Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006. pp. 160-161.

[9] NIETO ALCAIDE, Victor. *Op Cit*., p. 29.

[10] ABELLÁN, José Luis. *La década de los cincuenta y su proyección en los sesenta*. En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política* (1959-1976). Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006. p. 20.

Bibliografía

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Editorial Cátedra, Colección teorema.1982.

CARRETE, Juan, y VEGA, Jesusa. *Grabado y creación gráfica*. Madrid, Historia 16. 1993.

DE LA CALLE, Román. *El ojo y la memoria, Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: UNIVERSITAT DE VALENCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS. 2006.

DE LA CALLE, Román. *Estética & crítica*. Valencia, Edivart Ediciones, 1983.

DE HARO GARCÍA, Noemi. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

GALLEGO GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.

GARCÍA LARRAYA, Tomás. *Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer Editor, 1952.

GOUGH, Paul. *A graven line: The power of print as political imagery.* Impact Proceedings 1999. International Multi-disciplinary Printmaking Conference. Bristol Centre for Fine Print Research. Del 22 al 25 de septiembre de 1999.

NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968).* Madrid, CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2003.

VV.AA. *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976).* Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006.

VV.AA. *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2007.

WESTHEIM, PAUL. *El grabado en Madera*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1954.

Clube de Gravura de Porto Alegre: a Arte como Política Partidária

José Francisco Alves

Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da AICA, ICOM e ICOMOS. Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Mantém o site www.public.art.br

jfa.arte@gmail.com

L'Article a pour objectif d'exposer une vision générale au sujet de l'activité et du contexte du Club de Gravure de Porto Alegre (CGPA), entre 1950 et 1956, dans la ville de Porto Alegre, Brésil. Le CGPA fut un instrument de propagande camouflée des politiques du Parti Communiste du Brésil (PCB) clandestin, spécialement en ce qui concerne sa politique internationale, en lien avec le Bloc Soviétique. La production du CGPA fut aussi une manifestation moderne dans l'environnement culturel de l'état du Rio Grande do Sul, de la part d'artistes qui deviendront des noms de référence dans l'art brésilien. Quand nous analysons les études et références au CGPA nous observons que solennellement son objectif de parti a été omis la plupart du temps; lorsque des auteurs importants en ont fait mention, cet objectif a été relégué au plan secondaire, y compris par les artistes lors de déclarations postérieures.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, Joseph Stalin (ou José Estaline) gozava de prestigioso destaque como uma das três principais lideranças mundiais. A vitória dos aliados sobre o nazi-fascismo havia contado com um significativo papel da União Soviética, o que influou a propaganda e a autoestima dos socialistas pró-soviéticos no mundo inteiro. No Brasil, que combateu na II Guerra Mundial o exército alemão nos campos da Itália (como parte do corpo do 5.º Exército Americano), o regime ditatorial do presidente Getúlio Vargas (Estado Novo) foi derrubado e o país retomou a democracia. Enfim, o Partido Comunista do Brasil acabou legalizado, ainda em 1945.

Em vista disso, o PCB angariou como nunca a simpatia da elite intelectual brasileira, com nomes como o escritor **Jorge Amado** (eleito deputado federal pelo PCB em 1945 para a Assembleia Nacional Constituinte de 1946) e o pintor **Cândido Portinari** (candidato no mesmo pleito). Os artistas ligados ao PCB participavam também em todo o país nas campanhas do partido, em especial no trabalho artístico, na execução de peças de propaganda, e, como mencionado, posicionando-se como candidatos. À época, Luiz Carlos Prestes, chefe máximo do partido

e candidato ao Senado Federal, fazia peregrinações pelo país em busca de votos, em eventos que atraiam multidões, sendo eleito o segundo mais votado do Brasil. No Rio Grande do Sul, um dos artistas ligados ao PCB foi **Vasco Prado** (1914-1998), sendo, inclusive, candidato pelo partido ao parlamento estadual, em 1947.[1]

Para as elites conservadoras brasileiras era praticamente inadmissível aceitar a convivência democrática com o PCB, embora pequeno eleitoralmente.[2] Enfim, por várias argumentações, sendo a principal a de que o PCB era um partido do regime soviético encravado no Brasil, o seu registro foi cassado em maio de 1947. Com isso, as formas de propaganda do partido se diversificaram com meios encobertos, em especial por publicações não oficiais, até mesmo com revistas culturais e, inclusive, ações artísticas. Estas publicações culturais tiveram reverberação em vários locais, como o *jornal* quinzenal *Para Todos* (1956-1958), no Rio de Janeiro. No estado do Rio Grande do Sul, de forma integrada, o destaque foi a revista *Horizonte* (1949-1956)[3] e o trabalho militante do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956).

Os Motivos para a Criação do Clube de Gravura

A *Horizonte* foi articulada pelo PCB *gaúcho* (ou seja, a direção do partido no Rio Grande do Sul)[4] como sendo uma revista voltada ao meio intelectual, de modo a disseminar suas políticas gerais, a simpatia pelo partido e pelo socialismo, bem como os pontos de vista da política internacional da URSS. Nesse aspecto, especialmente deu voz no Brasil ao chamado *Movimento Mundial pela Paz*, divulgado a partir do Congresso Mundial de Intelectuais para a Paz, realizado em agosto de 1948,[5] em Wroclaw (Vratislávia), Polônia.[6] Na esteira da revista, inclusive como um meio de financiá-la com a venda de obras de arte, foi criado em meados de 1950,[7] pelos já renomados artistas e membros do partido, Vasco Prado e **Carlos Scliar** (1920-2001), o Clube de Gravura de Porto Alegre.[8]

A criação do CGPA surgiu no mesmo período da consolidação da arte moderna como produção relevante no Brasil, e mesmo no Rio Grande do Sul, ainda que nesse estado de forma um pouco mais atrasada do que no "centro" do país (Rio de Janeiro e São Paulo). E esta coincidência de período de surgimento de artes consideradas antagônicas – o modernismo e a arte professada por Moscou (o realismo socialista), praticadas por artistas importantes ou em ascensão, gerou conflitos. Muito embora, no campo da linguagem, estas manifestações não estivessem assim tão distantes; diferiam mais no sentido do tema e no modo de enfoque da questão social. Os artistas militantes ou simpatizantes do bloco soviético no Brasil, no campo da linguagem, em verdade se aproximavam-se mais dos modernistas brasileiros do que de seus confrades soviéticos e sua arte de propaganda. No Brasil, e na maioria dos países da América Latina, a preocupação era muito diferente: a denúncia social, da pobreza e da exploração dos povos.

Porém, por razões ideológicas, o Clube em seus discursos combatia aspetos da arte moderna, e "denunciava" em especial o abstracionismo como movimento "burguês" (predominantemente norte-americano). Reforçando o dito acima, é na década de 1940 precisamente o momento de inserção do modernismo em Porto Alegre, período o qual esta linguagem começou a ocupar espaços, coincidindo também com a formação dos artistas do CGPA. Foi um tempo em que, pouco a pouco, os jovens modernos passaram a ocupar os parcos locais de exposições e os espaços da imprensa local, obtendo assim, uma visibilidade maior que os *acadêmicos*. Obviamente, isto não ocorreu "pacificamente"; houve reações conservadoras contra a arte moderna, incluso reacionárias.[9] É de pasmar, mas um dos argumentos retrógrados locais (porto-alegrense) contra a arte moderna, em 1942, era o seu *bolchevismo*: "Os artistas modernistas são bolchevistas, destruidores do passado e subversivos da ordem política".[10]

As ideias para Vasco Prado e Carlos Scliar darem início ao CGPA vieram de seus contatos na Europa, para onde, desde cidades diferentes (Scliar encontrava-se radicado no Rio de Janeiro, Vasco Prado em Porto Alegre), eles partiram em 1947 com vistas a estudos artísticos[11]. Na França, conviveram com intelectuais de esquerda, até mesmo com o autoexilado Jorge Amado (deputado comunista cassado em 1947). Vasco Prado voltou de Paris ao Rio Grande do Sul, ainda em 1948; Scliar também resolveu voltar direto para Porto Alegre, em 1950, ao invés do Rio de Janeiro.

No Congresso em Wroclaw ambos haviam encontrado o artista e marxista-leninista Leopoldo Méndez (1902-1969),[12] um dos organizadores do Taller de Gráfica Popular-TGP, fundado no México em 1937, como forma de militância artística e revolucionária. Tendo esta experiência mexicana para nortear a proposta, Scliar e Vasco criaram o CGPA, cujo nome oficial também constou como *Clube dos Amigos da Gravura*. Um espaço

Fig. 1 – **Vasco Prado.** Linoleogravura reproduzida na capa da revista *Horizonte* (Jan. 1951). Homenagem ao aniversário do líder do PCB, Luiz Carlos Prestes, o *Cavaleiro da Esperança*, a 3 de janeiro de 1951.

para se fazer e discutir arte e, ao mesmo tempo, exercer a militância partidária. Em 1991, Scliar explicitou o objetivo artístico do Clube:

> *Seria, para nós, uma espécie de escola livre, com modelo-vivo para desenho, discussões, edições e tentaríamos reorganizar nossos conhecimentos profissionais, na busca de uma linguagem que nos permitisse uma obra viva, capaz de contatar o público.*[13]

De facto, o objetivo do Clube enquanto espaço para produzir arte o fez angariar muitos adeptos, e assim, por meio deste, cooptar artistas para as causas do PCB. Em 1950, ainda faltavam espaços mais livres de convívio artístico em Porto Alegre, já que a academia, o Instituto de Belas Artes, em nada contribuía para isso. Assim, este foi mais um aspecto do sucesso do CGPA. Aos poucos, artistas que também surgiram na década anterior, encantados com a proposta do Clube, começaram a aderir. À época, o Rio Grande do Sul possuía uma revista quinzenal de variedades, a *Revista do Globo* (1929-1967), de excelente qualidade gráfica e editorial, com amplo alcance. Seus ilustradores eram artistas de monta, apontados como os "artistas da Revista do Globo". Alguns deles também aderiam e/ou colaboraram com o CGPA.

Os integrantes *oficiais* do CGPA, obviamente alguns com participação menos importante e inconstante do que outros, além dos dois mentores, Vasco e Scliar, foram: Glênio Bianchetti (1928-2014), Plínio Bernhardt (1927-2004), Danúbio Gonçalves (1925), Carlos Mancuso (1930-2010), Glauco Rodrigues (1929-2004), Gastão Hofstetter (1917-1986), Edgar Koetz (1914-1969), Carlos Alberto Petrucci (1919-2012), Fortunato Oliveira e Ailema Bianchetti.

O CGPA motivou também a criação do Clube de Gravura Bagé (CGB), em 1951, por meio dos integrantes de Porto Alegre[14] que eram oriundos da cidade de Bagé, uma das sedes das oligarquias rurais mais tradicionais dos grandes

Fig.2 – Cartaz da Campanha contra a participação do Brasil na Guerra da Coreia. III Congresso Gaúcho em Defesa da Paz, Porto Alegre, 1952. **Vasco Prado.** *Soldado Morto*, 1951, Linoleogravura.

Fig. 3 – **Carlos Scliar.** *Marcha para a Terra, Paz e Pão,* 1952, Linoleogravura.

terra-tenentes, situada nos limites do Brasil e o Uruguai. Curioso este fato, por ser improvável, que uma manifestação artística *moderna*, de caráter social, tenha surgido em uma cidade com estas características. Porém, desde a década passada, um fenômeno artístico lá ocorreu, o chamado de "Grupo de Bagé" (artistas, poetas e literatos), do qual haviam participado três futuros integrantes do CGB (Bianchetti, Danúbio e Glauco). Assim, o CGB manteve estreito relacionamento com o original porto-alegrense, muitas vezes confundindo-se com este, pela intersecção de seus integrantes e atividades comuns. Há que se considerar, em verdade, o CGB como um desdobramento do CGPA.

Fig.4 – **Vasco Prado.** Gravura na capa da revista *Horizonte* (jun. 1951).

A Pungência Militante Presente no Discurso do Clube

Um aspecto artístico beligerante no plano do discurso também foi levado a cabo pelo CGPA, o conflito antes mencionado com a arte moderna, ao que depois focou-se mais especificamente contra o abstracionismo. Esta guerra aberta manifestou-se principalmente no rol das "denúncias" do significado das primeiras Bienais de São Paulo

Fig. 5 – **Glênio Bianchetti.** *Apelo por um Pacto de Paz*, 1951, Linoleogravura. Reproduzida na capa da revista *Horizonte* (Out. 1951).

(1951-53), que seria um instrumento dos interesses principalmente dos Estados Unidos e Inglaterra. Era de esperar uma reação desta forma, partidária, dos defensores locais do que seria (deveria ser) o "realismo socialista", avesso à arte abstracionista, formalista, considerada alheia aos anseios da classe trabalhadora (operária, no caso).[15] O célebre arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), então ligado ao PCB, em um artigo na revista *Horizonte* chegou a referir-se ao abstracionismo como uma "expressão da decadência burguesa".[16]

Assim, as ideias dos artistas do CGPA eram expressas na maioria das vezes na *Horizonte*. Como mencionado, atacavam a Bienal de São Paulo, considerada desligada "completamente das forças populares [...] se alimenta do formalismo que os burgueses e seus teóricos apoiam no sentido de justificar as piores expressões da decadência [...] uma estética que os desliga da vida". Por fim, até Vasco Prado manifestou-se nesse sentido, acreditando que "os propósitos do certame" exaltavam "as manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo", procurando "desfigurar e negar as melhores realizações de nossos artistas".[17]

Em seu icônico livro "A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980" (1982), do qual fizemos citações acima, o autor Carlos Scarinci (1930-2015), possivelmente o mais influente e polêmico crítico de arte da história do Rio Grande do Sul, ponderou a estridência destes textos na *Horizonte*. Para ele, toda esta pungência e "negatividade" das manifestações soavam como "retórica que pouco dizia das intenções dos gravadores da época", mas que serviam para se fazer "sentir o clima e semântica da época". Diríamos, em linguagem militante, que estas manifestações eram, em verdade, "para manter posição", eis que integrantes do Clube, a maioria deles, membros do Partido Comunista, precisavam defender a doutrina que lhes era cabida.

Em verdade, esta virulência do discurso nunca esteve realmente presente nos trabalhos desses artistas, sejam nas obras produzidas no contexto

do Clube e da *Horizonte*, muito menos na produção deles anteriormente, e, principalmente, em período posterior. O CGPA acabou sendo "revolucionário" também por outros meios, em especial pela sua prática, pois a atuação dinâmica do Clube despertou, ainda conforme Scarinci, "uma nova consciência de responsabilidade social e profissional do artista, bem como de criar novas formas para o relacionamento arte e público", assim como "constituíram um poderoso instrumento de divulgação da cultura artística".[18]

A atuação do Clube: Além da Propaganda

O ímpeto militante foi combustível para a atuação do CGPA, em eficiente divulgação, bem organizada – como era de esperar da parte de comunistas –, com seus trabalhos veiculados por meio de álbuns, ilustrações, intercâmbios, cursos e, principalmente, exposições. As mostras foram realizadas não só com trabalhos de membros do Clube, mas com obras que eram recebidas de várias partes do mundo, organizadas pelo CGPA e/ou com a sua participação e, ao mesmo tempo, enviando exposições de gravuras para muitos lugares. Em Porto Alegre, ocorreram em diversos espaços, incluso ao ar livre; em outras cidades do Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia, Curitiba, Florianópolis, Bagé e Santa Maria; em algumas delas, mais de uma vez. No exterior: Uruguai, Chile, Argentina, Estados Unidos, China, Áustria, Romênia, Checoslováquia e México. Entre as exposições, talvez a mais importante tenha sido a *1ª. Exposição de Gravuras Gaúchas*, promovida em outubro de 1952 pelo CGPA e CGB, na Biblioteca Nacional, capital federal, Rio de Janeiro.

Outro exemplo de abertura para além dos escaninhos ideológicos foi o curso de gravura promovido pelo CGPA, em julho de 1955. Foi ministrado por Iberê Camargo (1914-1994), artista gaúcho radicado no Rio de Janeiro que naquela altura já havia conquistado o Brasil como um dos principais pintores modernos do país, sendo expressão das mais influentes nas artes plásticas, o qual pouco ou nada interessava-se com política.[19] Para Iberê, a única *ideologia* de sua vida era – e sempre foi – a pintura. Ao curso se seguiu, na mesma sede do CGPA, uma exposição individual de Iberê Camargo.

Em 1952, o CGPA conquistou o prêmio internacional pelo qual é constantemente referido, o *Prêmio Pablo Picasso da Paz*. Porém, pouco mencionado, ele foi concedido unicamente pelas próprias esferas de influência do PCB. E o prêmio foi concedido para ambos os Clubes, CGPA e CGB, pelo então *Conselho Nacional do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz*,[20] sob um júri do qual participaram ilustres intelectuais ligados ao PCB, como Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Graciliano Ramos e Cândido Portinari. Como resultado, no Rio de Janeiro foi editado um álbum com reproduções das gravuras (5000 exemplares) e 120 álbuns com os originais, intitulado *Gravuras Gaúchas – 1950-1952*. O prefácio do álbum coube a Jorge Amado, e as obras incluídas foram de autoria dos artistas citados anteriormente como integrantes do conjunto *oficial* dos membros do Clube.

Clube de Gravura: Mero Realismo Socialista?

Embora ainda não circunstanciada totalmente, uma das mais comuns afirmações sobre o CGPA é que a sua produção militante pode ser rotulada como expressão local do realismo socialista, uma forma de transposição dos mandamentos estéticos do Estado Soviético na produção momentânea desses artistas gaúchos. Mas esta assertiva merece ponderações, conforme já antecipamos anteriormente.

O mais apropriado, seria referir-se à produção dos integrantes do CGPA como uma arte de engajamento social, talvez até uma derivação do "realismo social". Mas a preocupação deles foi a partir do social, preocupação não exclusiva deles ou de outros simpatizantes do socialismo, fixada por artistas de antes e depois do CGPA. Foi também um tema em perspetiva como forma de reação de artistas não necessariamente revolucionários, nem militantes, sob preocupações progressistas para a sociedade. Uma produção tomada frente à realidade do povo, a vida na pobreza, as dificuldades econômicas e sociais por parte de populações carentes, da periferia das cidades ao campo.

O realismo socialista, por sua vez, foi uma doutrina determinada pelo Estado Soviético, *estilo* em gestação desde a segunda metade da década de 1920 pelo regime da URSS e adotado de forma orgânica em 1934, a partir do I *Congresso dos Escritores Soviéticos*. Foi estendido, assim, como doutrina aos partidos comunistas seguidores de Moscou, por todo o mundo. A URSS, quando o adotou, já era um regime totalitário efetivo e determinou o *estilo* como uma política única e oficial, a qual não já não denunciava uma realidade local de *exploração*, mas atuava como propaganda dos méritos e conquistas do estado autointitulado operário-camponês.

Os artistas militantes do CGPA, em verdade, já respiravam o espírito moderno, os ímpetos de liberdade imbuído nas novas formas de arte, o entusiasmo pelo papel da arte no *promissor* futuro do Brasil. Não foi, assim, em essência, o mesmo realismo socialista da política de Moscou. Foi uma arte engajada, sim, mas comprometida não só com a construção do socialismo no Brasil (via PCB), mas, também visava dotar de liberdades as populações sofridas, propor construir um projeto de país não dependente do capital internacional, que explorava as riquezas nacionais.

Sua estética preocupou-se em mostrar a realidade do trabalhador rural e industrial, as mazelas do povo em seu conjunto. No plano artístico específico, a qualidade plástica dos trabalhos foi o que mais se sobrepôs, por meio de elevada qualidade técnica e artística, divulgando uma boa arte às *massas* brasileiras. O conteúdo das obras resultantes do CGPA foi, assim, um conteúdo partidário para a construção do socialismo nacional, mas foi também muito distante do que preconizava o realismo socialista (URSS).

O Destino dos Artistas do Clube de Gravura

O Clube de Gravura de Porto Alegre, inspirado no exemplo mexicano de Leopoldo Méndez, como mencionado, foi divulgado por exposições e pela revista *Horizonte*. Estas ações reverberaram no resto do Brasil, inspirando, por sua vez, o Atelier Coletivo de Recife e similares, em São Paulo, Santos, Rio de Janeiro e Curitiba, bem como no exterior, no Uruguai e no Chile.[21]

Em plano regional (Rio Grande do Sul), nos anos seguintes ao encerramento do CGPA, estabeleceram-se seus principais protagonistas como artistas importantes na arte sul-rio-grandense. Carlos Alberto Petrucci, após este seu período de militância social, perdeu-se na tentativa da abstração, em sua obsessão de ser moderno, mas logo encontrou o seu caminho, consagrando como talvez o primeiro hiper-realista brasileiro, de técnica apuradíssima, embora pouco conhecido fora do Rio Grande do Sul. Plínio Bernhardt prosseguiu em seu espírito social, militante progressista, com seu trabalho evoluindo a ponto de, no início dos anos 1990, ainda ser um artista figurativo de ponta da arte contemporânea gaúcha.

Danúbio Gonçalves, ainda vivo, tem sua obra mais reconhecida ainda ligada ao período engajado, realista, do tempo do CGPA e CGB, produção sua de notável qualidade plástica. Posteriormente, perdeu-se na busca de uma personalidade própria na pintura, dedicou-se ao ensino da gravura, e jamais abandonou seus ataques à arte moderna, posteriormente centrando seu conservadorismo – às vezes pessoais (atacou duramente a arte de Iberê Camargo) e incluso reacionários – à arte contemporânea. Infelizmente, em sua trajetória influenciou com o seu negativismo gerações mais novas, desavisadas. Mesmo assim, consolidou-se como um nome reconhecido no cenário artístico brasileiro.

Gastão Hofstetter e Edgar Koetz continuaram produzindo até os anos 1960/70, de forma profissional, sendo artistas respeitados e conhecidos localmente. Carlos Mancuso dedicou-se ao

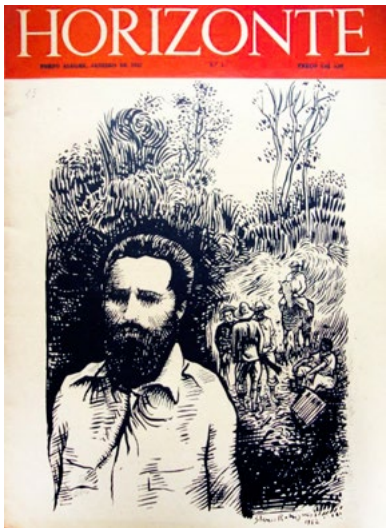


Fig. 6 – **Glauco Rodrigues**, Bico de pena, 1952. Capa da revista *Horizonte* (Jan. 1952), Homenagem ao aniversário do líder do PCB, Luiz Carlos Prestes, *o Cavaleiro da Esperança*, a 3 de janeiro de 1952.

Fig.7 – **Danúbio Gonçalves.** Gravura na capa da revista *Horizontes* (Março 1952).

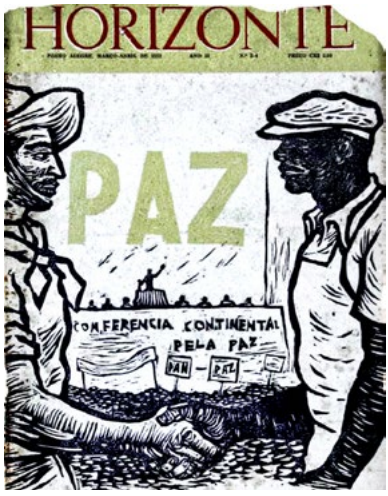


Fig. 8 – **Edgar Koetz**. *Lavadeiras*, Linoleogravura, ca. 1952.
Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

magistério em história da arte na UFRGS, produziu aquarelas decorativas de boa técnica e teve reconhecida atuação também como arquiteto. Glauco Rodrigues, em 1958 transferiu-se para o Rio de Janeiro e tornou-se um dos nomes de grande prestígio da arte contemporânea brasileira, encontrando na sua abordagem pessoal da linguagem pop um porto seguro, que o consagrou a partir dos anos 1960.

Os mentores do CGPA, Vasco Prado e Carlos Scliar, foram também os mais importantes expoentes da arte resultante do Clube. Vasco, mesmo sem sair de Porto Alegre, projetou-se nacionalmente como um grande desenhista e gravador, e, principalmente, um escultor moderno dos mais importantes, com uma produção figurativa que a seu modo quase atingiu a abstração, a partir de influências de Marini e Moore. Até o fim da vida, este grande humanista manteve uma militância comunista discreta, sempre atento a colaborar nas causas populares e democráticas. Carlos Scliar[22] retornou ao Rio de Janeiro e continuou a produzir em gravura, em especial como um grande serígrafo e pintor, mantendo ateliê onde o contexto lhe permitiu produzir e interpretar os contextos locais, como Ouro Preto, Minas Gerais, e Cabo Frio, litoral do estado do Rio de Janeiro.

Conclusão

Conforme mencionamos no início, o CGPA foi uma iniciativa para propagar as políticas e ideias do PCB para a intelectualidade e um público o mais amplo possível, em ações combinadas na maior parte do tempo com a revista *Horizonte*, orientados ambos pela direção no Rio Grande do Sul deste partido clandestino. Porém, este objetivo político partidário foi obliterado, omitido propositalmente ou por análises limitadas, na maior parte de seus estudos, mesmo em depoimentos em livros, pelos seus artistas mais célebres. Mesmo na análise mais completa disponível sobre o CGPA e Clube de Gravura de Bagé, o livro de Carlos Scarinci (1982), o PCB não é sequer mencionado.

Neste ano do livro, o partido ainda era ilegal e talvez não fosse possível ou conveniente mencioná-lo, pois lembremos que a abertura brasileira começou com a Anistia de 1979 e a Ditadura Militar encerrou oficialmente com a posse do presidente civil eleito pelo Congresso – vice, no caso, o eleito Tancredo Neves morreu antes da posse –, José Sarney, em 15 de março de 1985.

Antes, em 1976 (16 a 30 de setembro), ocorreu uma grande exposição do Clube de Gravura Bagé, na Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, promovida pela Secretaria de Turismo, Educação e Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, sob o *Projeto Cultur – Por Uma Arte Brasileira*. Este ano ainda estava dentro do período dos *Anos de Chumbo* da ditadura militar brasileira. Para se ter em conta o espírito da época, ao final daquele ano foi quando ocorreu o "Massacre da Lapa", o ataque do Exército a uma reunião do Comitê Central do PCdoB, em 16 de dezembro, no Bairro da Lapa, São Paulo, resultando na morte de três dirigentes e cinco outros presos.

Pois nesse contexto, esta exposição mencionada intitulou-se nada menos que *Grupo de Bagé*, sendo, talvez, a mais completa mostra sobre o Clube de Gravura de Bagé e a atuação de seus artistas em ambos, CGB e CGPA. Apesar do nome, a mostra efetivamente abordou o Clube de Gravura, uma vez que *Grupo de Bagé* (a partir de 1946) e Clube de Gravura de Bagé (criado em 1951) não se constituem na mesma coisa, pois são fenômenos diferentes no tempo, objetivos e integrantes.[23] Esta exposição produziu um bem documentado catálogo, dividido em três partes: – O Clube de Gravura 1951-1955; – O Encontro de Bagé de 1976; – A Atualidade de cada um dos artistas (Scliar, Danúbio, Glauco e Glênio). Evidentemente, sobre o escopo e atividades dos Clubes de Gravura, absolutamente nada se mencionou deles como propaganda do PCB. O máximo de referência *política* informada pela exposição foi a "preocupação [do Clube de Gravura] por uma arte mais social, a participação no Movimento Mundial da Paz [...] numa tentativa de se evitar uma guerra atômica".

Com o tempo, após a redemocratização do Brasil – o fim da Ditadura Militar, as ligações sobre o CGPA e o PCB foram-se recompondo vagarosamente, até porque os artistas remanescentes distanciaram-se da militância política partidária, recompuseram suas vidas e seus interesses artísticos, até faleceram quase todos. Há que se registrar ao concluir este artigo, que chega ao conhecimento público a divulgação (PDF) da investigação em nível de mestrado na UFRGS, com farta documentação sobre o assunto em tela, o reconhecimento deste presente enfoque: o Clube de Gravura de Porto e a revista *Horizonte* como projeto político (do PCB), por Andréia Duprat. Já não era sem tempo o reconhecimento da mais refetiva colaboração do antigo Partido Comunista para a arte brasileira.

Notas

[1] Em 1947, entre os três deputados eleitos pelo PCB à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, estava o escritor e notável intelectual, Dyonélio Machado (1895-1985).

[2] Na eleição para Presidente do Brasil em 1945 o candidato do PCB, Iedo Fiúza, foi o terceiro colocado, com 9,71% dos votos. No mesmo pleito, para a Assembleia Nacional Constituinte de 1946, o partido fez a quarta bancada, com quase 5% dos votos.

[3] A revista teria tido duas fases. A primeira, em 1949, foi dirigida pelo escritor Cyro Martins (1908-1995), que foi um "amigo do partido", pois não era integrante orgânico do PCB. E uma segunda fase (1950-56), dirigida pela poetiza Lila Ripoll (1905-1967), dirigente de PCB, em direção que contou também com Carlos Scliar, o planejador gráfico, e o urbanista Demétrio Ribeiro (1916-2003). A menção às duas fases da revista encontra-se em Duprat, 2017, p. 21.

[4] Iniciativas nesse sentido, de se criar uma publicação para a intelectualidade como difusão de ideias do PCB, foram adotadas também pela direção dos partidos do Rio de Janeiro, o já mencionado *Para Todos*, e em São Paulo, a *Fundamentos*.

[5] Para o segundo Congresso (1949), em Paris, surgiu o cartaz criado por Pablo Picasso, com a sua icônica representação da Pomba da Paz.

[6] Em Portugal, o Partido Comunista Português, também clandestino sob a ditadura salazarista, em semelhante política criou o *Movimento Nacional para a Defesa da Paz* (MNDP). Ver Carneiro, 2014.

[7] Scarinci, 1982, p. 73.

[8] A política do PCB pretendia também criar Clubes de Gravura em outras cidades. Houve tentativas efêmeras em São Paulo, Santos e Recife. Inegavelmente o Clube de Gravura de Porto Alegre foi o mais relevante em produção artística e alcance político dado a sua duração (seis anos) e nível de envolvimentos dos membros militantes. Consideramos aqui o Clube de Gravura de Bagé como um desdobramento do Clube de Porto Alegre.

[9] Em 1942, artistas e intelectuais conservadores organizaram em Porto Alegre o "I Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul". Na verdade, o evento foi uma farsa para desmoralizar a nova arte, ao qual foram apresentados trabalhos falsos com este fim. O Salão durou três dias e os organizadores publicaram um manifesto. Ao fim das contas, a história mostrou que eles erraram feio em criticar a arte moderna e a considerá-la uma manifestação de esquerda.

[10] In *Do passado ao presente*, 1983, p. 30, ao citar o colunista Aldo Obino, do *Correio do Povo*.

[11] Em Paris, Vasco Prado estudou com Fernand Léger e Etiénne Hadju; Carlos Scliar, com Demetrios Galanis, na École des Beaux.

[12] Leopoldo Méndez quase dois anos antes havia se afastado do Partido Comunista Mexicano e participou da fundação do Partido Popular (posterior Partido Popular Socialista de México), em junho de 1948. Mesmo assim manteve-se próximo à Moscou, como se depreende de sua viagem à URSS em 1953.

[13] Scliar, 1991, p. 45.

[14] Clube de Gravura de Bagé: Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves. Alguns autores incluem mais Carlos Scliar como membro orgânico do CGB. Scliar era natural de Santa Maria e residia em Porto Alegre; porém, seguidamente visitava parentes em Bagé.

[15] A arte abstracionista no Brasil teve como principal defensor o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), um ativista de extrema esquerda, de linha trotskista. Pedrosa havia pertencido ao PCB, do qual saiu em 1929, devido a expulsão de Leon Trotsky da URSS, no mesmo ano.

[16] Scarinci, 1982, p. 87.

[17] Ibidem.

[18] Idem, p. 90.

[19] Em entrevistas nos anos 1990, Iberê Camargo dizia-se "socialista". Mas, certamente, isso a seu modo, nada orgânico ou ideológico, simplesmente indignado com as mazelas do povo brasileiro e com a corrupção dos políticos.

[20] Prêmio instituído pelo III Congresso Brasileiro de Partidários pela Paz.

[21] Scarinci, 1982, p. 104.

[22] Scliar, que era judeu, entre 1944 e 1945 foi soldado da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que combateu os nazistas na Itália.

[23] O "Grupo de Bagé" tem como obra de referência o livro *Arte do Clube de Bagé - História*, por Clóvis Assumpção, Editora La Salle, Canoas, 1975. Conforme Assumpção, o Grupo foi delineado inicialmente a partir da liderança de Ernesto Wayne (poeta), com a participação de Ernesto Dutra da Costa (autor teatral e de contos), Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Clóvis Chagas, Deny Bonorino e Júlio Meireles (artes plásticas), Jacy Maraschin (música) e "por algum tempo conviveram a autora de histórias para crianças Edy Lima e seu marido Cavalheiro Lima". O autor afirma também que "por volta de 1946" o Grupo já estava "organizado" e nesse ano Glauco, Glênio e Clóvis Chagas eram os três artistas plásticos restantes do início. Danúbio somente em 1948 viria a juntar-se ao Grupo. A respeito de Carlos Scliar, Assumpção não o inclui no "Grupo de Bagé", o mencionando tão somente como "aporte técnico" ao Grupo, "durante suas visitas à cidade" (p. 16).

Bibliografia

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930–1970*. São Paulo: Nobel, 1984, 436 p.

ASSUMPÇÃO, Clóvis. *Arte do Clube de Bagé – História*. Canoas: Editora La Salle, 1975, 72 p.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (Org.), *Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, 308 p.

Do passado ao presente – as artes plásticas no Rio Grande do Sul. (Catálogo de Exposição Comemorativa de 5 anos da Cambona Centro de Arte), Porto Alegre, 1983, 84 p.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, 282 f.

Grupo de Bagé – Projeto Cultur (Catálogo de Exposição). Edição: Secretaria de Turismo, Educação e Cultura, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Projeto Cultur – Por Uma Arte Brasileira, 1976, 66 p.

MOTTER, Talitha Bueno. *Gravura, figuração e política: a obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, 236 f.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, 224 p.

Scliar – A persistência da paisagem, uma aventura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1991, 188p. (Catálogo de exposição retrospetiva)

Vasco Prado. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1984, 84 p.

Referência Eletrônica (WEB)

Carneiro, Gustavo. *O PCP e as origens do movimento da Paz em Portugal*. In *O Militante*, Edição 332. Set/Out 2014. Revista On-Line do Partido Comunista Português. <http://www.omilitante.pcp.pt/pt/332/Tema/909/O-PCP-e-as-origens-do-movimento-da-Paz-em-Portugal.htm>

Esculpir a sociedade. O debate e a ação coletiva em Joseph Beuys

José Guilherme Abreu

Doutor em História da Arte, professor, investigador e conferencista membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da UCP-Porto.

jgabreu@porto.ucp.pt

This paper intends to reflect on the theme of the artistic activism *in the work of Joseph Beuys.*

Foremost, we'll briefly re-open neo-avant-garde studies facing historical avant-garde ones, based on the works by Peter Bürger, Hal Foster e Benjamin Bulcholz, in order to determine, critically, readings of the work by Joseph Beuys, and discovering in this one traces of a dissent in relation to Marcel Duchamp, therefore, a dissent in relation to an "anti-art" understanding of artistic practice, and also in relation to the fetishism of the "ready-made" cult.

Secondly, we will reflect on the concept and practice of Beuys "social sculpture", in the ambit of the artistic enlargement notion he claimed for, in order to understand the specificity of beuysian activism, or better, Beuys' actions, in the double demarcation of his artistic ideario *before any "ideological* diktat*" or any "protest*

1. Introdução

> *To make people free is the aim of art. Therefore art, for me, is the science of freedom. We have the duty to exhibit that which we create with our freedom.*
>
> Joseph Beuys, *Interview*, 1983

Durante uma ação Fluxus, filmada, em dezembro de 1964, nos estúdios de Düsseldorf do canal de televisão ZDF, Joseph Beuys desenhou num cartaz a frase "o silêncio de Duchamp é sobrestimado".

Tal como a maioria dos artistas, Beuys estava decerto convencido que Duchamp havia trocado a prática artística pelo xadrês, aspeto que para o primeiro constituía uma espécie de deserção da responsabilidade inerente a todo o artista, senão a todo o ser humano.

Contudo, como hoje é sabido, entre 1946 e 1966, no sigilo do seu atelier de Nova Iorque, Duchamp dedicou-se a construir a instalação "Étant *donnés*", devendo assinalar-se a circunstância de que a existência dessa instalação, por expressa vontade do artista, só devia ser dada a conhecer ao público após a morte do seu autor, estando interdita a divulgação da sua imagem durante um período de 15 anos, contados a partir do seu falecimento.

Serve este preâmbulo, para situar em campos distintos, senão opostos, a arte segundo Marcel Duchamp e a arte segundo Joseph Beuys. De resto, a demarcação de Beuys face a Duchamp já tinha sido assinalada por Thierry de Duve, que refere uma entrevista de Beuys a Irmeline Lebeer, onde o artista a propósito da figura de Marcel Duchamp, afirma:

> *Je pense qu'il [Duchamp] a fait une innovation importante en prenant des objets, des ready-mades, qui ne sont pas des parcelles empruntées au monde de la division du travail comme, par exemple un tube de couleur. Il s'est approprié des objets finis, tel le célèbre urinoir qu'il n'a pas créé lui-même, mais qui est le résultat d'un processus complexe relevant de la vie économique moderne, basée sur la division du travail. Cet objet-là, il l'a fait entrer au musée pour constater que le transport d'un endroit à l'autre le faisait de l'art. Mais cette constatation ne l'a pas amené à la conclusion, claire et simple, que tout homme est artiste. Il s'est au contraire hissé sur un piédestal en disant: regardez comme j'épate les bourgeois.* (LEBEER, 1980:176).

A crítica de Beuys a Duchamp, nos termos em que é formulada, reveste-se do valor de uma dissidência. Uma dissidência que se pode aferir de forma cabal a partir do confronto da já referida instalação "Étant *donnés*" – que pela natureza dos termos estabelecidos para a sua divulgação, nos autoriza a considera-la como testamento artístico de Duchamp – com a ação "*7.000 Carvalhos*", de Beuys – a qual constitui, por sua vez, o testamento artístico da sua obra, devido ao facto de a mesma ter sido completada já depois do falecimento do artista.

Desse confronto, registamos as seguintes discrepâncias:

- Enquanto em "Étant *donnés*" a arte de Duchamp culmina na instalação, em "*7.000 Carvalhos*" a arte de Beuys culmina na ação.

aesthetics" which would denied the idea of art understood as "science of freedom", claimed by Beuys. Finally, we will reflect on the impact the thought and the work by Rudolf Steiner had in Beuys' thought and work, focusing the discussion in the description and analysis of Beuys' intervention on the 6th Documenta in Kassel, materialized by the installation-action "Honey-pump in the working place".

Fig.1 – J. Beuys, Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet (O Silêncio de Marcel Duchamp é sobrestimado), 1964.
© Manfred Tischer.

Fig. 2 – M. Duchamp, *Étant Donnés,* 1946-1966, técnica mista, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm.
Museu de Filadélfia, PA, EUA

Fig.3 – *J. Beuys plantando o primeiro carvalho na Friedrichsplatz,* 16/03/1982, Kassel.
Foto: Dieter Schwerdtle

• Enquanto Duchamp é o *artista-demiurgo* que solitariamente pretende "encenar" o mundo da "não-vida"; Beuys é o *artista-profeta* que pretende coletivamente tansformar o mundo da vida.
• Enquanto em Duchamp a finalidade da arte é expor a distopia; em Beuys a finalidade da arte é realizar, coletivamente, a utopia.

De resto, como se depreende a partir das entrevistas dadas por Duchamp a Pierre Cabanne, enquanto o pensamento estético do artista radica na ironia, ou seja, na desconstrução, ao proclamar o artista "anti-arte" como critério de definição da própria arte, já o pensamento estético de Beuys, tal como o define na atribuição do prémio Wilhelm Lehmbruck, radica na criação, ou seja na construção.

A ação Fluxus de Joseph Beuys transmitida pelo canal ZDF em 1964, corresponde assim ao momento zero da génese de uma arte de vanguarda, por assim dizer, não-duchampiana, que importa sublinhar, e que merece uma discussão mais aprofundada que não poderemos desenvolver aqui, mas cuja necessidade nos parece premente, e para a qual apelamos.

2. O lugar da produção de Joseph Beuys na arte do séc. XX

A proposta de entendimento do conceito beuysiano de escultura social que propomos tem como premissa, precisamente, a dissidência de Joseph Beuys face ao modelo de entendimento da obra de arte, como anti-arte, em Marcel Duchamp.

Trata-se de um lance polémico a diferentes títulos, como desde logo o da sua validade. Por exemplo, para o historiador e crítico alemão Benjamin Bulcholz, a crítica de Beuys a Duchamp era improcedente, uma vez que, segundo ele, ao condenar o silêncio de Duchamp, Beuys declarava publicamente não fazer a menor ideia do escopo das posições teóricas de Duchamp, nem do significado duradouro de sua obra, pelas razões que explica a seguir:

Just as the functions of artistic meaning are permanently altered, so its forms, objects, and materials change within that dynamic process. The designation of a given, industrially produced, readymade object and its integration into artistic context were viable and relevant primarily as epistemological reflections and decisions within the formal discourse of post-Cubist painting and sculpture. Within this context the "meaning" of these objects is established, and here they fulfil their "function": they change the state of a formal language according to given historical conditions. Only later, when the original steps become conventionalized, imitated, interpreted, received, misunderstood, do they enter that field of psychological projection. Only then do they acquire a certain type of transcendental meaning, until they are finally re-imbued with myth. (BULCHOLZ, 2000:51).

A forma como Bulcholz justifica a sua rejeição da tomada de posição de Beuys é, na nossa opinião, falaciosa, na medida em que assenta na defesa do valor artístico do *ready-made*, dentro do quadro do discurso formal pós-cubista, sendo nesse estrito contexto histórico que o *ready-made* tem validade.

Sucede, no entanto, que a crítica de Beuys não era dirigida contra o valor artístico do *ready-made*, mas contra a redução do seu valor artístico a um valor de protesto, negando-lhe a possibilidade de instaurar um novo sentido, ou seja condenando-o ao silêncio.

É por isso, útil confrontar o *Urinol* de Duchamp com a *Banheira* de Beuys, pois como o autor explica, a banheira "*nada tem que ver com o conceito de ready-made: pelo contrário, porque a tensão aqui está no significado do objeto. Ele relaciona-se com a realidade de ter nascido em determinada área e em tais circunstâncias*" (TISDALL, 1979:10). Ou seja, por outras palavras, Beuys pretende abrir o debate sobre o valor do objeto, resgatando-o do **fetichismo** a que o culto do *ready-made* o havia circunscrito, ao sondar nele o sentido fenomenológico, a partir do debate coletivo, de modo a instaurá-lo como coisa humana, como marca antropológica, senão antroposófica.

Concebida a partir de um *parti-pris* contra a obra de Beuys, que se manifesta na azeda crítica que lhe mereceu a exposição de Beuys no Museu Guggenhiem, em 1979, a condenação da rebelião de Beuys contra Duchamp, e por arrasto, a condenação da obra do primeiro repete, afinal, as teses da *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger.

Obra de referência para o conhecimento desta problemática, como reconhece Hal Foster, em "*The Return of the Real*", é no sentido da falência do projeto histórico das vanguardas e de uma supostamente patética tentativa de replicação pelas neovanguardas, que se concebe a "*Teoria da Vanguarda*" de Peter Bürger, tal como o autor refere:

Quando Duchamp assina um objecto produzido em série e o envia a uma exposição, a sua provocação à arte implica um determinado conceito de

> *arte. […] A provocação de Duchamp dirige-se contra a instituição social da arte em geral, e já que a obra de arte pertence a essa instituição, o ataque também a afecta. Contudo, depois dos movimentos de vanguarda continuaram a produzir-se obras de arte: a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda.* (BÜRGER, 1993:102-103).

Fica assim explicitado o caráter subversivo da obra de arte em Duchamp. A sua obra é subversiva não porque rompe com pressupostos estéticos do passado, mas porque ataca a instituição social da arte.

Hoje esta asserção não deixa de ser surpreendente. Na verdade, depois do desenvolvimento dos estudos da sociologia das instituições, fará sentido sustentar-se a ideia de que o caráter subversivo, ou melhor, libertador, da obra de arte de vanguarda se manifesta pelo ataque à "instituição social da arte"?

A nós, esta tese parece-nos hoje equívoca. Além de redutora, a mesma formula-se a partir de um entendimento marxista das contradições sociais, pelo qual o estatuto de autonomia da arte na sociedade burguesa, passa a ser denegado pela arte de vanguarda que contra o mesmo se rebela, visando o estabelecimento de um nexo entre a arte e a sociedade, nexo esse que nasceria do desmantelamento da instituição social da arte, através de uma revolução estética entendida como o correlato, senão o corolário, de uma outra revolução de mais agudas e alargadas consequências, responsável pelo derrube da sociedade burguesa.

Mas é na passagem seguinte que a desvalorização das neovanguadas (neologismo criado por Bürger) face às vanguardas históricas mais claramente se explicita:

> *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. Assim, pois, o que é referido pela categoria de obra não só é restaurado a partir do fracasso da intenção vanguardista de reintegrar a arte na praxis vital, como ainda se amplia. O objet trouvé, a coisa, que não resulta de um processo de produção individual, mas é o encontro fortuito em que se materializa a intenção vanguardista de unir a arte à praxis vital, é hoje reconhecido como obra de arte. O objet trouvé perdeu o seu caracter antiartístico, transformou-se numa obra autónoma com lugar reservado, como as outras, nos museus.* (BÜRGER, 1993:103-104).

Note-se que considerar que o *objet trouvé* detém valor artístico, para Bürger não constitui um facto subversivo ou libertador, já que o autor parece não encarar a integração do *objet trouvé* nos museus como efeito do reconhecimento do seu valor artístico. O único facto que, para Bürger, pode conferir

êxito às vanguardas artísticas é o efetivo desmantelamento da instituição social da arte, e não a mera alteração ou expansão dos conceitos artísticos, sendo óbvio para o autor que a instituição artística e a noção de obra de arte, após o turbilhão das vanguardas, em vez de definitivamente superados, foram antes restaurados, tal como refere:

> *A restauração (sic) da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na actualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda (e que se possa pôr por escrito este conceito, sem ficarmos chocados, demonstra uma vez mais que a vanguarda surgiu historicamente); tais tentativas, porém, como por exemplo os happenings – que poderíamos designar de neovanguardistas – já não podem atingir o valor de protesto dos actos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição.* (BÜRGER, 1993:104).

Para Bürger, a vanguarda foi um episódio histórico e a produção artística das neovanguardas, mais não faz do que reeditar a tradição das vanguardas históricas, sem lograr atingir o valor de protesto dos atos dadaístas, mesmo sendo mais perfeitos os seus resultados.

Não podíamos discordar mais das teses de Bürger. Na nossa opinião, o contributo das neovanguardas para a compreensão do propósito e da razão de ser do fenómeno artístico supera amplamente o contributo das vanguardas históricas, na medida em que ao valor de protesto (ou de rutura) que, nos seus melhores momentos, norteou a produção das vanguardas históricas, as neovanguardas acrescentaram o valor de transformação e de participação, transformação do mundo e participação na criação da obra de arte, já se vê, sendo essa transformação e essa participação, precisamente, o corolário do ativismo artístico sobre o qual nos iremos debruçar, a partir da análise e do entendimento da obra de Joseph Beuys que neste âmbito surge, porventura, como um dos mais lúcidos e consequentes "descobridores" desta "corrente".

Publicada inicialmente em língua alemã, em 1974, traduzida para o inglês em 1984, e somente vertida para português em 1993, a "Teoria da Vanguarda" de Peter Bürger cujas teses ainda hoje dominam o entendimento do fenómeno das vanguardas artísticas carece, pois, de revisão, coisa que não poderemos empreender aqui, mas para cuja urgência apelamos, sob pena de se manterem como estabelecidos entendimentos polémicos, senão equívocos, sobre aspetos centrais para o conhecimento da produção artística não só da história da arte, mas inclusive da sua própria condição atual.[1]

E o que visa, afinal, genericamente, essa nova vaga vanguardista que irrompe a partir do interior do que convencionou chamar-se a "contracultura"? O seu programa é claro, simples e galvanizante. Pretende apenas isto: unir a arte à vida. Fazer com que os dois termos se aproximem e se combinem numa

instauração perpétua da arte como vida e vida como arte. Numa palavra, libertando-se do princípio da realidade, e visando a Utopia.

O potencial (r)evolucionário deste programa, não passou despercebido a Herbert Marcuse, tendo esse facto ficado documentado numa aula proferida pelo autor em Londres, em 1967, aula essa cujo teor, sob o título "*Liberation from the Affluent Society*", aparece transcrito em "*The Dialeticts of Liberation*", editado por David Cooper.

Já perto do final da aula, interrogando-se sobre o alcance da "dialética da libertação" visada pela contracultura, Herbert Marcuse dispara (o sublinhado é nosso):

> *This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man.*
> *And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality – society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today.* (MARCUSE, 1968:186).

A definição da sociedade como uma obra de arte parece-nos aqui em sintonia com o ideário de Beuys, e uma outra forma de explicitar o conceito beuysiano de escultura social.

Marcuse, de resto, desenvolvendo o seu raciocínio, chegou ao ponto de fazer o inventário das transformações que a realização de um tal ideário se encarregaria de prosseguir:

> *What does this mean, in concrete terms? As such they would guide, for example, the total reconstruction of our cities and of the countryside; the restoration of nature after the elimination of the violence and destruction of capitalist industrialization; the creation of internal and external space for privacy, individual autonomy, tranquillity; the elimination of noise, of captive audiences, of enforced togetherness, of pollution, of ugliness. These are not – and I cannot emphasize this strongly enough – snobbish and romantic demands. Biologists today have emphasized that these are organic needs for the human organism, and that their arrest, their perversion and destruction by capitalist society, actually mutilates the human organism, not only in a figurative way but in a very real and literal sense.* (MARCUSE, 1968:187).

Importa, portanto, refletir. Se é válido estabelecer-se um nexo entre a crítica à opulência e ao bem-estar material proporcionados pela sociedade industrial avançada e a postura espartana de Beuys, se é correto afirmar-se que

a dialética da libertação visando a transformação da organização social e da ordem natural no sentido da emancipação da ditadura da razão, se é inequívoca a defesa do valor da liberdade, por parte de Beuys, se se reconhece que o apelo ao concurso da imaginação criadora e não apenas à racionalidade que rege o primado da eficácia são consistentes com a subjetividade, senão idealidade, dos métodos preconizados por Beuys, se se considera enfim que os objetivos da dialética da libertação são coincidentes com o ideário de Beuys, e se tal ideário constitui o enunciado mais coerente e consistente daquele que impulsionou as neovanguardas, devemos então concluir que foi afinal Herbert Marcuse e não Peter Bürger, quem mais acertadamente entendeu o papel libertador e instaurador desempenhado pela arte em sentido expandido para a transformação do mundo, pela incorporação-realização social da dimensão estética.

De resto, no seu último trabalho, Marcuse relaciona a demanda da arte com a demanda da Utopia, constituindo a presença do enunciado utópico um território de radical liberdade, capaz de conferir uma linguagem distanciadora e definir um horizonte de recorrência.

Diz Marcuse, na conclusão do seu derradeiro ensaio:

> *A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade, hoje dominante. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e em imagens distanciadoras que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.*
> *A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. Se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão da sua liberdade. A arte continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia. O nomos, [lei] a que a arte obedece não é o princípio da realidade estabelecida, mas o das suas transformações – até à sua negação.* (MARCUSE, 1999: 74).

Nesta conclusão reside o essencial da fórmula beuysiana da escultura social, já que na sua aceção expandida, para Beuys, a arte é a ciência da liberdade, identificando-se a sua prossecução com a metodologia da transformação coletiva da sociedade, pois como Beuys não se cansava de repetir "Nós somos a revolução".

Um último aspeto da teoria marcusiana da arte pode encontrar-se na seguinte passagem, retirada do mesmo ensaio:

> *Embora o abandono da forma estética possa proporcionar o espelho mais imediato de uma sociedade em que se destroem, se atomizam, se destituem*

as suas palavras e imagens, sujeitos e objectos, a rejeição da transformação estética transforma tais obras em pedaços e fragmentos da verdadeira sociedade, cuja "antiarte" pretendem ser. A "antiarte" nega à partida as suas próprias intenções. (MARCUSE, 1999:52).

A antiarte, (*objet trouvé*, *ready-made*, *colagens*…) mais não é, para Marcuse, do que o corolário da reificação que rege a sociedade opulenta da massificação da produção e do consumo. Em vez da convencional estetização mimética do real, no dadaísmo a mimetização opera ao nível do processo de criação, manifestando-se como reificação, ou seja replicando o modelo da produção-consumo, facto que converte o *ready-made* numa estética da reificação, revelando-se como subproduto da mesma sociedade que a "antiarte" pretendia combater, e claro está entronando o artista e apresentando-o como heroico e intrépido demiurgo.

Em Beuys, portanto, em vez do protesto, da provocação e da ironia do *ready-made* e da performance simultaneísta, temos a ação, a transformação e a alternativa da escultura social, mesmo se utópica, ou sobretudo se utópica.

3. A Escultura Social como Ideário Artístico

Importa começar por esclarecer que o conceito de escultura social, em Joseph Beuys nada tem que ver com escultura produzida sob temáticas, conteúdos ou narrativas de índole social, como sejam as condições de vida de indivíduos ou grupos socialmente considerados, isto é, inseridos nos estratos socioeconómicos, formando uma coletividade específica.

À partida, Joseph Beuys não encara o ser humano como uma criatura condicionada por circunstancialismos socioeconómicos ou outros que determinam, sem apelo, os seus projetos e as suas ações. Os condicionalismos existem e constrangem a ação do ser humano sobre o mundo, mas este em última análise é livre, sendo capaz de se livrar desses constrangimentos, e de os converter em motivações para a transformação do próprio mundo.

Numa primeira abordagem, poderíamos dizer que a escultura social é o processo pelo qual se projeta, se opera e se materializa a intervenção no mundo, tendo em vista promover a sua transformação, de acordo com um trabalho que não se esgota no artista, mas que em rigor é, e deve ser entendido, como obra coletiva, ou melhor, como obra que se materializa graças ao contributo de todos que estão cientes de que a ação é arte, em sentido alargado.

A escultura social não é um conceito escultório ou um tipo de linguagem escultórica, pois, mas antes o projeto e o ato de transformar a sociedade, modificando a forma como a mesma se apresenta, ou seja "esculpindo" a matéria que dá "corpo" a essa mesma transformação.

Mediante esta explicitação preliminar e genérica, analisando mais detalhadamente o conceito, temos que a escultura social, em Beuys, se estrutura a partir de três premissas fundamentais:

1. As formas do pensamento humano podem ser encaradas, em si mesmas, como esculturas.
2. A atividade artística deve ser entendida a partir de uma noção alargada (holística).
3. Todo o ser humano, em si mesmo, é um artista.

Vejamos, na seguinte passagem, como Beuys explicita e articula estes aspetos:

> *My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the visible materials used by everyone.*
> *Thinking forms – how we mould our thoughts or*
> *Spoken forms – how we shape our thoughts into words or*
> *SOCIAL SCULPTURE: how we mould and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist.* (HARLAN, 2004:9).

Se nos situarmos no interior destas linhas de força, descobre-se que a escultura social, para Beuys, mais não é do que o corolário da expansão do próprio conceito de arte, no momento em que, responsavelmente, toda a atividade humana passa a conceber-se e a considerar-se uma obra de arte, como se por um "passo de mágica", no final, história e história da arte não fossem mais do que uma e a mesma coisa.

Nascida da rebelião (algo edipiana) contra a figura proeminente de Duchamp, a obra artística de Joseph Beuys é enorme, apesar do tempo não muito extenso em que o artista esteve ativo, por força da sua morte prematura aos 65 anos.

Não cabendo aqui resumir o percurso artístico de Beuys, importa no entanto assinalar o testemunho de Volker Harlan, segundo o qual nenhum outro artista, além de Van Gogh, tem a sua obra tão bem documentada como Beuys, o qual, tal como o primeiro, deixou abundante documentação sobre a sua obra através de manifestos, entrevistas, textos, aulas e ações, tornando-se árduo, no fim, distinguir onde acabava a explicitação da obra e onde começava a sua produção, de tal modo uma e outra comungavam dos mesmos suporte e métodos.

Volker Harlan, no prefácio do livro "What is Art" que transcreve uma série de discussões conduzidas por Beuys, ocorridas em 23 de abril de 1979, tendo como palco o Átrio da igreja de S. João, em Bochum, na Alemanha, refere que Monica Angerbauer-Rau em "*Beuys Kompass*", assinala cerca de 514 intervenções deste género, ou seja, conferências, entrevistas, aulas e discussões públicas, sem contar com os 100 dias de conversações que o artista promoveu durante as suas intervenções na Documenta 5 e 6 de Kassel, em

Fig. 4 – Hans Scharoum e Wilhelm Wagenfeld, *Igreja de S. João*, 1966, Bochum, Alemanha.
© R. Rossner

1972 e 1977, durante as quais "*Beuys manteve discussões públicas de 10 horas, diariamente*" (HARLAN, 2004:1).

Beuys designava este tipo de intervenções "*Parallelprozess*", e por seu intermédio pretendia enfatizar e problematizar o nexo entre o seu trabalho baseado em materiais ou em ações e o trabalho de reflexão/discussão sobre aqueles.

Em Beuys, pensamento e ação não são domínios separados nem, em boa verdade, distintos pois, como já vimos, o pensamento é equiparado também à escultura, na medida em que, embora num plano abstrato, de certo modo, é já a forma para a qual remete.

Além da afinidade entre pensamento e forma, importa refletir também sobre a ideia de ação, já que esta, m Beuys, não se confina ao domínio da pura gestualidade, como em Pollock.

Eis como Imerline Lebeer caracteriza a ação, em Joseph Beuys:

> *Ce qui semble indéniable, c'est que l'œuvre de Beuys est entièrement portée par une volonté d'action : faire éclater des carcans, réconcilier, transformer, guérir, symboliquement ou dans la réalité, les deux se confondant puisqu'il s'agit de faits spirituels. Réconcilier pensée rationnelle et pensé « intuitive » (« Iphigénie »), homme et nature, froid et chaud, principe masculin et principe féminin (« Main-Stream »), organique et inorganique, est et ouest (« Bâton Eurasien »), terre et eau (« Action marécage »), matière et antimatière, temps et non-temps, guérir par un retour aux origines, d'avant la séparation, transformer par l'action bénéfique et réparatrice de la créativité*. (LEBEER, 1980:173).

A ação em Beuys não se confunde pois com o gestualismo, nem tão-pouco com a arte processual, ainda que possa incorporar aspetos de ambas as correntes no plano da execução. Em Beuys, a ação é essencialmente um ritual: ela encerra e veicula um significado, muito embora

esse significado não proceda de um código específico cuja aplicação permita estabelecer uma leitura determinada e fixa. Em vez desse significado funcionar como resposta, ao invés ele opera como uma interpelação ao entendimento racional, destinando-se as suas ações a servir de mote à discussão, sobre as questões em torno das quais gravitava o seu conceito expandido de arte, de acordo com o método do "*Parallelprozess*" de que já falámos.

A esse propósito, Imerline Lebeer ciente da dimensão espiritual da obra de Beuys, convoca o pensamento de Mircea Eliade sobre a História Comparada das Religiões, referindo:

> *Car tout acte créateur, comme l'explique Mircea Eliade à propos du chamanisme et du « mythe de l'éternel retour » répète et ré-actualise le premier geste, le geste créateur du monde et prolonge l'homme dans la plénitude initiale. L'unité perdue, c'est aussi l'unité à venir – d'où l'ambivalence d'un message qui paraît sombre et pessimiste aux uns (comme montre l'accueil munichoix à Montre ta plaie), porteur d'espoir et otpimiste aux autres.* (LEBEER, 1980:173).

A atividade artística seria, então, a repetição, sempre original, da criação primordial. Original, duplamente, no sentido de criação inédita e ao mesmo tempo fundadora. A atividade artística, nesse sentido, funda o humano, repetindo, ou melhor, atualizando o ato primeiro, aquele que ocorre fora do tempo e o instaura ou renova, circunstância que por outro lado desvela a razão de ser da máxima beuysiana "*Todo o Homem é um Artista*", pois é a arte, ou melhor a atividade artística, no sentido expandido, que o funda, enquanto tal.

Na entrevista que temos vindo a seguir, Irmeline Lebeer interpela Beuys, e à pergunta sobre qual é a sua definição de arte, o artista responde:

> *L'élément créateur dans l'homme.*
> *La créativité de l'homme provient de trois centres qu'on pourrait appeler: sa vie affective; son activité cognitive (par la pensée); sa puissance de volonté. Par conséquent, tout ce qui concerne la créativité est invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, voilà ce que j'appelle « la sculpture sociale ». Ce travail avec l'invisible est mon domaine.* (LEBEER, 1980:176).

Esta passagem é crucial para o conhecimento adequado da componente antropológica, ou se se preferir, antroposófica, da filosofia da arte em Joseph Beuys, que passamos a enunciar:

1. A arte é a criatividade humana
2. O impulso artístico provém de três centros distintos que estão na origem do ato criador.
3. A criatividade é invisível porque é uma "substância" espiritual.

A análise destes fundamentos remete-nos para o registo do conhecimento iniciático, de raiz teosófica e antroposófica, no qual Beuys se formou, por influência do seu professor na Academia de Belas Artes de Düsseldorf, o escultor animalista Edward Mataré (1887-1965).

David Adams, no posfácio da reedição de "Bees", de Rudolf Steiner (1861-1925), esclarece a história do envolvimento de Beuys com a antroposofia de Rudolf Steiner:

> *Beuys was part of a group of seven students from Ewald Mataré's sculpture class who were interested in anthroposophy. They made contact with Max Benirschke, a former pupil of Steiner's and a leader of anthroposophical activity in Düsseldorf. Over two years Beuys regularly attended anthroposophical lectures, seminars, and a weekly study group led by Benirschke. For a few years after this, Beuys also regularly visited his former student friend Günther Mancke's forest cottage at Weissenseifen, where Benirschke also visited in summers, and sometimes leading marathon sessions of reading unpublished Steiner lectures from his collection. In August 1951 Beuys travelled with a group of Weissenseifen friends to Dornach, Switzerland, where he was impressed by performances of Steiner's mystery plays, an exhibition of Steiner's sketches of designs for the ceiling paintings and engraved glass windows of his Goetheanum building, and discussions on architectural design with Goetheanum architectural collaborator Hermann Rantzenberger. He was somewhat less impressed by many of the anthroposophists he met.* (ADAMS, 1998:191-192).

Apesar do seu envolvimento profundo com a antroposofia, Beuys não se revia, contudo, na ortodoxia antroposófica e sobretudo nos clichés das conceções e práticas artísticas do que chamava o "museu antroposófico", como Adams explica:

> *Although Beuys did eventually join the Anthroposophical Society in 1973, he always held back somewhat from association with orthodox anthroposophy, apparently for two reasons. The first was his disappointment with what he perceived in many anthroposophists as a something less than genuine attitude and an inconsistent thinking. The second was his constitutional inability to take up what he saw as a repetitive, clichéd anthroposophical visual art practice. He was not able to recognize the personal possibility for an independent creativity in that which he once referred to as "the Anthroposophical Museum." Yet he did on occasion support Steiner's ideas about art and said that others should take up the anthroposophical artistic practice based directly on Steiner's visual art that he felt unable or unwilling to pursue.* (ADAMS, 1998:192).

Servem estas referências para documentar o contacto e as afinidades de Beuys em relação ao conhecimento esotérico, mas não para estabelecer uma afiliação que pudesse fornecer na íntegra as chaves para a descodificação, por si só, do universo artístico beuysiano.

Se isso acontecesse, então a filosofia da arte de Beuys perderia a sua autenticidade, para se tornar um dispositivo ao serviço da Antroposofia, circunstância que por si só, denegaria o conceito estendido de arte, para se tornar uma instância de especialização artística construída a partir de premissas emanadas não da experiência artística, mas da cartilha antroposófica.

- Por outro lado, apesar de distante relativamente à sua ortodoxia e à sua academia, a influência da componente esotérico-iniciática do pensamento de Steiner, em Beuys, é enorme, e importa desde já assinalar que a literatura especializada sobre arte contemporânea, apesar de ciente da relevância do esoterismo no pensamento de Beuys, procurando escamotear esse incómodo registo, salvo honrosas exceções, limitava-se a algo superficialmente qualificar de de xamânica essa vertente do artista, e seguia em frente.
- Dessas honrosas exceções, importa destacar a exposição "Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition", organizada, entre 26 de Outubro de 2007 e 17 de Fevereiro de 2008, pela National Gallery of Victoria (NGV), na Austrália, sob curadoria de Allison Holland, da NGV, de Walter Kügler, do Rudolf Steiner Nachslassverwaultung, de Shelley Sacks, da Oxford Brookes University e do independente Wolfgang Zumdick, os críticos e os curadores não se têm esforçado a estudar as raízes da teoria e de prática beuysiana da arte.

Dossiê complexo e problemático, sobre este ponto limitar-nos-emos a enumerar os aspetos da obra de Beuys, cuja elucidação carecem do desenvolvimento de estudos sobre esoterismo obtido por este, a partir de Steiner.

Em primeiro lugar, importa referir que a valorização da liberdade em Beuys corresponde a igual valorização da mesma por Steiner, devendo sublinhar-se o facto de que a obra maestra da vasta produção escrita do último foi, precisamente, "A Filosofia da Liberdade", não sendo por acaso que o pensamento de Beuys se estrutura a partir da defesa do conceito alargado de arte e da defesa da liberdade, facto que o leva a considerar a arte como a ciência da liberdade.

Em seguida, encontram-se no *Parallelprozess* de Beuys reminiscências do empenhamento pedagógico de Steiner, de que são testemunho as largas centenas de conferências e aulas públicas que o "mestre" proferiu durante a sua vida, também não muito longa vida. Tem de resto origem em Steiner a utilização de quadros negros para ilustrar passagens das suas aulas, constituindo o programa expositivo da NGV, em 2007, a apresentação, em paralelo, dos quadros negros de ambos, como consta do respetivo catálogo.[2]

Por sua vez, o empenhamento de Beuys na performance e na comunicação pelo movimento e pela ação, tem que ver, por um lado, com as "*Peças Mistério*"[3] e, por ouro, com a *Euritmia*: a arte dos movimentos, desenvolvida por Steiner e pela sua segunda esposa, Maria von Sivers.

Ao mesmo tempo, o movimento internacional das *Escolas Waldorf*, lançado por Steiner, tem correspondência com a criação da *Free International University*, lançada por Beuys.

Sem esgotar o tema, importa não esquecer que o empenhamento de Beuys na defesa da ecologia tem que ver com o desenvolvimento da *Agricultura Bio-dinâmica*, por Steiner.

Finalmente, a defesa da *Tripartição Social*, em Beuys, tem origem no modelo da organização tripartida da sociedade, proposto por Steiner. De acordo com este modelo, a sociedade divide-se em três esferas: a esfera da Economia; a esfera do Direito/Política; e a esfera Espiritual/Cultural, sendo que o "organismo social" é saudável quando as três esferas funcionam de forma autónoma e coordenada, em regime de colaboração, coisa que não acontece atualmente, já que a esfera económica tende a impor o seu domínio sobre as restantes duas. Entende-se assim melhor, a ideia da terapia pela arte defendida por Beuys. O papel terapêutico da atividade artística seria então uma forma de repor o equilíbrio, a harmonia entre as três esferas.

Como fica claro, a origem do conceito expandido de arte, em Beuys, tem obviamente que ver com as ramificações do pensamento e da ação de Steiner em prol da evolução espiritual do ser humano até mais altas esferas, evolução essa que deveria ser propiciada pela arte, circunstância que decerto contribuiu para Beuys intuir a necessidade de ampliar o conceito de arte, levando até às últimas consequências a rebelião "anti-artística" de Duchamp, mediante a construção de uma teoria pluridimensional e metadisciplinar da arte, na qual esta ascende ao topo e abarca a totalidade da produção cultural, no âmbito de uma nova organização social, de cuja "reforma revolucionária" a própria arte fornece o modelo.

Mas além dos aspetos mencionados, relacionados com a assimilação direta e genérica dos ensinamentos de Steiner, outros aspetos mais pontuais dão-nos conta do notório impacto da antroposofia steineriana nas ações de Beuys.

5. Ativismo e Antroposofia em Beuys. Honigpumpe (1977, Documenta 6)

Porque na verdade, ainda não nos debruçamos demoradamente sobre nenhuma das ações de Beuys, analisaremos uma que muito tem que ver com a repercussão do conhecimento esotérico de matriz antroposófica, na obra do artista.

Entre as cerca de setenta e cinco ações performativas apresentadas por Joseph Beuys uma das que mais estreitamente repercute a influência da antroposofia steineriana é a peça "*Honigpumpe am Arbeitsplatz (Bomba de mel no local de trabalho)": uma* instalação-intervenção que ocorreu, diariamente,

durante a 6 Documenta de Kassel, em 1977, ao longo dos cem dias que durou a referida exposição.[4]

Do ponto de vista técnico, *Honigpumpe am Arbeitplatz* é uma instalação complexa que visava emular o sistema circulatório humano através da criação de um dispositivo elétrico que colocava em circulação duas toneladas de mel, ao longo de tubos transparentes de plástico.

O dispositivo mecânico (motores, bomba e depósito de mel) ocupava o interior do vão da caixa de escadas do Museu Fridericianum, mas o dispositivo de circulação estendia-se pelo edifício, chegando ao espaço onde decorria o debate e elevando-se até ao telhado.

Vejamos como Beuys descreve e explicita, segundo as suas premissas, a ideia subjacente àquela intervenção:

> *With Honey pump I am expressing the principle of the Free International University working in the bloodstream of society. Flowing in and out of the heart organ – the steel honey container – are the main arteries through which the honey is pumped out of the engine room with a pulsing sound, circulates round the Free International University area, and returns to the heart. The whole thing is only complete with people in the space round which the honey artery flows.* (TISDAL, 1979:286).

Visando pois evocar a *Free International University*, fundada, em 1973, com o lançamento de um Manifesto[5] conjunto com Heinrich Böll, a peça não se resumia à instalação propriamente dita. No espaço disponível junto ao vão da escada, Beuys promoveu a série ininterrupta de discussões públicas sobre a sua intervenção, a que já nos referimos.

Na conversa com Volker Harlan, ocorrida, como já vimos, na igreja de S. João, em Bochum, Joseph Beuys refere-se detalhadamente a esta intervenção:

Fig. 5 – Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz,* 1977, 6ª Documenta, Kassel.
© Georg Freitag

Fig. 6 – J. Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977, offset s/cartão, 10.4x14.9 cm.
© Artists Rights Society (ARS)

In other words, the idea 'honey pump' functions like literature or poetry would. […] I would never have wanted to realize this as a sculpture on my own. But at that time I had the opportunity to present the Free International University as 'honey pump' at the Documenta, and then I said. Right, I'll do it. So I travelled there and looked at the space. I had two alternatives, a square room and one that was semi-circular; and at the back of this was a place that made me think: Good, it's possible to develop a symbol here for the Free International University; and then, in and around this honey pump, people will be able to experience the core idea implicit in the honey pump directly, both as symbol and as machine, but also in a spiritual sense, by communicating their ideas there for a hundred days, speaking with others, making connections. So, this honey pump is therefore inconceivable simply as an object, as a machine or sculpture […] an organic, material circulation, or an organic circulation of money like a human beings blood circulation, with catabolic and synthesising processes, where something is credited again and again, put into circulation, but not a penny more or less returns to the point of creation. Once the blood has completed its process, it is credited, or released back into the system, in a primary process of renewal. So had this kind of circulation system that went through all the spaces where people sat. It also had a heart chamber. There was a heart organ, if you want to call it that, and a blood circulation organ, and also a head organ. There was a great big, long pipe that ascended to the roof – the roof is the head of course – and then it made a sharp bend and the honey accumulated and consolidated there, so that it no longer moved. At one place the honey flow stop. So I attempted to get these three essential things function

quite simply, like a machine. However it wouldn't have satisfied me if people right there on the ground hadn't continually been part of this through their work; otherwise it would have been too mechanistic for me. Then I added a pile of fat and a twin machine –two engines which I had coupled together with a large copper cylinder – which constantly moved the fat at high speed; for me this represented the will, which was lacking without the fat.
If one can say that the heart with its circulation represents a sensing, feeling, more, movement principle, and the head is the form principle, then the will element was still missing. So, with this machine one could say: all three important creative factors, the three most important structures were represented: thinking, feeling and movement and the power of the will. (HARLAN, 2004:44-46).

Pela descrição, percebe-se que o propósito desta intervenção não era conceber-se como uma mera instalação, mas antes instaurar uma alegoria, por assim dizer, bio-mecânica, do princípio ativo visado pela Free International University (FIU). Em vez de instalação, instauração. Ou seja, presentificação e ativação. Numa palavra, emular a vida, e ao mesmo tempo promover a impregnação do seu princípio ativo – a circulação – nos participantes, pois como o artista refere, a obra é inconcebível apenas como objeto, máquina ou escultura.

Este aspeto é particularmente sensível e polémico, na medida em que, ao defendê-lo de forma tão inequívoca, Beuys descarta um dos pilares fundamentais da teoria da arte contemporânea: o primado da autorreferencialidade[6].

Em *Bomba de Mel no Local de Trabalho*, Beuys recupera o registo discursivo da obra de arte, reformulado aqui como instância de debate coletivo. Debate coletivo esse que, importa observar, nada tem que ver com o desenvolvimento de um discurso crítico sobre a instalação, conduzido por especialistas destinado a avaliar a relevância e o lugar da peça no âmbito da arte contemporânea, nem como ação de inculcação de ideias pré-estabelecidas, mas antes visando a estimular a génese de novas ideias a partir da emulação da corrente vital.

De resto, como Beuys explica, o conteúdo narrativo da sua intervenção não constituía o seu propósito, não se concebendo esta como meio de transmissão de uma mensagem:

One didn't need to be familiar with such concepts or be able to identify them. One could just experience them; That's why many people also asked what it meant. This was then an opportunity in to speak about the human being and not about the machine, which also led to the next problem. This emerged from the context. (HARLAN, 2004:46).

Esta observação de Beuys, parece-nos particularmente oportuna e lúcida: a verbalização da compreensão dos fenómenos é, necessariamente, uma forma de comunicação parcial. Para efetivamente se conhecer os fenómenos, melhor do que defini-los ou explicita-los é preferível experimentá-los, vivê-los e, a partir daí, empreender a jornada coletiva da sua assimilação, pelo confronto e articulação de distintos pontos de vista: o *parallelprozess*.

Tarefa árdua e sem fim, eis o propósito da "escultura social" de Beuys. O propósito da "arte-como-vida", mas não "comovida" (!) Numa palavra, o ideário do conceito expandido de obra de arte visando a utopia, como direção, mas precavendo-se contra os logros do romantismo, como expressão.

6. Ilações Finais

O ativismo em Beuys, não brota, portanto, nem de uma postura "anti-arte", nem do decalque de um "diktat" conceptual (filosófico, ideológico ou moral) sobre a arte, nem tão-pouco se concebe como ação de protesto, mesmo quando parece revestir-se dessa forma. As ações de Beuys não são, pois, em última análise, ações panfletárias, mas concebem-se antes como metodologias heurísticas e criadoras. Como instâncias de instauração e de ativação das formas que a criatividade (o verdadeiro capital para Beuys) pode assumir para ativar, canalizar e fazer circular a ação humana, de modo a tornar a vida numa utópica bomba de mel …

Em Beuys, o ativismo é a escultura social, i.e. é o conceito alargado de criação artística: uma noção que interpreta, em *lato sensu*, a ação do ser humano no mundo como a sua grande obra. Tal é, na nossa opinião, o alcance da visão revolucionária de Beuys: no fim, não existe um ativismo artístico, no sentido de se discriminar um conjunto de ações que por se realizarem em função de determinadas premissas de natureza estética ou conceptual se diferenciam das restantes ações humanas, consideradas não-arte. Pelo contrário, em Beuys a criação de um Partido Político, como os Verdes, a criação do Escritório para a Democracia Direta pelo *Referendum* ou a criação da Universidade Livre Internacional, são ações artísticas de pleno direito, e é esse alargamento do conceito de arte que (re)investe o ser humano da dignidade de criador, na era do primado da eficácia da produção em cadeia. Para Beuys, todo o ser humano é artista porque é criador, e ser criador é o facto genuinamente revolucionário, sendo por isso que, como incansavelmente repetia, "we are the revolution"!

Onze dias antes do seu falecimento, Joseph Beuys proferiu o seu último discurso[7], na cerimónia de entrega do prémio Wilhelm Lehmbruck, em 12 de janeiro de 1986. Nesse discurso, ele referiu que foi ao ver a imagem de uma escultura de Lehmbruck num livro, que decidiu que viria a ser escultor. Sobrepondo-se à imagem da peça, Beuys afirma ter visto uma chama, e ter ouvido interiormente a frase "protege a chama".

Joseph Beuys recebeu (e protegeu) a chama de Lehmbruck.

O livro de Harlan abre com um retrato do artista cuja legenda é "*Beuys passes on the flame*".

Quem recebe, agora, a chama de Beuys … e a protege?

Termino lançado o repto. Não seria este um bom tema para um ciclo de debates sobre o lugar da arte e do ativismo artístico, no contexto da era da criatividade aumentada?

Fig. 7 – Volker Harlan, *Beuys Passes the Flame*.
© Clairview Books 2004

Notas

[1] Uma linha de revisão crítica da Teoria da Vanguarda de Peter Bürger seria através do confronto das suas teses com a linha de análise de Nathalie Heinich em *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain. Sociologie des Arts Plastiques* (1998) onde a autora a partir da perspetiva da Sociologia da Arte equaciona a evolução da arte através de um triângulo formado pelo artista, pelo público e pelas instituições artísticas, de acordo com um "jogo" no qual o artista rompe com as regras estabelecidas, o público rejeita a rutura e a instituição interpreta a rutura operada, integrando-a no devir histórico, e transformando a visão do público sobre o processo de criação artística.

[2] O referido Catálogo pode descarregar-se no sítio www.academia.edu, a partir da página de Allison Holland: https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007

[3] Steiner escreveu quatro "*mystery plays*" entre 1909 e 1913: *The Portal of Initiation*, *The Souls' Probation*, *The Guardian of the Threshold* e *The Soul's Awakening*.

[4] Vídeo da instalação-ação acessível aqui: https://www.youtube.com/watch?v=acHt6zxO74Y

[5] Disponível em: https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto

[6] O conceito de autorreferencialidade na arte, assim como o conceito de *site-specificity* ou de desmaterialização, são instrumentos de inteligibilidade que por um lado são úteis, na medida em que identificam aspetos diferenciadores de linhas distintas de produção artística contemporânea, por outro quer a sua definição quer a sua aplicação surgem conotadas com um entendimento formalista da obra de arte, em que esta é encarada como produção, operacionalizando um entendimento hostil, senão contrário, ao entendimento genético, i.e. criador, da atividade artística. Não cabendo aqui obviamente desenvolver o tema, adiantamos apenas que toda uma escola de entendimento formalista da obra de

arte, se desenvolveu, na órbita da crítica da arte anglo-saxónica (principalmente norte-americana), para se opor, justamente, contra o entendimento da obra de arte encarada como criação, decorrendo daí as análises que estipulam a especificidade dos *media*, e que têm sido dominantes.

[7] Pode aceder-se a esse discurso, aqui: https://www.youtube.com/watch?v=vmBQDMKCYC4

Bibliografia:

ADAMS, David, *From Queen Bee to Social Sculpture. The Artistic Alchemy of Joseph Beuys*, In, STEINER, Rudolf, 1998, *Bees*, New York: Anthroposophic Press, pp. 187-213.

BEUYS, Joseph, 1980, *Entretien avec Irmeline Lebeer*, In, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 4, 1980, pp. 170-193.

BUCLOCH, Benjamin, 1979, Beuys: *The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique*, In, *Neo-Avant-garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London: MIT Press, pp. 41-64.

BUCLOCH, Benjamin, 2000, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London: MIT Press.

BÜRGER, Peter, 1993, *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Vega.

DUVE, Thierry de, 1997, *Kant After Duchamp*, Cambridge/London: MIT Press, 2 Edition.

FOSTER, Hal, 1996, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press.

HARLAN, Volker (Ed.), 2004, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, Forest Row: Clairview

HOLAND, Allison (Ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: imagination, inspiration, intuition*, Victoria: National Gallery of Victoria.

KUONI, Carin (Ed.), 1990, *Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, New York: Four Walls and Eight Windows.

MARCUSE, Herbert, 1968, *The Affluent Society*, In, COOPER, David, *The Dialectics of Liberation*, Harmondsworth/Baltimore: Penguin, pp. 175-192.

MARCUSE, Herbert, 1999, *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70.

MESCH, Claudia e MICHELY, Viola (Ed.), 2007, *Joseph Beuys – The Reader*, London/New York: I.B. Tauris.

TISDALL, Caroline, 1979, *Joseph* Beuys, New York: Guggenheim Museum; London: Thames and Hudson.

ZUMDICK, Wolfgang, 2013, *Death Keeps me Awake. Joseph Beuys and Rudolf Steiner. Foundations of their Thought*, Baunach: Spurbuchverlag, Translation, Selley Sacks.

Almada entre o Performare e o Spectāre[1]

António Quadros Ferreira

Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes
antonio.quadros.ferreira@gmail.com

L'art i el pensament d'Almada Negreiros s'executen simultàniament en dues grans dimensions: la del espectre i la del per formare. Precisament en l'àmbit i l'interval d'aquestes dues grans dimensions es complementen i es tanquen, i on el seu pensament artístic està ancorat entre acció i espectacle, entre performativitat i imatge. És a dir, Almada entre el formare i el spectāre compliria el seu disseny artístic total. Un disseny evidentment polític! Un disseny sovint confós, en aquesta perspectiva, entre la col·laboració amb l'Estat Novo i la percepció d'una irreverència autònoma. En qualsevol cas, ens sembla, i és la nostra convicció, que l'obra d'Almada és política, ja que comporta una idea de l'acció, una idea de ciutat, una idea política, a més d'una idea de Activisme polític que, al nostre parer, es deu en gran mesura al doble sentit de l'espectacle i la performativitat.

Pus-me preso às minhas ordens
pra não me perder de mim.
Almada Negreiros[2]

Isto de ser moderno é como ser elegante:
não é uma maneira de vestir
mas sim uma maneira de ser.
Ser moderno não é fazer a caligrafia moderna,
é ser o legítimo descobridor da novidade.
José de Almada Negreiros, *conferência O Desenho,* Madrid 1927.

0. Introdução

"A Arte são várias artes. Assim como temos cinco sentidos e para cada um são necessários os outros quatro, em Arte acontece o mesmo: cada arte apura um sentido do todo. Autor numa só arte não faz sentido. É especialismo. E isto a Arte não admite. Arte é transpor constantemente em todos os sentidos. Se algum especialismo pudesse ser o de Arte, estaria contido precisamente na expressão: "ideias gerais" que parece pouco consistente. Esta expressão não realiza especialismo. Não realizar especialismo é o dado no jogo da Arte", resposta de Almada Negreiros à pergunta de António Valdemar: A poesia, a prosa e o teatro o que significam no decurso da sua intervenção criadora?" (VALDEMAR, 2015, p. 144).

Ao comentar a exposição de caricaturas com que Almada Negreiros, em 1912, começou a dar que falar de si, Fernando Pessoa assinalava n´*A Águia* o *polimorfismo* e a *poliaptidão* do seu temperamento estético. A evolução posterior do artista, quer na sua obra plástica quer na sua obra poética, obra aliás multímoda, iria confirmar plenamente essa intuição pessoana, desde o *Orpheu* ao *Portugal Futurista* e depois aos múltiplos avatares do modernismo, em que ao longo da sua vida movimentada e inconformista foi ensaiando os seus dons criadores, sempre fiel à palavra de ordem por ele proposta às gerações emergentes: *criar a pátria portuguesa do século XX*.

"Artista do Sudoeste europeu, da Península Ibérica, "el portugès Almada" foi um poeta e um pintor português, ou mais exactamente lisboeta, por valores assumidos duma mistificação cultural" (FRANÇA, 1983, p. 163), Almada Negreiros, *poeta futurista e Tudo*, e que descobriu *Portugal no Mapa da Europa*, é o português primeiro que, no século XX, nos fez acreditar na possibilidade da existência de uma espécie de artista total, de artista comprometido com a vida, é certo, mas de artista implicado na perspectiva de que este conceito de arte pode ser portador de sentido político. Por isso, Almada *não tem mestre para o ser*.

Almada Negreiros tem uma dimensão única no século XX português apenas comparável à de Fernando Pessoa. Dimensão construída pela longevidade e multiplicidade das suas variantes estéticas, onde a poesia e a pintura são obviamente as faces mais visíveis de uma totalidade que encontra no espectáculo teatral o caminho de uma síntese artística maior. Absolutamente centrado na dimensão teatral, Almada almeja (re)conduzir todos os sentidos ao *lugar do eu*, ao *espectáculo de si*, com a *direcção única* anunciada nos anos 1910. Apesar de *português sem mestre*, como nos elucida José-Augusto França, o lugar de Almada é aqui – *o de próximo e o de mestre*. Isto é, o lugar de uma incerta inquietação, e de uma radical transgressão das convenções e das instituições de géneros.

Por outro lado, o presente distanciamento temporal existente permite-nos uma maior acuidade ao nível da recepção, pelo que é possível, hoje, enunciar com mais nitidez, as principais balizas da narrativa almadiana – que se regulam por um juízo consistente ao nível de uma acção política coerente, que o mesmo é dizer, ao nível de uma acção de intervenção fundada num pensamento absolutamente radical e consubstanciado na ponte entre o passado e o futuro, isto é, na afirmação de um presente que se resolve em *espectáculo* e em *performatividade*. Aliás, como em Almada tudo se sintetiza num projecto de *intervenção performática*, torna-se evidente que essa mesma *dimensão de performance* se funde numa outra dimensão menos efémera, se assim se pode dizer, que é a *dimensão do espectáculo que se dá a ver*. Portanto, a dimensão do activismo político em termos de performatividade em geral, e a acção da acção política em termos de espectáculo em particular. Ou, Almada *entre o per formare e o spectare* é o mesmo que Almada simultaneamente autor e actor de si-mesmo.

Almada Negreiros, possuidor de uma personalidade multifacetada, forte, determinada e de patriotismo exaltado, cumpriu ao longo da sua vida e obra um *pensamento em estado de acção*. Sempre na relação entre o antigo e o moderno, o sentido espectacular no gesto e solene no dizer faziam de Almada um autor-actor de si-mesmo. Reiteramos que o *gesto* e o *dizer* são de facto os dois parâmetros cruciais consignados na acção do pensamento almadiano. Os tempos de *Cena do Ódio*, do *Manifesto Anti-Dantas*, da *Direcção Única*, do *Nome de Guerra, nomeadamente*, passando por *Mito-Alegoria-Símbolo*, cumprem um desígnio conceptual e de síntese. Embora o painel *Começar* (Fundação Calouste Gulbenkian) viesse a ser a síntese maior e perfeita do caminho por si percorrido, a verdade é que Almada concilia na sua formação universal, inicialmente construída no Colégio de Campolide, um permanente confronto que incluía a geometria enquanto razão de um cânone[3], e que se iria desenvolver até ao fim da sua vida, projectando-se no diálogo empreendido mas sempre inacabado oriundo dos Painéis de S. Vicente de Fora e de outras tábuas da pintura quatrocentista portuguesa.

É factual que, numa perspectiva de acção artística global, o discurso de Almada também é multímoda ao nível do que o autor anseia dizer. Isto é, se em Almada coabitam duas dimensões distintas do conhecimento (embora a coberto de uma redutora ideia de narrativa da ingenuidade), a dimensão clássica e a dimensão popular, tal acontece porque Almada pretendeu dizer-nos que não existem conhecimentos ou públicos separados ou divididos, antes, níveis diferentes suscitados por uma ideia específica de missão, e de construção de um futuro que implicasse a revelação do passado. É, por isso, a questão da história – e aqui integra-se a geometria, e o conhecimento do cânone, que possibilita a compreensão do que há-de vir, bem como a compreensão do que, existindo, não é de todo linear ou claro em termos de recepção. Por isso em Almada a dimensão da geometria (e do cânone) é a dimensão da história que se revisita e da acção artística que se constrói. Esta dimensão, sendo de natureza política, não é propriamente de intervenção política ou de acção política que se pretenda de efeito imediato. A outra dimensão, a dimensão popular, é a que permitiu a Almada construir melhor a sua narrativa em termos de presente. Desse modo, a sua narrativa é objectiva para que o dizer seja instantâneo, para que o gesto da palavra e do desenho possa conter uma imediata acção de implicação. Por isso, a geometria explica o futuro (esclarecendo o passado), e o gesto contido na palavra e na imagem implica o presente (provocando as consequências do mesmo presente). Neste sentido, o activismo político de Almada é uma espécie de *processo de geometria variável* orientado, apenas, pelo sentido de uma procura incessante e inquieta de um estado de descoberta e de revelação do conhecimento.

Nesta perspectiva compreendemos que, se ao nível do desenho, por exemplo, o conteúdo e o enunciado resolvem-se de um modo imediato e explícito, não havendo lugar para acções outras – a recepção deseja-se instantânea,

Fig. 1 – Almada Negreiros, *Oito livros manuscritos desdobráveis* [4]

ao nível da geometria, por exemplo, onde o trabalho de Almada é um trabalho continuado de investigação, obviamente, resolvendo-se no tempo e nas circunstâncias possíveis, aliás muitas vezes polémicas. Mas Almada foi polémico na justa medida em que desejou para si a acção política para o seu trabalho artístico, pese embora o facto de sempre ter-nos dito que arte e política são realidades distintas. A *descoberta do cânone* e da *relação 9/10* são apenas alguns dos exemplos desta singularidade que vive também de objectos, mas que vive principalmente de investigação instigada ou perseguida em estudos continuados. É o que acontece, nomeadamente, com os *8 livros manuscritos desdobráveis acerca da relação 9/10*. Podemos dizer que Almada é já um pioneiro da criação do *livro de artista*. Quando o objecto vive de conhecimento mais complexo, que o impede de funcionar solitariamente, parece suscitar-se o recurso a existir como possibilidade outra, por exemplo, a de livro.

Ainda relativamente a Almada e à política, que o mesmo é dizer a Almada e a Portugal: é impossível abstrairmo-nos da relação entre o seu pensamento e a sua acção. Acção essa que é artística e política, tal como o seu pensamento. Contudo, e não obstante a relação aparentemente equívoca de Almada com o *Estado Novo*, a verdade é que existem duas dimensões maiores no universo almadiano: a dimensão do pensamento, e a dimensão da obra ou do fazer. Se a dimensão da obra ou do fazer artístico é passível de ser entendida com uma leitura política implícita, é principalmente a dimensão do pensamento (ou dimensão total em Almada), essa sim, percebida como uma dimensão absolutamente política, explícita, e radical. É a dimensão que contextualiza e que prolonga, é a dimensão maior de uma totalidade. O activismo político em Almada Negreiros é emergente desde logo pelo seu comportamento e compreensão da vida. A obra, essa, prolonga o que a vida de Almada lhe ditaria.

É possível observarmos, então, na relação entre a vida e a arte, a presença de uma forte componente de acção artística global. Acção ou activismo político na obra artística de Almada? Activismo político, sim, comprometimento político, não. Se bem que momentos vários ocorreram onde a participação em acções de propaganda ligada ao Estado Novo, sendo indesmentível, permitiu suscitar a dúvida relativamente à natureza efectiva em que o activismo político e o activismo partidário convergem ou divergem. É o caso de um cartaz de Almada, de 1932-33, alusivo à campanha a favor de um "Estado forte" e a propósito da nova Constituição que viria a consagrar a Ditatura do Estado Novo de Salazar.

Aliás, Almada, muitas vezes conotado com a *política do espírito* do *Estado Novo*, suscitou diversos entendimentos acerca do seu enquadramento político e da sua relação com o poder. Mas, mais importante do que a relação havida com o poder político, que naturalmente aconteceu, a verdade é que Almada terá aparentemente sabido manter independência, política, no que concerne aos seus principais paradigmas de construção da sua obra artística. Mas, se a sua relação com o poder político do Estado Novo foi uma realidade, é certo também que essa relação não foi comprometedora no sentido de condicionar ou afectar, de um modo irremediável, o pensamento e a deriva almadianas. Por isso, o activismo político de Almada foi, a nosso ver, uma realidade e uma constante permanente, na medida em que não tem expressão com o eventual compromisso político. O activismo político em Almada é, aparentemente, o que se liga à natureza artística dos objectos pensados e realizados, seja ao nível do texto, seja ao nível da imagem[5]. O compromisso político com o *Estado Novo* surge como acontecimento colateral, é certo, mas não interfere, a nosso ver, com o comportamento seminal de Almada. O objectivo central de Almada não foi o objectivo político, mas a sua arte, na acepção mais ampla, e foi preenchida com acção, com acção política. Por isso, o compromisso de Almada foi o compromisso estético e artístico, o compromisso de acção e de polis.

Toda a obra de Almada centra-se num postulado muito singular onde se liga Portugal aos portugueses, onde se liga a arte ao universal. Todo o seu ideário, fundado em raízes clássicas, permitiria sempre um desejado estado de revelação, qualquer que fosse a disciplina de opção e de expressão, do desenho à pintura – a tangência das memórias, da escrita ao teatro – o primado do escaparate, ou ainda da geometria dos traçados e das formas – a certeza de uma arquitectura do dizer, eis como Almada, construtor e organizador, deambula pelos interstícios da obra pensada e realizada, e do pensamento dito em acção verdadeiramente política. Almada é, por isso, o artista politicamente mais activo, mas não partidariamente activo. Entre a ideologia da criação, em escaparate, e os painéis das gares, em painéis da nossa memória, Almada Negreiros divide-nos o seu projecto de obra em duas principais e radicais dimensões: (1) a *dimensão do todo*, e (2) a *dimensão da pedagogia*.

Estas duas balizas ou referências podem ser expressas ou identificadas pelo paradigma do espectáculo e pelo paradigma do projecto. Assim, este texto pretende ser balizado entre estas duas dimensões, que o mesmo é dizer, entre o *spectāre* e o *per formare* e, nestes âmbitos seminais, o sentido do inusitado activismo político enquanto fermento decisivo para uma intersecção total e pluritransversal entre o pensamento e a obra[6].

1. Almada, *futurista e Tudo*

> *"Estranho arco de vida e arte o que une Almada «Futurista e tudo», Narciso do Egipto da provocante juventude, ao mago hermético certo de ter encontrado nos anos 40, «a chave» de si e do mundo no «número imanente do universo»"* (LOURENÇO, 1982, p. 45).

Almada Negreiros, poeta e pintor de várias gerações, homem do teatro e da pátria portuguesa do século XX, suscitou, desde a geração de *Orpheu*, a mais viva controvérsia, quer em torno da sua produção estética, quer em torno da sua própria personalidade. De facto, que relação de Almada com o seu tempo? Uma relação eminentemente literária? Que força(s) moveria Almada na sua busca incessante de procura do *novo*, do *outro*, e da *identidade*? Da descoberta de Portugal no século XX, a postura de Almada é a postura de uma permanente descoberta do país, através do encontro que permite a identificação do sentir mais profundo. A dicotomia indivíduo-colectividade transpõe-se na dicotomia artista-arte, e transpõe-se, ainda, em última instância, na *dicotomia Almada-Portugal*. Almada Negreiros soube percorrer em diferentes tempos e espaços as projecções várias do ser português, do ser artista, do ser Almada. Almada é, no século XX, um personagem único de *l´histoire du Portugal par coeur*, ou Almada, com "fulgurante dispersão" (AZEVEDO, 2012, p. 45), é o português sem mestre, e "sem discípulos" (FRANÇA, 1991, p. 504), que tem como objectivo *ser moderno* em quotidiano de vida. Optimista e ou pessimista, Almada pretendeu, com o seu exemplo (de vida), mostrar e demonstrar as qualidades (esquecidas) de um povo, adormecido com as Descobertas, desde Camões. Ou povo adormecido, depois de dar outros mundos ao mundo. De facto, a evolução da obra literária almadiana tem o significado de se fazer corresponder a um "sentido de procura de um retorno a uma visão directa e primitiva (...)", segundo o que nos diz o próprio Almada (in, *Mito–Alegoria–Símbolo*, Lisboa, 1947, p.7)[7].

No contexto da primeira geração modernista, a dos anos 10 do século XX, Almada escreveria um texto seminal - *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* -, que é, verdadeiramente, um manifesto-programa do que viria a ser o seu pensamento e obra.

Tudo o que Almada viria a realizar mais tarde seria subliminarmente enunciado nas palavras do *Ultimatum*. Este texto seminal foi lido no Teatro República

e exaltou temas centrais como a guerra e *um novo patriotismo anti-saudosista, anti-democrático, baseado na concorrência técnica e vital entre povos*. Almada começa por declarar: "Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva" e o seu refrão: "É preciso criar a pátria portuguesa do século XX», revelando, por outro lado, um profundo desgosto pelas tradições literárias, sobretudo as românticas e as saudosistas, e pela falta de orgulho nacional. Aponta também, como nefastos, a educação para a burocracia, a impostura, o analfabetismo, os estrangeirismos, o amadorismo e o sentimentalismo sebastianista e pessimista. Almada acaba o seu *Ultimatum* exaltando a *Aventura,* o *Record,* a *Luxúria*, o *Homem Definitivo* e os *Vencedores*.

Em *Orpheu*, em *Portugal Futurista* e em muitas outras publicações do domínio literário ou pictural, Almada Negreiros realiza, pouco a pouco, a transmutação do trabalho de criação enquanto trabalho da afirmação do indivíduo na colectividade. De *Orpheu* à *Presença*, a *imagerie visual* ou o imaginário temático da literatura modernista desenvolve, nas figuras do arlequim e do acrobata, nomeadamente, nas sugestões literárias de Raúl Brandão, um *leitmotiv* bem particular na primeira modernidade portuguesa. Modernidade, não somente literária, mas também pictural, onde Almada faz repercutir em personagens, uma história da vida e do imaginário colectivo.

Em Almada, da primeira geração modernista, tanto o autor como o actor confundem-se num só. O autor que não se prescinde de ser actor. O actor que revive em estado de autoria dimensões novas e políticas (pela estratégia da provocação e denúncia, e de exaltação dos valores próprios de um povo). Almada constrói, através principalmente do texto e da palavra, uma mensagem que ainda não é visual, mas por isso talvez, uma mensagem que melhor comunica os arquétipos do seu pensamento que deseja ser radical e redentor. Por isso, *Almada futurista e Tudo*, é Almada ainda em torno da redenção da palavra e do texto

O poeta futurista José de ALMADA-NEGREIROS violentamente patiado á sua entrada no palco do Theatro Republica, Sabado, 14 de Abril de 1917.

Fig. 2 – Alamada Negreiros na revista *Portugal Futurista*.

literário ou não literário. Seja através da *palavra dita,* ou da *palavra escrita*, é *o pensamento que se dá a ver*. Por isso, ainda, é-nos dado a conhecer o pensamento, mesmo quando o seu pensamento ainda não possui transcrição visual.

A ideia de mito, que se criou em torno de Almada, terá sido o *mito de ser e de não ser*, como supôs Fernando Pernes, ou o *mito assumido de maneira positiva*, como supôs José-Augusto França. Rui Mário Gonçalves, que propõe uma outra visão, fundada sobre uma ideia de análise mais profunda, descreve "a situação de Almada numa cultura que se procura". Almada Negreiros é, de facto, o *português sem mestre* ou o discípulo de si-mesmo e, de guerreiro a panfletário, de crítico a criador, ele é o herói de uma história diferente e particular, ao mesmo tempo de Lisboa e de Portugal, *tão universal e tão medularmente português*.

Marginal do lado de fora, antes, para passar a ser, mais tarde, um marginal do lado de dentro, respectivamente, antes e depois de Madrid, Almada é um homem à descoberta de Portugal, até aos anos 20, e um homem à descoberta dos portugueses e da Europa, após os anos de Madrid. Entre a descoberta dos portugueses e de Portugal, Almada é, simultaneamente, universal, europeu e ibérico. Como personalidade multifacetada, Almada percorre várias expressões, onde o texto literário parece ser a expressão que parece acompanhar *por dentro* o seu discurso quotidiano de artista. A estadia em Madrid será muito importante do ponto de vista da palavra e do texto, do teatro e da encenação – mas também a oportunidade de criação de arte pública na capital espanhola, como é exemplo a decoração interior do Cine San Carlos.

O texto literário, como o desenho, é como que uma espécie de um fundo permanente, como que uma oleografia. Os discursos literário e pictural surgem, assim, como que expressões, como que formas destacadas pelo desenho. Do texto com desenho no fundo, ao desenho como fundo de uma pintura, é a correspondência hipotética de um discurso - marginal, em relação a Portugal e aos portugueses, do lado de fora e do lado de dentro, do lado da teoria e do lado da prática. Portugal em descoberta, pelo lado de fora, da teoria e do texto, os portugueses em descoberta, pelo lado de dentro, da prática e da pintura. E o desenho, e o texto literário? Como *fundo* e como equação final de *Portugal com os portugueses?*[8].

Toda a obra de Almada Negreiros é obviamente polivalente, multifacetada, e de *narrativa única*. Por isso, toda a sua obra é impregnada de acção e de desenho – mesmo a obra escrita[9].

Arte ecuménica e mestiça, ao mesmo tempo que experimental e moderna, ou ainda heteróclita e supostamente contraditória (que muita da obra inédita parece sustentar), em Almada é permitido existir uma ideia de *narrativa única* que terá justificado unir vanguarda com modernismos, isto é, uma certa tentação de se pensar o futuro sempre distante de um devir que o presente não parece cumprir ou é então manifestamente insuficiente.

Contudo, é na *acção sobre o presente* que Almada parece construir o seu activismo, que é global, e que é necessariamente político. Isto é, a antecipação de um futuro que passa por juntar o novo e o antigo, mas que passa também pela instituição do escândalo, da provocação, e da *acção espontânea*, que os diversos textos futuristas e performativos contemplavam, nomeadamente o *Manifesto Anti-Dantas*, de 1916. O performático na escrita e no desenho resolvia-se na acção consistente e central em que Almada se colocava: no centro e no epicentro da vida e do inconformismo. Almada Negreiros parece então reformular a ideia de modernidade como uma espécie de *ingenuidade involuntária*, "em que o novo é definido pela reinvenção das palavras e do olhar, numa experiência do presente", segundo o que nos diz Mariana Pinto dos Santos[10]. *Modernidade como ingenuidade,* mas também *modernidade como quotidiano*, que a *política do espírito* do Estado Novo haveria de fazer condicionar alguma da prática artística almadiana que, desse modo, conjugaria no seu discurso moderno a incorporação de *símbolos nacionais*, necessários aliás para o propósito de uma *busca identitária maior* – que desde sempre fazia parte do projecto de Almada, a *descoberta de Portugal no Século XX*.

A descoberta de *Portugal no Mapa da Europa* é certamente o momento fulcral onde Almada produz uma acção sobre o presente mas sem uma consubstanciação evidente com o instantâneo, ou com a dimensão futurista. A *acção sobre o presente* viria a dar origem, sustentada, a uma *acção sobre o futuro* – ou acção onde Almada prolonga o seu pensamento para além do imediato, prolonga o seu pensamento no sentido do retorno a um estádio matricial de *pensar o conhecimento*, dos clássicos nomeadamente – será o momento da geometria, dos painéis, da arte pública, de um Almada exposto à realidade da vida e da política. Será o momento onde a ideia de activismo político parece fragilizar-se. Mas apenas aparentemente. Contudo, o essencial do pensamento almadiano persiste e sobrevive às condições políticas impostas pelo *Estado Novo*.

2. Almada e a *descoberta de Portugal no Mapa da Europa*[11]

> *"O poeta, desenhador, pintor, romancista, conferencista Almada Negreiros entre os dois mundos agiu, sabendo bem que outra coisa nos fez, afinal, durante toda a vida – através de conjunturas variadas, numa história "a dormir desde Camões". E agiu sem optimismo nem pessimismo, sem qualquer mal-entendido entre ele e a vida – com um heroísmo constante a favor duma ilusão maior, num país que lhe permitia ilusões. Nesse país, que elevou a uma potencialidade mítica, ele foi, pode bem ser que sozinho, um cidadão que tudo aprendeu por si – "o Português Sem Mestre". Mestre possível de alguém? – se perguntará agora, mas em vão"* (FRANÇA, 1983, p. 435).

Amadeo de Souza-Cardoso é *a primeira e mais importante descoberta de Portugal na Europa do século XX*, segundo Almada. Mais importante do que a

descoberta do caminho marítimo para a Índia, Almada proclamou no Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa, em 1916, a defesa da rasura do passado para exaltar o presente em acto: "Nós, os futuristas, não sabemos história, só conhecemos da Vida que passa por nós. Eles têm a Cultura, nós temos a experiência – e não trocamos".

Se Portugal descobriu Amadeo, Amadeo descobriria a Europa, pelo que, Amadeo é, no século XX, a ponte entre Portugal e a Europa. Por isso, Almada Negreiros reflectiu, através de Amadeo, a compreensão da modernidade francesa e europeia, em inter-culturalidade objectiva, sendo a relação entre ambos, reciprocamente complementar, onde:

- *Amadeo, em Paris, faz descobrir Portugal na Europa*, e
- *Almada, em Lisboa, faz descobrir a Europa em Portugal*.

O que quer dizer que Almada realiza o *prolongamento da modernidade pictural para a modernidade cultural*. Ou, simplesmente, o resultado de uma coerência da *direcção única* (sentido também do texto "Direcção Única", escrito por Almada em 1932, para uma conferência realizada no Teatro Nacional de Almeida Garrett, em Lisboa), da unidade entre o *parcial* (individual) e o *geral* (colectividade).

"Ao tempo (segunda década do nosso século) a geração estava lúcida e a desordem nos poderosos. Nada mais era possível do que gritar (...) A Amadeo de Souza-Cardoso é a vida que lhe recusa a grande-obra por ele mesmo anunciada em grito de poeta mobilizado "cantor-de-dia na alegria do mundo" (...)"[12].

Se, à época das nacionalidades do século XIX, sucede o *tempo dos nacionalismos* do século XX, no contexto da identidade nacional, Almada prolonga(rá) (em Portugal) a nacionalidade lusitana para além do século anterior. A sua contribuição é no sentido de uma consciencialização da ideia de nacionalismo, complementar, sugerindo a reconciliação definitiva do povo português com a pátria e com o futuro, supondo-se, na afirmação plena do homem, a nacionalidade e o nacionalismo, em adição igual a raça e futuro, a destino colectivo e *direcção única* (Almada)[13].

Entre 1922, ano de *Histoire du Portugal par cœur*, e 1948, ano de *Mito-Alegoria-Símbolo*, acontece a publicação de *Sudoeste*. A revista criada e dirigida por Almada surge num tempo crucial. Num tempo onde a dimensão artística parece sedimentar-se mais, e libertar-se, em certa medida, de um pensamento absoluto e radical. É o tempo onde a performatividade de Almada é construída não apenas pela palavra, mas também pelo sentido da visão[14].

Raíz de toda a arte e pensamento almadiano, o sentido da visão permite-nos admitir consignar a Almada o epíteto de artista *per formare* e de artista de *spectāre, onde contemplar e ver coexistem com pensar e fazer. O discurso de Almada tem, porventura, uma dimensão mais a montante que aspira ser uma espécie de explicitação da geometria e do número e que, no fundo, tudo deseja fundamentar e comunicar. O livro publicado e*m 1948 com o título *Mito-Alegoria-Símbolo*, é disso exemplo. Com efeito Almada investigou a

linguagem universal e intemporal, comum a toda a comunicação visual e *anterior às palavras*. Isto é, investigou um trabalho, que é relativamente oculto e, por isso, pouco acessível ao grande público, tendo incidido sobretudo na geometria plana, em particular nas propriedades geométricas. Ao conjunto de elementos visuais universais chamava-lhe *cânone*, não para estipular uma norma para a pintura, mas por querer apurar pictoricamente as regras essenciais de toda a representação visual. As suas pinturas abstractas são disso exemplo.

Regressando a *Sudoeste* e a 1935, devemos dizer que Almada tem necessidade de reafirmar o seu pensamento, explicitando-o, num momento em que tal é necessário. Com a instauração da Ditadura do *Estado Novo* inicia-se um tempo difuso e de restrição das liberdades, pelo que Almada tem necessidade de confirmar a sua acção artística e politica, não *para o presente,* mas *para o futuro*. É o regresso à história, às mitologias, à geometria, à história de Portugal e dos portugueses, é o discurso que pretende construir um tempo novo em convergência com a ideia de Europa. Trata-se de um tempo que inaugura uma nova *dimensão de natureza pedagógica* e que mais não é do que o princípio de uma explicitação maior do pensamento almadiano.

Por isso, a revista *Sudoeste* é o lugar, por excelência, onde Almada Negreiros sintetiza e sistematiza o seu pensamento e posicionamento conceptual, político e artístico. Então, o activismo político na obra de Almada existe, certamente, e a nosso ver, é não tanto na imagem enquanto objecto ou na palavra enquanto texto que tal acontece. Antes acontece, principalmente, no âmbito do seu pensamento, que é global, transversal, e integrado. Almada em muitos momentos auto-retrata a sua identidade política. Mas é principalmente ao nível dos ensaios publicados em *Sudoeste* (revista que cria, em 1935, e que se resumiu à publicação de apenas 3 números), onde se equacionam as suas posições políticas, e o seu pensar concreto e objectivo sobre a relação entre arte e política, nomeadamente. Deste modo torna-se evidente o seu propósito de forte determinação para opor ao nacionalismo político e isolacionista do regime do *Estado Novo*, a ideia de uma necessária e redentora afirmação de Portugal na Europa: o princípio da integração europeia pretende reiterar a justeza (de Portugal) no *Mapa da Europa*. A sua liberdade, muitas vezes confundida com alguma ambiguidade política ao nível das cedências por via das encomendas de arte pública, nunca foi posta em causa. Face ao poder político, Almada não se inibe de concitar na sua arte a tensão e o enunciado políticos ao nível, principalmente, de uma inusitada ideia de acção política livre.

A revista *Sudoeste* concentra em si-mesma a natureza do projecto de Almada Negreiros, onde o autor define com total clareza o papel do actor, isto é, o seu posicionamento de acção quer estética quer política. Por isso, o mapa é, em Almada, a forma do seu pensamento político, e a forma específica da possibilidade de se pensar *Portugal no Mapa da Europa*. Deste modo, ainda, Almada torna-se clássico de si-mesmo, no sentido em que o simples prolongamento da obra através de várias décadas cria um permanente estado de

Fig. 3 – Almada Negreiros, cenário para a peça *Los Medios Seres* de Ramón Gómez de la Serna, tinta da china e guache sobre papel, 50x65cm, 1929.

releitura e de fixação de *um antes*. Isto é, tem sido imprescindível este novo tempo, posterior, o do século XXI, para melhor se compreender o século XX de Almada, e a indiscutível intemporalidade de Almada, tanto da obra como do pensamento. O que de facto se reitera em cada obra e instante de Almada é a própria capacidade de criação, isto é, a possibilidade da ideia que procura articular, através do épico em que parece ver-se o género narrativo, a fusão da vida e da obra numa mesma *performance*.

O desenho almadiano, ele próprio, estrutura conceptualmente todo o discurso qualquer que ele seja – de um modo mais instantâneo, ou não, de intuito utilitário, funcional, e até de sátira, como aconteceu com a publicação no jornal *O Sempre Fixe*, ou de um modo mais experimental, onde o desenho cumpre um desígnio gestual, ou ainda mesmo de um modo mais estrutural, a fim de dar abrigo a uma ideia de pedagogia e ou de explicitação, como é o caso do cenário para a peça *Los Medios Seres*.

3. Almada e *a ideologia da criação em escaparate*

> *"O deserto continua a ser comum; e é lá que estão ocultas as raízes da aventura. Da vanguarda, do futuro, da modernidade."* (SOUSA, 1998, p.22).

Gesto de uma poética, que em literatura e desenho das realidades e das referências do imaginário se construiu, é em ideia de síntese que o gesto artístico almadiano se desenvolve: ou a origem da arte supõe-se como fixação do efémero (de um instinto, de um instante). Mas o processo artístico em Almada é muito mais do que a consubstanciação de um efémero – e que no desenho, nomeadamente, parece ser muito mais evidente. O activismo político acontece em recepções diferentes e em narrativas distintas. Seja através da fixação de um efémero, seja através da relevação da história (de Portugal e dos Portugueses).

É na acção que se dá nitidez à poética de um gesto, por via do texto que se decide em transporte de uma história e, como gesto de uma poética transversal, determina-se em invenção de um tempo. A poética no gesto, e o gesto na poética, representam-se, tanto nos textos de *Orpheu*, como nas pinturas de Lisboa, em tempo reciprocamente futurista e cubista e, em reaparição histórica, a emergência consequente da cultura portuguesa. Existe como que uma totalidade almadiana, pelo que, tudo se equaciona de um mesmo modo de pensar a arte. O activismo político almadiana é, em primeira e última instância, a da procura da modernidade que se reinventa ou que se reconstrói. Por isso, a modernidade será sempre sinónimo de vários modernismos.

O grande desafio de Almada Negreiros é, por isso, o da modernidade, enquanto (re)conciliação primeira de Portugal com os portugueses. Como Eduardo Lourenço refere, a vida portuguesa, da época, manifesta um "abismo persistente entre a nossa autêntica realidade e a imagem hipertrofiada com que sempre temos vivido a nossa vida imaginária"[15].

Almada Negreiros, que encontrou em Lisboa o que não era possível em Paris, concilia, entre os anos 10 e 30, a diferença entre o europeu e o nacional, ou, a diferença entre a *vanguarda europeia* e a *solidão lusitana*. Entre os anos 10 e 30, Almada é o (único e verdadeiro) modernista português, o ponto de encontro e de síntese da realidade portuguesa, no *Mapa da Europa*. Almada Negreiros prolonga definitivamente a modernidade inicial e provisória de *Orpheu*, liberta o conceito de modernidade através da intemporalidade da comunicação, e concilia e supera o jogo de gerações.

Almada Negreiros pretende, com efeito, dar sustentabilidade ao seu propósito eminentemente vanguardista fazendo conciliar Portugal e os portugueses. Pese embora um sentido de forte implicação e de proposição nas narrativas específicas almadianas, é certo contudo que a grande linha bissectriz do percurso artístico em Almada é a de que se trata de uma enorme *aventura espiritual*. E, se a questão política foi desde sempre rejeitada (obviamente numa acepção partidária), a verdade é que Almada desenvolveu desde sempre uma espécie de *consciência de realismo social* (aliás consumado no seu texto *A arte é o social*, de 1965).

A modernidade de Almada é a de Portugal, e é a dos portugueses, na procura de uma identidade nacional. A sua convicção é a convicção no futuro, é a convicção de que, sendo do olhar (do artista) e da procura (do sentido), o é, também, do povo português, em protagonismo de uma interpretação. De uma interpretação de Portugal e da Europa. Ou, *o modernismo para Portugal* (dos anos 10) é o modernismo onde a razão de ser é a Europa, e *Portugal para o modernismo* (dos anos 30) é o modernismo onde a razão de ser é Portugal, enquanto que o tempo de uma reiterada identidade partilhada entre Portugal e os portugueses (dos anos 50) é o modernismo da acção pública, política e pedagógica.

A primeira geração modernista portuguesa está, assim, directamente ligada às condições concretas suscitadas pela República. Dos anos 10-15 até

Fig. 4 – Almada Negreiros, *La Tragedia de Doña Ajada* (lanterna mágica para música de Salvador Bacarisse com poemas de Manuel Abril), "Mañana de bodas", papel recortado, tinta da china, lápis branco e preto e lápis de cor, aguarela sobre papel, 47x47cm, 1929.

aos anos 30, passando pelos anos da "Presença", o *europeu* e o *nacional* jogam-se em alternância, enquanto interculturalidade. Se Santa-Rita Pintor procurou, em Paris, o que não era possível em Lisboa - *o futurismo* -, Amadeo de Souza-Cardoso acrescentou à sua modernidade - *a vanguarda europeia* - e Almada Negreiros encontraria, em Lisboa, o que não era possível em Paris - *o realismo nacional português*. Os anos 50 serão anos de confirmação das gerações modernistas precedentes, e de reiteração do que fora iniciado em Madrid.

Por isso, o realismo nacional é caracterizável, no caso de Almada, pela ideia de obra total, ou *obra de pensamento integrado*. E esta ideia de obra total é uma ideia certamente de obra política. Pelo que, a presença da hipótese de activismo político na construção integrada da ideia de obra total é a consequência de uma estratégia de teatralidade na acção de dizer e de apresentar: nomeadamente por via do arlequim, como uma das personagens centrais do *mistério teatral*, em consonância com o circo (em Almada é também a *commedia* que caracteriza a sua obra total)[16].

Ou, numa outra perspectiva, *La Tragedia de Doña Ajada* é já um trabalho muito representativo de uma ideia de trabalho interdisciplinar.

Com Cesário Verde, no fim do século XIX, a esperança do presente é "a esperança num futuro equivalente ao passado heróico de Camões"[17]. Camões é o cantor da realidade histórica arquétipa, onde o passado heróico é a esperança do presente num *SuperCamões*, que a "Mensagem" de Fernando Pessoa pretenderia supor, pela transfiguração dos factos particulares de um pequeno-grande-povo em consciência universal, a proposta certa de uma identificação comum do ser e do destino de Portugal, "hora solar da nossa afirmação histórica (...) no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado", segundo Eduardo Lourenço[18].

Toda a obra de Almada, também a obra inicial, é paradigmática da *direcção única de um programa de acção*, se bem que subjectivamente

inacabado. O programa de Almada é de acção política, ou de activismo político, é certo, mas é um programa eminentemente ligado ao pensamento (o seu), ao modo como é entendida a história e o presente-futuro dos portugueses, à possibilidade de um *recomeçar permanente*. Isto é, à possibilidade de compreendermos em Almada Negreiros a existência de uma *ideologia da criação*. Esta possibilidade, que decorreria de permissas originárias do *acontecimento do objecto*, tem como razão ou denominador comum um certo fio condutor que se sustenta com *coerência líquida* no caminho de um processo. A ideologia da criação almadiana é de natureza conceptual, e está ligada a propósitos que apenas são possíveis de serem compreendidos no âmbito do conjunto do trabalho de Almada, mas onde o seu pensamento será uma espécie de *determinador comum* de uma estratégia de lógica e de continuidade sequencial.

Se o painel *Começar* é uma espécie de fim e começo, já os *painéis das gares marítimas* são uma espécie de ponto de encontro, ou de balanço, enquanto que a *especulação geométrica* parece dar razão ao pensamento que tudo ordena. A geometria almadiana é visual, é formal, mas é desenvolvida também ao nível dos seus textos. Por isso, a ideia de uma ideologia da criação será transversal, estando exposta ao nível de representações modernistas. Será possível pensarmos que se o teatro em Almada é uma espécie de escaparate para dar a ver o seu pensamento, então a sua *ideologia da criação em escaparate* não é mais do que a estratégia de uma construção geométrica que sobrevive ao longo da sua obra. E essa construção geométrica tem que ver com os modernismos e com a arte moderna. Consequentemente, uma pergunta: existe uma teoria da arte moderna em Almada Negreiros?

A Invenção do Dia Claro é a obra múltipla e culminante do modernismo português, onde se expõe, aparentemente, uma teoria da arte moderna, que passa por fornecer uma *definição geométrica do Eu,* segundo Fernando Cabral Martins[19]. Aqui, tanto o autor transforma-se em actor, como o conteúdo transforma-se em performance. Há como que uma geometria do espaço e do movimento na obra de Almada que o gesto fundamenta tanto na imagem (do desenho e da pintura), como na palavra (da escrita e do dizer). Existe uma *clareza positiva* em *A Invenção do Dia Claro*, segundo Eduardo Lourenço, que faz com que a obra de Almada seja radicalmente afirmativa, ao mesmo tempo que afirmadamente radical. E que na pintura pode, a espaços, assumir uma configuração muito específica e respeitadora tanto de uma autonomia de Almada como de uma cultura europeia informada – caso, por exemplo, de *Banhistas*.

4. Almada e *os painéis das gares ou os painéis da nossa memória*

> *"Almada faz tudo o que quer, é o grande saltimbanco da arte moderna portuguesa (...). A arte é para Almada Negreiros uma vitrina de brinquedos. Dá corda a este, dá corda àquele – mas não se decide por nenhum...*

Almada não se decide por nenhuma arte, toda a arte, contudo, se decidiu por ele." (FERRO, 1921).

Os painéis das gares marítimas de Lisboa devem ser entendidos como a expressão de uma síntese das deduções anteriores de Almada Negreiros, tanto na primeira como na segunda gerações modernistas. Eles abririam uma nova fase: a da construção da modernidade da terceira geração, de que os frescos significam e simbolizam o discurso de uma vanguarda nacional da lusitaneidade. Este discurso, que em Almada não deixa nunca de ser português e europeu – veja-se a *Histoire du Portugal par Coeur*, escrita em Paris em texto bilingue -, afasta-se das perversões ideológicas nacionalistas, mesmo se os frescos foram encomendados pelo *Estado Novo*, a partir de um projecto arquitectónico de Pardal Monteiro, a quem o pintor prestou publicamente homenagem, honrando-se com essa *colaboração*[20]. Se na sua referencialidade eles relevam uma representação da realidade histórica passada ou contemporânea – desde as Descobertas marítimas e a emigração rural até ao quotidiano de uma Lisboa à beira Tejo -, logo eles ascendem, pelo imaginário e o simbólico, a uma significação mitológica ou alegórica, que lhes empresta um sentido outro, em que a auto-referência é já da ordem de uma poética e de uma universalidade. Sublinhe-se, entretanto, neste horizonte, a aproximação existente entre a Lisboa de Cesário Verde e a de Almada Negreiros, nos frescos de Alcântara[21].

Tratando-se de um trabalho de síntese, os frescos das gares afirmam-se do ponto de vista de um retrato que Almada realiza à realidade portuguesa passada e presente. Trabalho de síntese ou os painéis das gares entendidos como painéis da nossa memória individual e colectiva, Almada constrói nas duas gares, Alcântara e Rocha do Conde de Óbidos, respectivamente de 1945 e 1948, dois tipos de narrativa de natureza relativamente distinta[22]. Em Alcântara a narrativa está associada a aspectos mitológicos da história portuguesa ou a aspectos da tradição popular oral, nomeadamente, enquanto que na Rocha do Conde Óbidos estamos perante assumidas referências ao imaginário de Lisboa e do Tejo. Por isso, trabalho de síntese ou das assumidas deduções anteriores.

Para além do que os painéis representam no processo de continuidade artística em Almada, isto é, no contexto de uma obra que se iniciara duas gerações antes (não nos esqueçamos que os frescos das gares são realizados já durante a terceira geração modernista), a constituição e especificidade das narrativas propostas tem a cidade de Lisboa e o rio Tejo como referências maiores. Lisboa e Tejo sugerem-se como o verdadeiro sentido do que é simbólico na história portuguesa, ou a simbiose correcta da realidade e do imaginário. O discurso narrativo dos frescos proporcionam-nos uma ideia de síntese lusitana, pelo que são uma contribuição fundamental para uma reflexão sobre o *imaginário no discurso popular*. Talvez o momento dos frescos seja o momento de uma aproximação maior entre os sentidos clássico e popular, entre uma cultura do que existe e uma cultura do que há-de vir, pelo que existe uma

narrativa continuada que dir-se-ia de grande activismo político na medida em que somos confrontados perante realidades objectivas acerca da vida e da história.

Se, até ao século XIX, a cidade esteve sempre ligada ao rio, ou Lisboa em função do Tejo, no século XX, é o rio que se liga à cidade, ou o Tejo em função de Lisboa. Cesário Verde descreve a vida das varinas nas suas (múltiplas) funções de um quotidiano movimentado, "Correndo com firmeza, assomam as varinas (...) /Seus troncos varonis recordam-me pilastras; (...) /Descalças! Nas descargas de carvão /Desde manhã à noite, a bordo das fragatas (...)"[23].

O discurso dos frescos é então um discurso de permanência do imaginário da cidade de Lisboa, um discurso onde se constrói uma *conciliação com o quotidiano,* segundo Rui Mário Gonçalves, ao mesmo tempo que condição para Almada se afirmar como *pintor cidadão olhador profissional*. Pese embora o princípio de um trabalho de síntese e de dedução já referidos, os painéis das gares fazem constatar, manifestamente, uma nova e renovada dimensão de activismo político. O *quotidiano do imaginário de Lisboa* constitui, para Almada, o lugar discursivo de um autêntico *ultimatum*. Projecto de modernidade, ou espaço para um *programa*, a epopeia lusitana é, assim, a ideia de uma história de que a cidade de Lisboa é o *lugar de transformação das memórias em Memória*, segundo Ernesto de Sousa, na sistematização da ideia de unicidade do artista actor-autor.

A função pedagógica de Almada Negreiros residirá no seu propósito de inventar um novo tempo português, que passa pela afirmação de que "é preciso ter a consciência exacta da actualidade". Deste modo, Almada *sem mestre*, ou *português sem Portugal*, demonstra-nos, também nos painéis, o seu principal discurso pedagógico da história nacional, de um *Portugal que procura a consciência dos portugueses*.

Com efeito, os frescos das gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos

Fig. 5 – Almada Negreiros, *D. Fuas Roupinho, 1º Almirante da Esquadra do Tejo,* Gare Marítima de Alcântara, 1945.

Fig. 6 –Almada Negreiros, *Estudos para os frescos da Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos,* c. 1946 (1. Tinta da china e guache sobre papel, 73,4x59,2cm; 2. Guache e grafite sobre papel, 63,5x51,1cm; 3. Guache sobre papel, 63,5x51cm; 4. Lápis de cera, grafite e guache sobre papel Arches, 78x57,7cm).

têm um significado muito particular no contexto da obra de Almada[24]. Assim, "com extrema pertinência, os frescos das gares marítimas registam uma atitude discursiva de convergência do homem na história e da história no homem, em evidência social, cultural e mental, que sempre separou Portugal dos portugueses e, fazendo com que Almada Negreiros seja, de facto, o interlocutor activo entre o indivíduo e a colectividade no sentido, quer dos direitos humanos, quer da invenção de Portugal no século XX, de que os painéis são o símbolo do retrato lusitano em consagração de um acordo mítico com a actualidade nacional portuguesa" (QUADROS FERREIRA, 1994, p.241).

Os painéis das gares marítimas situam-se numa espécie de placa giratória no contexto da obra global de Almada, na medida em que se concilia tanto as disciplinas do desenho e da pintura, como os entendimentos da história e da memória. Por isso, trata-se de uma espécie de passagem (e de paragem), entre o facto da *Histoire du Portugal par coeur* e a acção de profunda inquietação e procura de rumo – em exercício de *dar a ver Portugal aos portugueses*.

Os painéis, tanto de Alcântara como da Rocha do Conde de Óbidos, estabelecem uma ligação entre a *ambiguidade renascentista* de Nuno Gonçalves e a *modernidade* de Almada, mediatizadas por uma genealogia que vai de Piero della Francesca a Cézanne, Braque ou Picasso, entre tantos outros, convergindo no que se chama por um *construtivismo*, presente *em aliança com outros modelos, cubistas e expressionistas* designadamente. Mas Almada, que se reclama da herança clássica grega, era alérgico aos *ismos*, pondo mesmo os "pontos nos ii" do futurismo, que na época de *Orpheu* ostentara, ao lado de Santa-Rita Pintor, mas que não aceitou ver encarnado por Marinetti, quando visitara Portugal conotado com o título de *académico do fascio italiano*. O que não o impedia de prevenir, quanto a si, que continuava a ser efectivamente

futurista na altura em que pintava os frescos. A poética do autor de *Nome de Guerra* dá-se a ver, como num caleidoscópio, onde os discursos são todos partes de um só. De um só discurso que, mesmo quando mediado pela palavra, não deixa de ser eminentemente visual.

5. Almada entre *o per formare e o spectāre*

> *"Se à introversão de Fernando Pessoa se deve o heroísmo da realização solitária da grande obra que hoje se reconhece, ao activismo de Almada deve-se a vibração espectacular do «futurismo» português e doutras oportunas intervenções públicas, em que era preciso dar a cara."* (GONÇALVES, 2005, p. 7).

É bem verdade que no universo almadiano, e na relação entre a obra e o pensamento, o pensamento é bem maior que a obra. Justamente porque em Almada o pensamento é absolutamente radical implicando uma obra que aspira a ser também radical. Contudo, e não obstante, enquanto que o pensamento é absoluto e completo a obra não deixa de ser relativa e incompleta ou mesmo inacabada. Por isso, a dimensão autobiográfica, para além de estar presente, está presente para além da obra nela não se esgotando. O caso talvez limite desta circunstância seja o painel *Começar*, na Fundação Calouste Gulbenkian.

A palavra, sendo muito visual também, é mais o que se diz, e se pensa, e menos o que se faz, e que se sintetiza. Em Almada existe um sentido de retoma, de repetição de um paradigma que se liga à história, à identidade, e à necessidade de afirmação da nacionalidade[25].

Fig.7 – Almada Negreiros, *Estudo para o painel Começar,* guache e marcadores sobre papel vegetal, 46,8x215,5cm, 1968.

Mas se enquanto o pensamento é totalmente autobiográfico e radical, a obra de Almada é construída a partir de premissas, e de condições objectivas de contexto e de oportunidade, isto é, tendo em conta o primado das deduções. Das deduções que retomam, que recuperam, e que prolongam outras obras, logo o ideário de um projecto de pensar o homem e a vida. E das deduções ainda que são inerentes a uma recuperada história da arte e da pintura - nomeadamente referências de natureza clássica, como sucede remotamente nalguns dos seus trabalhos, como será o caso de *Maternidade*.

Numa obra profundamente autobiográfica, como a de Almada Negreiros, a dimensão de auto-didactismo é uma realidade que permite dissimular, de certo modo, um determinado ecletismo ou mesmo erudismo. Mas Almada desarma os mais incautos, uma vez que faz juntar num mesmo enunciado discursos e estratégias que são globais e complementares entre si. Almada possui um pensamento absolutamente experimental, por radical, que a obra parece omitir ou esconder. Em energia Almada escreve como se desenhasse, e desenha como se escrevesse, existindo uma relação de fusão entre o pensar e o fazer. Almada pensa fazendo e faz pensando. Não parece existir uma metodologia de criação, pelo menos num sentido claro de propósito afirmado. Mas existe uma metodologia do pensamento. A obra de Almada é, por isso, uma obra aparentemente incompleta e inacabada, onde o pensamento se coloca como ante-câmara de um gesto permanente de construção de objectos.

Almada Negreiros pode ser considerado, nos dias de hoje, um verdadeiro artista *performer*. Com efeito, *performer avant la lettre*, na medida em que antecipou o que gerações posteriores realizariam mais tarde, Almada foi um artista moderno que, atravessando várias gerações, assumiu principalmente a acção do seu pensamento multifacetado, e que se implicava, nomeadamente, nas artes tanto do espaço como do tempo. O teatro será uma das derivas fundamentais enquanto escaparate das artes plásticas[26]. Mas, para além do teatro, a dança e o cinema seriam também importantes. Existe então, em Almada, uma *ideologia da criação artística* que faz equacionar o seu pensamento absolutamente radical em várias frentes fazendo com que tanto a vida como a arte se fundissem numa só voz. Ernesto de Sousa acrescentará, nos anos 60, com o trabalho AUNG (*Almada Um Nome de Guerra*) uma inusitada e impensada dimensão política a Almada, à época. Aliás, não acrescenta, antes reitera ou dá a ver justamente a dimensão política que em Almada sempre existiu. Todavia, a apropriação de *Nome de Guerra* por Ernesto de Sousa permitirá compreender melhor a deriva política da produção artística de Almada em geral[27].

O que Ernesto de Sousa nos quer dizer é tão simplesmente o seguinte: que arte é sempre manifestação do autor, é sempre manifestação de vida, é sempre autobiográfica, ou "a arte é o que torna a vida mais importante do que a arte", segundo o que nos sugere Robert Filliou. O que acontece com *AUNG* é, justamente, a proclamação da obra de arte independente e absolutamente livre[28].

6. Nota Final

A mim já me chamaram pau de dois bicos, quando, na verdade, eu tenho tantos bicos quantos os necessários para deixar de ser pau e de ser eu.
Almada Negreiros

Até hoje fui sempre futuro.
Almada Negreiros

Nas comemorações do 124º ano do nascimento de Almada Negreiros (7 de Abril de 1893), e de 100 anos sobre a publicação da Revista "Portugal Futurista", e do texto seminal *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas,* e quando em Lisboa a Fundação Calouste Gulbenkian dá a ver a exposição *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*, eis que surge a oportunidade para revisitarmos a vida e a obra verdadeiramente fascinantes de Almada. Numa perspectiva que, pretendendo-se adequada à circunstância do assunto equacionado neste texto, não pode deixar de se vislumbrar a perspectiva geral e global do pensamento e da obra em Almada. Enfatizando-se o ser moderno e universal, onde em cada discurso ou disciplina Almada nos impôs o *espectáculo* (mas também a provocação), o *conhecimento* (mas também a sensibilidade), de uma *arte total* configurada no reflexo de uma condição complexa, experimental, contraditória e mesmo híbrida da modernidade. A dele e a nossa. As formas, diversas, da sua arte, total, todas elas estavam implicadas numa concepção heteróclita do artista moderno, de que Rimbaud já nos falara em 1873 («Há que ser absolutamente moderno»).

O ser moderno em Almada é, para além de uma forma de ser e de estar, uma maneira de se entender a relação emergente entre arte e artista. Em si coexistem pulsões aparentemente contraditórias que se julgam combinadas entre o conhecimento que se sabe e o conhecimento que há-de vir, isto é, entre a sensibilidade artística que o texto e a pintura confinam, e o pensamento que o gesto e a acção determinam. O multifacetismo de Almada permite redescobrirmos, ainda hoje, aspectos pouco conhecidos mas marcantes (nomeadamente o seu papel em experimentações fílmicas, com a cumplicidade, aliás, de Ernesto de Sousa). Com efeito, o pensamento de Almada é maior que a sua obra. Reiteramos, de novo. Por isso, a obra almadiana, tutelada por um pensamento uno, é sempre relativa a uma totalidade. Almada sedimentaria, aliás, e ao longo da sua vida, esta sua convicção, de que não existem nem partes nem pormenores. O que existe é o todo e a arte total. Por isso, para falarmos e compreendermos Almada, nas suas várias expressões, é necessário a contextualização da sua obra plural na perspectiva de um enunciado singular que emerge de um pensamento radical, absoluto e único – o seu.

Fig. 8 –Almada Negreiros, *Sem tírulo,* tinta da china sobre papel, 26x22cm, c.1915.

Em Almada existe uma acção constante de reconfiguração, permanente, da modernidade – uma vez que o pensamento almadiano de modernidade é a resultante de diferentes ideias sobre o moderno – ou Almada, *uma maneira de ser moderno*, por via do espectáculo e do performativo. O carácter performativo da obra de Almada, aliás, parece ser mais instantânea na escrita, logo na palavra, mas também na imagem ou na forma, logo no gesto. O desenho é muito significativo para o discurso narrativo e gestual de Almada, logo performativo. No universo almadiano o desenho possui uma função primordialmente utilitária. Mas possui, também, e noutros contextos, uma função experimental, e elaborada, como é o caso de *Sem Título*, datado de 1915.

A obra de Almada, que rompe as barreiras e as hierarquias no interior das artes fazendo desaparecer as dimensões opostas e qualitativas entre artes maiores e artes menores, ou entre artes aplicadas e artes decorativas, parece confluir para a afirmação total da acção, que passa pelo performativo, pelo gesto. De resto, o âmbito das intervenções de Almada Negreiros, seja ao nível dos manifestos, seja ao nível das conferências, é o âmbito de uma dimensão maior que consagra uma espécie de *espectáculo de mágica*. Nomeadamente a comunicação *Arte, a Dianteira* (em comemoração dos 50 anos de *Orpheu*, e que se realizou em Coimbra, em 1965), que parece fazer transcender a acção especulativa pura em desfavor da acção artística[29].

Toda a obra de Almada é profundamente visual – mesmo a obra escrita o é. Almada Negreiros considerava a visão como a raíz de toda a arte e de todo o pensamento, privilegiando, deste modo, este sentido sobre todos os outros. Por esta razão todas as disciplinas expressivas praticadas por Almada encontrava na visão o sentido da imagem como paradigma do espectáculo: mesmo a palavra e o texto eram assumidos, enquanto disciplinas autónomas e de narrativa, como se de um arquétipo visual se tratasse. Pelo

que as suas linguagens, múltiplas, integravam-se numa só palavra – a de *dar a ver*. Depois da acção, enunciada desde logo na obra total almadiana, e que permitiu fazer de Almada um *performer avant la lettre*, viria a obra, resolvida nas suas múltiplas expressões visuais ligadas ao *dar a ver o espectáculo total*, ou o *espectáculo como uma espécie de escaparate*.

Por isso, atreve-nos-emos a referir que a arte e o pensamento em Almada Negreiros percorrem-se simultaneamente em duas grandes dimensões: a do *spectāre* e a do *per formare*. É precisamente no âmbito e no intervalo destas duas grandes dimensões, que se complementam e que se fecham, e onde decorre o seu pensamento artístico ancorado entre a acção e o espectáculo, entre a performatividade e a imagem. Isto é, **Almada entre o *per formare* e o *spectāre*** parece cumprir o seu desígnio essencial de artista total. Um desígnio obviamente político! Um desígnio muitas vezes confundido, nesta perspectiva, entre a colaboração com o *Estado Novo* e a percepção de uma irreverência autónoma e híbrida. Em todo o caso, parece-nos, e é a nossa convicção, a obra de Almada é política na medida em que portadora de uma ideia de acção, de uma ideia de cidade, em suma de uma ideia de activismo político que em muito se deverá ao duplo e recíproco sentido do espectáculo e da performatividade.

Porto, 31 de Agosto de 2017

O presente texto não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

Notas:

[1] Este texto, inicialmente pensado para uma prevista participação num Simposium multidisciplinar dedicado a Almada Negreiros pela Universidade de Évora, nos dias 19 e 20 de Junho de 1995 (com o título provisório de *Almada e Portugal*), e por ter permanecido inédito, foi recentemente adaptado e proposto para efeitos de participação na Mesa Redonda organizada pelo Museu Nacional de Soares dos Reis (com Fátima Lambert, e Celina Silva), em 7 de Abril de 2017, para comemorar mais um ano sobre a data do nascimento de Almada. Contudo, o que agora se dá a conhecer corresponde a um desenvolvimento, maior e mais adequado, tendo em conta que Almada propõe-nos um discurso simultaneamente artístico e político, onde é possível compreendermos um paradigma muito centrado no seu pensamento de acção política, isto é, centrado num discurso que o é sobre Portugal e os portugueses.

[2] Incluído no caderno de apontamentos para o livro *Vale mais a Vida do Que a Existência (1893-1937),* Esp. A.N. Inédito.

[3] Para Almada a *relação 9/10* resulta de "uma constante do Cânone", pelo que "as relações do círculo inscrito e o quadrado são a mais remota mensagem da Humanidade à Humanidade. São a medida da relação humana [...] A divisão simultânea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais é a origem simultânea das constantes da *relação 9/10*, grau, média e extrema razão e prova dos nove." (António Valdemar, in "Assim fala Geometria – entrevistas a Almada Negreiros", *Diário de Notícias*, 16 de Junho de 1960, pp. 65-72).

[4] 1. *9/10. Relâmpagos do Motu-Contínuo*, 16,5x12,5cm, sem data; 2. *9/10*, 17,5x12,5cm, sem data; 3. *9/10. O Jogo sagrado. Relâmpagos do Movimento Perpétuo*, 16,5x12,5cm, sem data; 4. *Quinze Panneaux de D. João I: Retable Batalha 1*, 16,5x12,5cm, 1955-1956; 5. *Figura Supérflua Exerrore. Sigla num painel do século XV*, 17,5x13cm, sem data; 6. *Cinegeometria*, 17x13cm, sem data; 7. *Mouvement Perpétuel. Eclairs Eclairs*, 16,5x12,5cm, sem data; 8. *9/10*, 17,5x12,5cm, 1965.

[5] Se por detrás da acção de Almada está um pensamento, e esse pensamento está suportado por uma verdadeira ideologia da criação, então, quando falamos de activismo político falamos necessariamente de uma implícita e explícita ideologia da criação.

[6] A palavra *espectáculo*, na sua origem etimológica (do latim *spectãre*), significa *contemplar*, *ver*, enquanto que a palavra *performer* (do latim *per formare*, dar forma) permite pressupor que o processo artístico fosse, ele mesmo, obra de acção enunciada em aberto, ainda sem objecto final: a *performance*.

[7] Esta procura do espontâneo, ou procura constante de um renascer permanente, é a procura de uma certa ingenuidade, de uma certa inocência, isto é, a procura como consequência do "nascer livre", é a procura que leva o poeta a procurar constantemente "reaver a inocência". Em "A Invenção do Dia Claro" encontramos um texto de um discurso da ingenuidade, do vivido, de um discurso da identificação entre ideias e palavras, em viagem e regresso "até ao dia em que já somos nós quem dá corda às palavras para elas estarem a dançar", isto é, a palavra, segundo Almada, era já "um pedaço de universo". A linguagem *ingénua* de Almada é uma linguagem de logro, uma linguagem com observação ou com evocação. Por outro lado, em "Nome de Guerra", ou romance de aprendizagem, Almada demonstra: "Eu gosto de procurar sozinho para me encontrar com todos!" (in "Vistas do SW", in *Sudoeste*, nº 2, Lisboa, 1935, p. 3).

[8] Suficientemente polivalente e ambíguo para que se suscitasse, de um modo problemático, uma afirmação de antinomia face à sociedade portuguesa, Almada procurou, quase que dramaticamente, a *transformação da vida*, em proposta de inconformismo e de violência, de contraste e de teatro, de expressão e de desenho, de poesia e de manifesto.

[9] E, nesta circunstância, toda a obra almadiana é sempre atravessada por extensos estudos que preparam as soluções finais e últimas, pelo que constatamos nessa obra ímpar determinados códigos de representação – de natureza simples mas geométrica, onde o género masculino e o género feminino coabitam em representação partilhada, é certo, por via de uma síntese e de uma abstratização. A aparente pulverização, e ou dispersão, de objectos que parecem funcionar de um modo avulso apenas o são aparentemente. Porquanto, existe uma estratégia de desmultiplicação e ou de desdobramento, de construção e de reconstrução, de invenção e de retoma, pelo que a obra de Almada é toda ela a soma das suas obras parcelares.

[10] In "Uma Maneira de Ser Moderno", catálogo da exposição *José de Almada Negreiros, Uma Maneira de Ser Moderno*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017, p. 15.

[11] In "Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso", Lisboa, 1916; in, *Obras Completas* (*Textos de intervenção*, vol. 6), Editorial Estampa, Lisboa, 1972, p. 22.

[12] Almada Negreiros, *Amadeo de Souza-Cardoso*, in, "Diário de Lisboa", Lisboa, 21.5.1959; in, *Obras Completas* (Textos de intervenção, vol. 6), Editorial Estampa, Lisboa, 1972, pp. 223-224.

[13] Dessa experiência total e *in fieri* se reclamou Almada em todas as suas polimórficas tentativas de assumir-se no espaço e no tempo, cuja intersecção infinita prosseguiu e que figurou como uma projecção de todos os séculos precedentes no século XX, num gráfico sugestivo apresentado em 1921 no "Comício dos Novos", onde defendeu que a relação entre *novos e velhos* é

como "uma passagem onde se vai tão heroicamente de 'novos' para 'velhos' como de 'velhos' para 'novos'." Daí que, para Almada, *traditio* e *revolutio* coincidissem, nos seus sentidos cruzados.

[14] Com a estada de Almada em Paris (breve), e mais tarde em Madrid (mais prolongada), abre-se um espaço em direcção à Ibéria, um espaço em direcção à Europa, um espaço preenchido já com a palavra e a imagem, o que quer dizer, o texto em procura de um lugar outro, e a imagem em procura de um sentido. É o tempo da segunda geração modernista. É o tempo que antecipa e convive com o *Estado Novo*, é uma espécie de tempo de transição onde o activismo político de Almada pretende reencontrar-se ou reequacionar-se em novas fórmulas expressivas, já não exclusivas de um pensamento apenas.

[15] No início do século XX a questão política portuguesa não se limitava às divergências ideológicas entre monárquicos e republicanos, mas situava-se, antes de tudo, ao nível social e económico. Portugal entra, assim, no século XX governado por uma oligarquia, onde os republicanos, herdeiros da *ideologia cultural francesa*, assumiam radicalmente uma ordem nacionalista e anti-clerical, como processo de combater uma realidade negativa e sempre com o intuito de conquista de um futuro de esperança.

[16] Sendo, no teatro, "o escaparate das artes plásticas" (In "O Pintor no Teatro", 1948; in *Obras Completas* (Teatro, vol. 3), Editorial Estampa, Lisboa, 1971, p. 165).

17 Helder Macedo, *Nós - Uma Leitura de Cesário Verde* , Plátano Editora, Lisboa, 1975, p. 253.

[18] In *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa - 1975, p. 22.

[19] In "A coreografia das palavras", catálogo da exposição *José de Almada Negreiros, Uma Maneira de Ser Moderno*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017, p. 38.

[20] Os frescos – os de Alcântara pintados de 1943 a 1945 e os da Rocha do Conde de Óbidos de 1946 a 1948 – constituem o momento mais significativo, quer da década, quer da obra de Almada, quer ainda da modernidade portuguesa do século XX. Eles testemunham, pela sua dimensão emblemática e mítica, de um *encontro final entre Portugal e os portugueses*, cuja disjunção num poema o poeta lamentara. Não se trata, porém, de um Portugal *nacionalista*, a que era avesso, mas de um *Portugal no universal*, que o artista identificava com os "quinze painéis de D. João I na Batalha", cuja restituição actual fora feita – reivindica-o com orgulhosa convicção – por um dos de *Orpheu*, quarenta anos depois deste.

[21] Quando nos anos do pós-guerra o regime de Salazar pretende mostrar à comunidade internacional alguma *abertura democrática,* o trabalho de Almada de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos responde muito cirurgicamente a este momento politico, optando por uma outra leitura, não coincidente com a do Estado Novo. De facto, e apesar de se tratar de uma encomenda, o certo é que os assuntos tratados nas duas gares marítimas foram da inteira responsabilidade de Almada. Não obstante, alguns dos temas e soluções adoptadas foram objecto de divergência por parte do poder político.

[22] Tratam-se, com efeito, de 6 frescos, 4 na gare de Alcântara, e 2 na Gare da Rocha do Conde de Óbidos: *D. Fuas Roupinho, 1º Almirante da Esquadra do Tejo*, Alcântara, 1945; Ó Terra Onde Nasci, Alcântara, 1945; *Lá Vem a Nau Catrineta, Que Tem Muito Que Contar* (tríptico), Alcântara, 1945; *Quem Nunca Viu Lisboa Não Viu Coisa Boa* (tríptico), Alcântara, 1945; *A Partida dos Emigrantes* (tríptico), Rocha do Conde de Óbidos, 1948; *Domingo Lisboeta* (tríptico), Rocha do Conde de Óbidos, 1948.

[23] In "O Sentimento dum Ocidental" in *Obra Completa de Cesário Verde*, Portugália Editora, Lisboa, 1970, pp. 64-65.

[24] Estamos perante um trabalho de síntese, um trabalho cuja narrativa é construída sobre a ideia de Portugal e dos portugueses, e onde se dá a ver o *espectáculo* em dimensão pedagógica

absolutamente ímpar: a narrativa presente nos painéis das gares é a de uma lição – de história, de realidade, e de futuro.

[25] Tratam-se, com efeito, de âncoras essenciais para a construção de um imaginário que possibilita a construção de um programa de acção, que é simultaneamente de natureza artística e de natureza política, na medida em que Almada propõe-nos um projecto novo, que permitiria em permanência a reinvenção de Portugal pelos portugueses.

[26] Para Almada, o artista moderno deveria estar implicado com a vida. Essa sua vivência artística foi comum e transversal a partir das vanguardas do início do século XX, tendo partilhado, por exemplo, com poetas e artistas com quem conviveu e colaborou (como Ramón Gómez de la Serna ou Federico García Lorca).

[27] A importância de *Nome de Guerra* na literatura portuguesa é inquestionável e reveladora. Corresponderá, nas palavras de José Saramago, à "segunda grande revolução estilística da nossa língua e da nossa literatura. A primeira foi a de Garrett, com as *Viagens na Minha Terra*, e a segunda foi a de Almada Negreiros com o *Nome de Guerra*." Após ter realizado *D. Roberto*, Ernesto de Sousa optou por desenvolver uma estratégia conducente à elaboração do espectáculo total. Em 1965, com *Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, estrutura-se a noção de globalidade que evidenciaria na sua mais decisiva obra, *Almada, Um Nome de Guerra* [AUNG], verdadeira homenagem à resistência de Almada contra as "classificações fechadas dos géneros e dos meios artísticos". Este projecto corresponderia, entre muitos outros aspectos, a uma procurada recepção inicial e visão global da personalidade de Almada por via, aparente e remota, do romance *Nome de Guerra*.

[28] Almada e Ernesto, dois *Nomes de Guerra*, unidos por um anti-filme que corrobora o princípio da alegria como a coisa mais séria da vida. Anti-filme onde o seu processo-percurso foi mais importante do que o resultado final. Filme-festa que decorreria entre Lisboa, Londres, Madrid e Vigo, e onde ES mais não fazia do que liderar um grupo sempre alargado de pessoas, de que se destacará Carlos Gentilhomem, Isabel Alves, António Manuel Calvet, Filomena Fernandes, João Luís Gomes, entre muitos outros. Acontecimento novo no cinema português? Acontecimento-filme, filme-obra provocação, que apenas utiliza o écran, não para dissolver um qualquer espaço social, mas para o construir. Filme-pretexto que apropria uma estratégia de continuar AN para além da sua vida e morte, tornando-o eterno, tornando a arte intemporal. Objecto fílmico sem objectivo ou fim.

[29] De facto em Almada sempre existiu uma independência total da arte face à política. Embora a sua produção artística possua um sentido implícito de acção política, ou de activismo político, a verdade é que ao longo da sua vida Almada soube jogar o jogo difícil no relacionamento com o poder político do Estado Novo, mercê, principalmente, da tolerância de António Ferro que sempre entendeu que a *política do espírito*, com a defesa do slogan "ordem e equilíbrio", deveria ser inclusiva. Não obstante Almada ter integrado a Câmara Corporativa, nunca participaria em nenhuma iniciativa do SPN/SNI até 1940.

Referências Bibliográficas

AAVV. *Almada por contar*, catálogos da Biblioteca Nacional. Lisboa: Edição Babel, 2013.

ALMADA NEGREIROS, José de. *Amadeo de Souza-Cardoso – catálogo da exposição*. Lisboa: Palácio Foz, 1959; *Mito, Alegoria, Símbolo*. Lisboa: Sá da Costa, 1948; *A Chave Diz*. Lisboa: Sá da Costa, 1950; *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. Lisboa, 1917; *Poemas*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001; *Nome de Guerra*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001; *Ficções*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002; *Manifestos e Conferências*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006; *Ver*, prefácio e notas de Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982.

FERREIRA, Paulo. *Correspondance de Quatre Artistes Portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sónia Delaunay*. Paris: PUF, 2ª edição, 1981.

FRANÇA, José-Augusto. "Três Notas sobre Almada Negreiros", in *Da Pintura Portuguesa.* Lisboa: Ática, 1960.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: D. Quixote, 1978.

MACEDO, Helder. *Nós - Uma Leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

PEDRO, António. "A propósito de se falar de Arte Moderna em Portugal", *Estrada Larga*, Porto, nº 3.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*, edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

QUADROS FERREIRA, António. *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa. Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*. Porto: Fundação Engº António de Almeida, 1994; *Almada, Alcântara e Óbidos*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SOUSA, José Ernesto de. *Re-Começar, Almada em Madrid*. INCM, Lisboa, 1982.

VALDEMAR, António. *Almada Os Painéis A Geometria E Tudo, As entrevistas com António Valdemar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

La présence d'une politique de régime dans l'évolution du Mouvement Moderne Portugais

Mariangela Licordari

IHA Instituto de Historia da Arte - Universidade Nova de Lisboa FCSH-UNL, ED 441 – Laboratoire HiCSA - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - FCT SFRH / BD / 115014/2016

mariangela.licordari@gmail.com

To fully understand the phases that determined the birth and evolution of the Portuguese modern movement, with its contradictions and its constraints, it is essential to mention his intrinsic and conflictual relationship with the Estado Novo *of Antonio de Oliveira Salazar. In Portugal, the first references to the modern movement date from the last years of the Republic (1923-1926). This is a period characterized by the presence of a number of public and private buildings, designed by young architects, in which the new "modernist grammar" directly derived from the european functionalist rationalism begins to be used. In 1926 the political context of Portugal changes. A military coup puts an end to a republican regime, giving rise to a fascist dictatorial policy. The repercussions on modern architecture beginning to be visible even though they are still disguised with a democratic appearance.*

Introduction

Dans le contexte architectural portugais du XX[e] siècle, les premiers signes d'un changement stylistique et formel lié à une façon moderne de concevoir l'architecture datent du début des années 1920, lorsqu'un petit nombre de jeunes architectes formés aux Beaux-arts commencent à suggérer l'émergence d'une nouvelle esthétique directement issue de l'utilisation des techniques de construction modernes, dont le béton armé. Contre toute attente du fait de leur formation éclectique et historiciste, et à l'encontre du goût pittoresque encore en usage, ces architectes courageux s'inspirent des théories des grands pionniers européens de l'architecture moderne dans la recherche de « nouvelles » formes de conception et dans l'expérimentation d'une esthétique loin des ornements décoratifs de la culture éclectique au tournant du siècle. Mentionnons quelques cas particuliers, tels que la Casa dos Açores (1921), de Miguel Nogueira, première démonstration au Portugal de l'esthétique moderniste dépourvue de décoration ; l'Agência Havas (1922), de Carlos Ramos, l'un des premiers bâtiments de bureau à Lisbonne dont la façade principale dispose de grandes fenêtres fonctionnelles, bien que la dimension académique soit toujours présente ; ou encore le Sanatório Heliantia, construit à Porto entre 1926 et 1930 par Francisco

In this first phase, the Salazar government will appropriate of the idea of modern, promoted by the new architecture and in line with the concepts of futurism *and of modernization present in the other European countries such as Italy and Germany, transferring it in the famous* Lição de Salazar. *The regime initially will support the new architectural movement, advocating the construction of some of the most important modernist buildings portuguese, until his dramatic shift toward a nationalist architecture. The* First Congress Nacional of Architecture *of 1948 will become an act of political activism for the affirmation of the independence of the architects; as well as an important event for the Portuguese modern movement and for its definitive national recognition.*

Key words : Modern movement; Portuguese architecture; XX century; Salazar.

Oliveira Ferreira, bel exemple de transition architecturale entre académisme et modernisme où le bâtiment devient l'occasion d'expérimenter les possibilités offertes par le béton armé, tant d'un point de vue structurel qu'expressif. Tout aussi important et digne de mention est la Estação do Cais de Sodré de Pardal Monteiro dont le projet, commencé en 1923 et achevé en 1928, annonce, dans un ouvrage à grande échelle, le désir de s'éloigner d'une décoration éclectique pour rechercher un « vocabulaire géométrisé » qui, bien que nourrissant toujours un goût pour l'Art déco, oriente déjà vers une purification de l'ornement décoratif.

Cette simplification esthétique du bâtiment, dans les formes et la décoration murale, représente la véritable innovation stylistique de l'architecture portugaise des premières décennies du XX^{e} siècle ; même si, d'une certaine manière, elle est encore atténuée par l'adoption de façades monumentales utilisées alors pour définir la position hiérarchique de l'immeuble dans le contexte urbain adjacent, comme dans le cas du Cine-Teatro Eden de Cassiano Branco qui réussit à allier les concepts du rationalisme puriste de l'avant-garde européenne au décorativisme Art déco du début du siècle.

Il est possible de situer chronologiquement les débuts du Mouvement moderne dans l'architecture portugaise en 1927, année où se forme la *geração do compromisso* (ainsi nommée par Carlos Ramos, l'un de ses principaux architectes) impliquée dans l'adoption au Portugal d'une syntaxe architecturale moderne et internationale. 1927 est aussi l'année de la création de la revue *Arquitectura*, cofondée par l'architecte Jorge Segurado, ainsi que celle du magazine *Presença*, tous deux engagés à promouvoir la naissance d'une « conscience moderne » dans la société portugaise et devenus une référence importante pour l'environnement architectural de ces années-là, parallèlement à la revue *Orfeu* à caractère plus littéraire[1].

Fig. 1– Luis Cristino da Silva, *Cine-Teatro Capitólio*. Maquette du projet (Rodolfo 2002, p.75)

À ces aspects littéraires d'importance incontestable, doivent être associées d'autres références architecturales essentielles qui, de par leur esthétique moderne, entraînent un changement notable dans l'architecture portugaise des premières décennies du XXe siècle. Le Cine-Teatro Capitólio, de Luis Cristino da Silva marque ainsi une rupture nette avec l'architecture portugaise de la période précédente, annonçant les grands changements esthétiques imposés par le Mouvement moderne. L'avant-projet, qui remonte à 1925, est clairement d'inspiration européenne et rappelle le rationalisme puriste à ce moment-là en vogue. Des volumes purs et géométriques sans décorations d'un *revival* éclectique, des grands espaces intérieurs dépourvus de supports verticaux, des grandes fenêtres mobiles et un toit-terrasse font de cette œuvre le premier exemple d'architecture moderne portugaise[2]

Comme dans les autres pays européens, au Portugal, l'architecture moderne fait ses premiers pas dans des typologies de bâtiments spécifiques, tels que les constructions industrielles et commerciales, les pavillons pour les expositions ou les marchés, les hangars, les gares, qui, en vue de leur utilisation, s'adaptent à l'expérimentation esthétique et formelle de l'architecture moderne. Évoquons le projet de Cottinelli Telmo pour la Estação Fluvial de Sul e Sueste de Lisbonne (1928-1930), l'une des premières tentatives modernes de l'architecture portugaise, en dépit de quelques compromis Art déco toujours présents ; le Garagem do Jornal « O Comércio de Porto » (1930), premier travail de l'architecte Rogério de Azevedo, dont la construction est conçue selon un plan moderne obtenu par l'adoption de volumes géométriques purs, comprenant aussi une tourelle cylindrique en position d'angle ; ou encore la Lota de Peixe de Massarelos, toujours à Porto, également considérée comme l'un des bâtiments les plus représentatifs de l'architecture moderne portugaise des premières décennies du XXe siècle. Construit en 1932 par Januario

Godinho, ce bâtiment s'inscrit dans une conception essentiellement fonctionnaliste. Son intérieur est vaste et spacieux. Dépourvues de décorations et de contraintes académiques, ses perspectives présentent un réglage horizontal déterminé par les grandes fenêtres courbes du premier étage, les balcons et les corniches des fenêtres. En haut, la fermeture claire et décisive de la perspective principale souligne la valeur plastique de l'édifice qui présente diverses influences: de l'expressionnisme allemand au néoplasticisme néerlandais, en passant par le purisme français[3]

Le caractère utilitaire des bâtiments a probablement préservé les auteurs des projets des critiques provenant d'un milieu académique encore trop conservateur. Ce n'est pas le cas d'autres œuvres architecturales construites à la même époque, telles que le Liceu de Beja (1930-1935), de Luis Cristino da Silva, dont l'architecture, résolument fonctionnaliste et rationaliste, entraîne le début de la contestation du Mouvement moderne au Portugal. Évoquons aussi la longue conception des perspectives de la Casa da Moeda (1933-1941), de Jorge Segurado, dont les variantes ont dû être soumises à plusieurs reprises aux autorités compétentes car elles étaient trop alignées sur l'esthétique internationale.

La recherche d'une esthétique moderne était fortement encouragée par certaines revues portugaises particulièrement attentives à la divulgation des nouvelles théories futuristes, parmi lesquelles la revue *Arquitectura* dont les choix éditoriaux revêtaient une grande importance dans l'affirmation d'une conception moderne. À cet égard, en 1930, dans un article intitulé *Por uma Arquitectura própria. A Arquitectura Moderna*, le rédacteur en chef du magazine, Francisco Costa, écrit :

> *[…] Conquanto sejamos fervorosos admiradores da arquitectura manuelina, entendemos que fazê-la reviver nas nossas construções de hoje, era um êrro gravissimo. Nem mesmo semplificada a aceitavamos. [...] Queremos*

Fig. 2 – *Lota de Peixe de Massarelos.* Porto, 2016

com isto dizer que o que ultimamente se tem feito em manuelino esteja mal? Não. Nem a Estação do Rossio no manuelino semplificado nem uma vivenda de Sintra no florido, e outras casas, que tenham sido bem estudadas, estejam mal? Não. Com o que não concordamos e isso ninguem nos pode levar a mal é que [...] o manuelino fez a sua época e marcou-a bem, ja o dissemos, portanto, agora ja que estamos no século XX, façamos arquitectura do século XX [...][4].

L'architecture portugaise du début du XXe siècle, avant la contamination et l'intrusion de l'Estado Novo, fait donc preuve de tout le courage de conception que l'on retrouve plus tard dans les années 1950 et 1960, lorsque, après le I Congresso Nacional da Arquitectura de 1948, une nouvelle génération de professionnels se réapproprie une indépendance architecturale jusque-là entravée. À partir de ce moment, l'activisme politique concernant l'architecture portugaise va se concentrer autour de la notion de modernité et d'indépendance des architectes et l'architecture moderne va devenir, involontairement, le moyen parmi lequel ils puissent affirmer leur propre liberté de conception et leur désaccord politique.

La montée de la puissance de Salazar et les premières ingérences dans l'architecture portugaise

En 1926, le contexte politique portugais subit un changement radical. Un coup d'État militaire met fin à une période de dix-sept ans de régime républicain et conduit le pays dans une politique dictatoriale aux contours fascistes[5]. L'événement provoque une réorganisation rapide des principales structures politiques de l'État dont les répercussions ne tardent pas à se manifester dans divers domaines de la vie collective portugaise. À partir de 1933, le gouvernement de António de Oliveira Salazar centralise davantage ses pouvoirs autoritaires en promulguant une nouvelle Constitution et la mise en place d'un Estado Novo, un régime de démocratie illusoire. La fondation d'un parti unique en 1935, l'interdiction des partis d'opposition, la création des milices nazies et fascistes en 1936 et la mise en place d'un camp de concentration à Tarrafal, pour incarcérer les opposants au gouvernement, ainsi que la Política do Espírito promue par le Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) sont autant d'exemples montrant la montée rapide du pouvoir de Salazar au Portugal et l'hégémonie qu'il va rapidement assumer dans tous les domaines, y compris l'architecture. Parmi les moments culminants de la politique de l'Estado Novo, qui entraînent une exaltation supplémentaire du régime dictatorial, mentionnons les programmes de préparation pour la grande Exposição do Mundo Português de 1940, qui marque définitivement la présence du gouvernement dans la définition de l'architecture du pays[6].

Les signes d'un changement radical dans l'architecture portugaise commencent, toutefois, à se manifester dès 1938, lors de la grande campagne de

travaux publics promue pour la ville de Lisbonne, qui a entre autres abouti à la conception de la Praça do Areeiro : projet pour lequel l'architecte Luis Cristino da Silva, auteur quelques années auparavant de l'avant-gardiste Cine-Teatro Capitólio, a proposé un style nationaliste fortement préconisé par Duarte José Pacheco, ministre des Travaux publics et des Communications du gouvernement Salazar. La Praça do Areeiro est, peut-être, l'exemple le plus emblématique de l'architecture nationaliste proposée à cette époque par le régime. L'utilisation de piliers et de cadres en pierre, inspirée de l'architecture aristocratique du XVII[e] siècle, la mise en valeur, sur la façade principale du bâtiment, de l'étage noble avec ses balcons en fer forgé (bien que, dans la division interne de l'espace, celui-ci ait une distribution égale à celle des autres étages) ainsi que le choix d'éléments de tourelle avec des couvertures ponctuelles deviendront des références architecturales importantes pour la conception en clé nationaliste des suivants bâtiments publics et privés du pays.

À partir de 1938 et au cours de la décennie de 1940, une partie de l'architecture portugaise, dénaturée dans les valeurs modernes, va donc s'aligner sur la nouvelle idée de conception du régime. Le goût architectural imposé plus tard aux pavillons de l'Exposition de 1940 constitue un autre indice du changement formel imposé par le gouvernement et une confirmation officielle du nouveau style à suivre : mentionnons notamment le Pavilhão de Honra e da Cidade, toujours réalisé par Cristino da Silva, qui va officiellement déterminer la naissance d'une esthétique tout à fait opposée au style international des années 1930 et sans nul doute alignée sur une architecture d'État.

Si en 1938, les architectes de la première génération du Mouvement moderne portugais, non sans quelques critiques, travaillent encore selon un registre architectural aussi moderne et international qu'historiciste et régionaliste – nous pensons notamment à la concomitance de projets très divergents entre eux, tels que la Praça de Areeiro et l'Igreja de Nossa Senhora de Fátima, construction bien plus moderne de Pardal Monteiro – suite à l'Exposition de 1940 la présence, dans le pays, d'une architecture moderne devient essentiellement une question politique qui se résout souvent par l'affirmation d'une architecture « portugaise » dont la classification reste incertaine. Prenons le cas symbolique de certains édifices religieux construits au Portugal au milieu des années 1940, comme Santo Condestável, São João de Deus et São João de Brito, à Lisbonne, ou l'église de l'Imaculada Conceição à Porto, des exemples emblématiques d'un goût nationaliste croissant dans lequel les solutions architecturales adoptées trahissent des mauvais accords de conception entre tradition et modernité[7].

Au cours de cette période, la résistance de l'architecture moderne portugaise est faible et désorganisée, tout en continuant à être courageusement présente, avant tout dans la réalisation de bâtiments industriels ou commerciaux qui continueront à être conçus selon une syntaxe moderne. La Estação de Correios de Setúbal (1938-1941), de Adelino Nunes, le cinéma Cine-arte

Fig. 3 – *A Lição de Salazar.* Dépliant de propagande. (comunidade.sol.pt/…/PORTUGAL-DURANTE-O-ESTADO-NOVO.aspx))

(1938-1940), de Rodrigues Lima et le Cinema S. Jorge (1947), de Fernando Silva, tous les deux à Lisbonne, le Cine-Teatro Batalha (1947) à Porto, de Artur Andrade, ou encore le Coliseu do Porto (1939-1940), de Cassiano Branco, ne sont que quelques-uns des exemples les plus significatifs de cette bataille silencieuse du moderne.

La politique du régime dans l'évolution du Mouvement moderne portugais

À la suite du renversement politique de 1933, les répercussions sur l'architecture moderne commencent à se faire de plus en plus sentir, bien qu'initialement camouflées sous une apparence démocratique promue par les organismes d'État.

Au cours de sa première période, le gouvernement de Salazar s'approprie le concept de *moderne* promu par la nouvelle architecture, en finançant la construction de quelques-uns des édifices modernes les plus importants de la période et tout à fait en conformité avec les concepts de futurisme, ainsi qu'avec l'avancée technologique présente dans de nombreux autres pays Européens, tels que l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie. La célèbre *Lição de Salazar* [8] naît de cette intention spécifique : propager l'engagement du gouvernement dans la croissance et la modernisation du pays, en adoptant aussi une architecture moderne en phase avec son temps.

Une nouvelle dimension urbaine est appelée à définir le territoire national. La multiplication des véhicules publics et privés entraîne rapidement la construction de routes, ainsi que l'amélioration des transports publics collectifs et des infrastructures routières. À Porto, la connexion de la ville avec la zone périphérique « da Foz » et, à Lisbonne, l'expansion vers Bélem, Restelo et Ajuda font partie de cette idée répandue de progrès et de modernisation. La construction de l'autoestrada do Sol à Estoril est un exemple comparable, quoique bien plus modeste, aux 3 800 km de routes construites en Allemagne entre 1933 et 1938.

Au cours des premières années de la dictature, par conséquent, l'architecture moderne fait partie intégrante des plans politiques du gouvernement. Comme l'avaient bien compris Duarte Pacheco et António Ferro, le bras et le mental de Salazar, l'Estado Novo devait véhiculer une image de progrès et de rénovation témoignant de la croissance miraculeuse du pays sous la direction bienveillante de Salazar. Un grand nombre de travaux publics, effectués au cours de cette période, découlent de cette intention politique et sont affectés par la présence encombrante de l'État. L'un d'entre eux est la construction de l'Instituto Superior Técnico (1929-1941), ouvrage moderne d'extraordinaire monumentalité architecturale.

Ardemment voulu par Duarte Pacheco et conçu par Porfírio Pardal Monteiro, l'IST est un exemple remarquable du modernisme portugais pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'il s'agit du premier bâtiment public portugais conçu et fabriqué sous le contrôle et sous les auspices du régime politique ; ensuite, car il est le premier grand chantier de « travaux publics » à caractère moderniste du Portugal ; enfin, c'est une œuvre dont la taille et la complexité dépassent la simple conception architecturale pour s'adapter à une échelle résolument urbaine.

C'est donc au cours de la phase initiale du salazarisme, liée à l'activité intense dans le domaine des travaux publics, que sont diffusées les nouvelles formes architecturales du Mouvement moderne. Tel que soutenu par Nuno Teotónio Pereira :

> *[…] Esta promoção de obras públicas trouxe um importante impulso à arquitectura portuguesa na década de '30, justamente no momento em que se adoptavam em Portugal os figurinos do movimento moderno. Mas o novo regime, non anos iniciais, e ao contrário do que veio a acontecer mais tarde, manteve uma atidude de indiferença perante a criação*

Fig. 4 – Porfirio Pardal Monteiro, I*nstituto Superior Técnico.*
(Arquitectos, n.4, 1938, p.101)

arquitectónica, não interferindo no trabalho dos arquitectos. Foi assim que uma série de edificios publicos foram construidos, dando oportunidade aos arquitectos para exprimirem livremente as suas ideias de vanguarda[...][9].

Bientôt, cependant, la faction la plus conservatrice du régime ne tarde pas à faire entendre sa voix ; invoquant des prétextes climatiques, concernant l'insuffisance des bâtiments modernes aux conditions climatiques du pays, ainsi que le caractère du peuple portugais, les ennemis du moderne s'opposent avec force à l'internationalisme de la nouvelle architecture, en l'associant à quelque chose de subversif et de « communiste ». Certaines de ces critiques étaient fondées : beaucoup des nouveaux bâtiments, de fait, inspirés des modèles d'Europe centrale ou du Nord, avec de grandes fenêtres sans aucune protection structurelle pour se protéger du soleil estival des pays méditerranéens, s'adaptaient difficilement aux conditions climatiques de certaines régions du Portugal. En outre, le manque de connaissances solides des techniques d'imperméabilisation était très souvent la cause d'infiltrations d'eau et de dégradation des toits plats, situation qui pouvait facilement être résolue par l'utilisation d'un toit traditionnel en tuiles. L'aversion pour la nouvelle architecture était en outre liée à des raisons sociales et politiques : tout ce qui était « moderne » devenait étranger à la tradition portugaise et donc éloigné du culte de la « nation » imposé par l'*Estado Novo*.

En revanche, il est juste de rappeler que, dans l'opposition à une architecture trop « internationale », certains aspects vont au-delà de la dimension politique. Le principe d'adaptation à l'endroit découle en fait d'un sentiment de *régionalisme* alors en train de se développer dans de nombreux autres pays européens, sanctionnant l'échec du concept d'*International Style*. Cette opposition a cependant l'effet de détourner et de limiter la première architecture moderne portugaise « sufocada à nascença por razões políticas e ideológicas[10] », ne lui permettant pas de mûrir à travers la pratique et l'expérience et d'en tirer, dès le début, les avantages et les récompenses.

On a ainsi créé les conditions politiques pour la manipulation de l'art en tant qu'outil de propagande idéologique au service d'un État totalitaire ; et l'architecture, expression concrète du travail d'un gouvernement qui, à travers sa politique de travaux publics, rend le pays grand et moderne, est le premier art nécessaire pour atteindre l'objectif visé. L'alignement au goût national imposé par l'État, de quelques architectes appartenant à la première génération du Mouvement moderne portugais, peut également s'expliquer par cette nouvelle interprétation. Ce qu'il faut constater, c'est que, aussi bien au Portugal que dans les autres pays européens où sévit une dictature, l'architecture de régime se présente en opposition à l'architecture « internationale » animée par le Mouvement moderne. À cet égard, l'Espagne franquiste, l'Italie fasciste et, surtout, l'Allemagne nazie deviennent très vite des modèles d'inspiration.

Si l'attitude répressive du gouvernement portugais n'a jamais eu le caractère violent du régime nazi – rappelons que le Bauhaus est définitivement fermé le 19 juillet 1935 après avoir fait l'objet harcèlement constant par la Gestapo[11] – son contrôle totalitaire passe par une présence encombrante. Tel que rappelé par Nuno Teotónio Pereira : « […] o regime português utilizava de preferência métodos administrativos e intimidatórios, recorrendo à repressão directa só quando estes eram insuficientes […][12]. » Il s'agissait d'un contrôle administratif qui, pour les travaux les plus importants, prévoyait la centralisation de tous les pouvoirs de prise de décision entre les mains d'une seule personne : le ministre des Travaux publics. L'adaptation de l'architecture portugaise aux diktats du régime ne concernait pas seulement les grandes œuvres de l'État : le gouvernement exerçait sournoisement son pouvoir de décision même sur la production privée par l'intermédiaire des municipalités, des organismes de contrôle périphérique d'une importance stratégique.

L'aspect le plus monumental et scénographique de l'architecture de régime trouve son expression maximale dans les bâtiments publics représentatifs du pouvoir politique, tandis que pour beaucoup d'autres petits bâtiments, comme les écoles primaires, les quartiers d'habitation sociale ou les bâtiments de services, tels que la poste, l'architecture s'approprie un caractère « portugais » plus intime grâce à l'utilisation d'éléments architecturaux traditionnels, tels que les toits de tuiles, les cadres et les moulures en pierre, les pinacles de style baroque et les renaissances stylistiques de toutes sortes.

Dans le contexte architectural portugais, la décennie de 1940 est donc une période de contradiction profonde, marquée par une rupture forte entre une architecture moderne et internationale et une architecture de régime délibérément « nationale »[13]. Paradoxalement, certains architectes de la première génération du Mouvement moderne deviendront les auteurs de cette scission. D'ailleurs, l'attention « éphémère » que le gouvernement avait accordée à leur catégorie professionnelle, marginalisée jusque-là par rapport à celle plus reconnue des ingénieurs, les avait conduits à ne pas s'opposer de façon drastique aux diktats imposés par le régime. De plus, le contexte culturel et social de la période était tout à fait conforme à la nouvelle propagande idéologique.

> *[…] A acção da censura à imprensa, os instrumentos de propaganda ideológica que o Estado utilizava para impor os seus valores e a ausência de uma cultura arquitectónica no seio da sociedade e no mundo da cultura, faziam com que tais valores ganhassem uma considerável aceitação e não encontrassem opisição organizada [...]*[14].

Les contraintes imposées par le gouvernement sont donc perçues comme quelque chose de parfaitement normal et font écho au contexte politique du reste de l'Europe. Pour preuve, une grande exposition sur l'architecture moderne allemande est présentée à Lisbonne en 1941. Présenté par Albert Speer,

architecte en chef du Troisième Reich, cet événement connaît un énorme succès auprès du public, ainsi qu'un effet important sur la sensibilité de nombreux architectes portugais de l'époque. Par la suite, Luis Cristino da Silva, entre autres, reconnaîtra à l'architecture allemande de régime le rôle d'architecture du futur, l'identifiant comme la seule référence stylistique où puiser l'inspiration, mettant ainsi de côté les principes clés du Mouvement moderne. Cette admiration sera visible dans ses projets de l'époque, tels que l'Edifício Municipal de la Praça dos Restauradores, à Lisbonne, où l'influence allemande est tout à fait manifeste.

L'affirmation de plus en plus importante de l'architecture nationaliste, cependant, ne détermine pas la perte totale des canons stylistiques du Mouvement moderne ; bien que les projets diminuent en nombre, ils continuent de voir le jour dans l'architecture portugaise, aussi bien dans la capitale que dans la ville de Porto. Il est intéressant de noter qu'à partir de ces années 1940, l'architecture de Porto et de Lisbonne commence à suivre des chemins divergents. Si dans la capitale, les architectes acceptent, avec plus ou moins de conviction, les dogmes imposés par le régime, dans la ville de Porto, un petit groupe d'architectes opiniâtres s'éloigne des tentatives de contrôle de l'État, en permettant une continuité stylistique entre les pionniers du Mouvement moderne portugais, principalement conduits par Carlos Ramos, directeur de l'*Escola Superior de Belas Artes* (ESBA) de Porto, et la nouvelle génération d'architectes, tels que Celestino de Castro, Viana de Lima, Artur Andrade. Les raisons de cette continuité sont multiples : la distance de la ville de Porto par rapport aux lieux de contrôle politique ; le fait de dépendre essentiellement de commandes privées[15].

Ainsi est on droit avancer que l'architecture portugaise des années 1940 est marquée par deux directions distinctes : d'un côté, une architecture de propagande caractérisée par des expressions auto-commémoratives propres au style du régime ; de l'autre une architecture moderne réalisée par un nombre limité d'architectes individuellement engagés dans la recherche de nouvelles formes architecturales.

Le Congrès de 1948 : une forme d'activisme politique en vue de l'affirmation définitive de l'architecture moderne portugaise

Le *I Congresso Nacional de Arquitectura* de 1948 est l'événement majeur pour la reconnaissance officielle de l'architecture moderne au Portugal. Acte de militantisme politique contre le régime, il doit être réinterprété à la lumière des grands changements démocratiques de certains pays européens au sortir de la Seconde Guerre mondiale qui ont eu une grande importance aussi sur la scène politique portugaise. Au niveau international, en fait, le contexte socioculturel est marqué par de profondes transformations politiques liées au destin de la guerre, qui auront un poids conséquent sur le sort de l'architecture moderne. Du point de vue architectural, la fin du conflit entraînera la

chute des derniers obstacles qui ont jusque-là empêché l'expansion de l'architecture moderne en faveur des styles nationalistes et néoclassiques ; les villes ressuscitées de la dévastation de la guerre deviendront les principaux bancs d'essais de l'architecture moderne.

Les répercussions de la nouvelle structure géopolitique émergente en Europe ne tardent pas à se manifester sur le gouvernement de Salazar, tant au niveau de sa politique étrangère que de sa politique intérieure. À partir de 1943, au moment où les sorts de l'Allemagne hitlérienne et de l'Italie fasciste sont presque scellés, Salazar, entrevoyant la montée politique des Alliés, décide très habilement d'agrémenter son régime dictatorial d'un semblant de démocratie afin d'assurer sa survie politique en cas de changement de direction du scénario européen. À la nouvelle image démocratique du gouvernement font écho de nombreux choix politiques que l'Estado Novo opère dans ces années : du rapprochement à la Grande-Bretagne de Churchill, avec la concession, avant la fin du conflit, des bases aériennes des Açores, par la suite utilisées par l'aviation des États-Unis, à la fermeture du camp de concentration de Tarrafal, au Cap-Vert, en passant par la définition de nouvelles élections législatives « démocratiques » qui déterminent le retour des partis d'opposition, après leur abolition en 1933. Le nouveau processus d'industrialisation et de modernisation d'un pays encore trop lié à sa politique agricole, ainsi qu'une autre campagne de travaux publics, cette fois adressée à la conception de grands barrages qui auraient conduit à un rachat d'énergie du pays, doivent également être interprétés comme autant de tentatives de propagande démocratique menées à la fois devant les grandes puissances étrangères victorieuses de la guerre et contre la pression croissante de l'opinion publique du pays qui exigeait, avec de plus en plus de virulence, davantage de liberté. Bien que cette « vague » d'espoir démocratique ne se soit pas déroulée sans victimes - mentionnons notamment l'action répressive du régime qui continue d'exister à travers des mesures publiques, des sanctions administratives, des démissions de charges, sous une forme d'obstructionnisme qui touche toujours les opposants au pouvoir - de nombreux intellectuels de l'époque, dont des architectes, trouvent la force d'affirmer leur distance par rapport au gouvernement, en essayant astucieusement de faire valoir leurs droits.

L'opportunité du moment pour un changement de cap dans l'architecture portugaise se trouve aussi confirmée par un événement académique qui a lieu peu de temps avant le Congrès de 1948 : la création d'un concours public pour la construction d'une maison d'été à l'Alto do Rodízio, près de Praia das Maçãs. Promu par la revue *Arquitectura*, dans le numéro 16 de juin 1947, grâce à l'initiative du professeur Antero Ferreira et avec la collaboration de l'ESBA de Porto et Lisbonne, ce concours peut être perçu comme un témoignage clair de la requête d'indépendance des architectes portugais face aux diktats du gouvernement Salazar.

L'axe de la question est de nouveau le concept de moderne dans l'architecture portugaise. Les candidats admis au concours sont tous des élèves du Cours d'architecture de l'ESBA de Lisbonne et de Porto et tous les architectes portugais qui ont obtenu leur diplôme depuis moins de cinq ans. L'événement est accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Des dix-sept avant-projets présentés, le jury, composé par le professeur Antero Ferreira, l'architecte Paulo Cunha, directeur de la revue, le professeur Carlos Ramos et l'étudiant de l'ESBA de Lisbonne Pedro Cid, choisira les plus innovants d'un point de vue formel et esthétique, en attribuant le premier prix (Prix Adelino Nunes et Cottinelli Telmo) à l'architecte João Andresen ; tandis que le second prix est discerné *ex aequo* au travail de l'architecte Vitor Palla et aux architectes Manuel Rodrigues et Antonio Machado. Au-delà de quelques suggestions pour réaliser leur projet, les participants ont bénéficié d'une totale liberté pour le concevoir. En fait, comme l'a décrit Carlos Ramos dans le rapport des résultats du concours : « Foi o espírito dos candidatos que dominou e orientou todos os esforços do júri para uma melhor seleção[16]. » L'autonomie dans la conception était finalement évaluée et récompensée.

Deux grandes associations portugaises, impliquées dans la diffusion du Mouvement moderne, sont liées à ce contexte culturel renouvelé : l'ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) de Lisbonne et l'ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) de Porto, qui, depuis 1947 et jusqu'au milieu des années 50 réunissent la plupart des architectes opposés aux contraintes stylistiques imposées par le gouvernement. Leur engagement architectural, leurs objectifs et leurs ambitions sont essentiels non seulement pour l'éloignement définitif d'une partie de l'architecture portugaise des impositions de l'Estado Novo mais aussi pour l'évolution critique des principes du Mouvement moderne, à travers une réinterprétation culturelle propre. L'une des premières actions concrètes dans lesquelles l'ODAM et l'ICAT révèlent leur autonomie est le I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, autorisé par le gouvernement en raison de l'apparence démocratique qu'il affiche[17]

Présenté par le gouvernement dans le cadre des événements concernant la célébration de « 15 Anos de Obras Públicas », à travers la personne de J. F. Ulrich, ministre des Travaux publics après la mort prématurée de Duarte Pacheco en 1943, le I Congresso Nacional de Arquitectura est inauguré le 28 mai 1948 parallèlement à un autre événement, celui-ci de propagande nationale, le II Congresso Nacional de Engenharia qui se déroule à Lisbonne au mois de juin de cette même année.

Si d'un côté l'intention de la célébration est de rendre hommage à Duarte Pacheco, qui avait beaucoup œuvré pour le progrès infrastructurel de la Nation, elle cache par ailleurs la volonté de féliciter le travail de l'Estado Novo vis-à-vis des autres États européens mais aussi face l'opinion publique du pays. Aussi la tentative de donner du prestige à la classe professionnelle sous-payée des architectes naît de la volonté d'exercer une certaine influence sur eux, comme

cela s'était déjà passé avec Duarte Pacheco. Mais les temps ont désormais changé et le I Congresso Nacional de Arquitectura vient clairement le prouver. Contre toute attente, du fait du nombre important de participants ainsi que du zèle et de l'initiative de la jeune génération, les architectes ayant pris part au Congrès adoptent une position critique contre le pouvoir institutionnel : ils dénoncent les contraintes stylistiques présentes dans le processus d'évaluation des travaux d'architecture, tout en promouvant ouvertement les principes du Mouvement moderne et de la Charte d'Athènes.

À cet égard, l'effort de diffusion d'un certain nombre d'architectes de Porto sera essentiel ; à travers l'ODAM, au cours de ces années, ils s'engagent plubliquement à « divulgar os princípios da arquitectura moderna, formar uma consciência profissional, criar intendimento entre arquitectos e artistas plásticos, obstar ao amadorismo praticado, valorizar, enfim, o indivíduo e a sociedade portuguesa[18] ».

Financé par le Sindacato Nacional dos Arquitectos (SNA), le Congrès est organisé par un comité exécutif composé de Cottinelli Telmo, président du Congrès et du SNA ; Porfírio Pardal Monteiro, Miguel Jacobetty Rosa et João Faria da Costa, membres du conseil d'administration et trésorier ; et enfin Paulo de Carvalho Cunha, secrétaire général. Parmi les nombreuses conditions imposées au Comité, la plus importante concerne l'absence totale de censure sur les communications présentées ; exigence ouvertement requise par les membres de l'ICAT et de l'ODAM pour la participation au Congrès.

Il est divisé en deux thèmes distincts : « A Arquitectura no plano nacional » et « O problema português da Habitação ». À la première thématique répondent la grande majorité des communication présentées, tandis que neuf seulement concernent le problème national de l'habitation. La nécessité de clarifier le concept d'architecture portugaise et de préciser la dichotomie entre

Fig. 5 – *Actas do 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948*. Couverture du livre.

moderne/international et traditionnel/national, qui intéressait depuis des années l'architecture du pays, reste évidemment la préoccupation de la plupart des architectes participant à l'événement. Malgré la présence de personnalités importantes du premier modernisme portugais, tels que Cottinelli Telmo, Pardal Monteiro et Carlos Ramos (présences du reste absolument essentielles au succès du Congrès), une nouvelle génération d'architectes modernes, représentée par Keil do Amaral, Miguel Jacobetty, Viana de Lima, Armenio Losa, Januario Godinho, touche avec leurs interventions les principales problématiques de l'architecture portugaise.

Parmi les nombreuses questions abordées, l'une des plus importantes concerne la soi-disant « feição portuguesa dos novos edifícios », à savoir l'aspect esthétique à donner aux nouveaux bâtiments qui ne doit en aucune façon dépendre des contraintes imposées par l'État, mais de la sensibilité de conception des architectes, les seuls impliqués dans la définition des styles architecturaux à suivre. À travers cette question, pour la première fois, on revendique la nécessité d'une architecture en phase avec l'époque et avec les besoins de l'homme moderne et, surtout, la liberté pour les architectes de suivre leurs idéaux et normes architecturales sans qu'ils soient pour cela considérés *antipatriotiques*.

> *[...] Quanto à "Feição Portuguesa" dos novos edifícios: Que se considere que, nem os arquitectos prestam bom serviço à Nação quando, ao construirem edifícios novos com processos e materiais novos, dão às suas concepções uma expressão plástica que não traduz os ideais artísticos e as possibilidades técnicas dos nossos dias, nem a Nação aproveita inteiramente a colaboração que os arquitectos podem dar ao progresso do País, se lhes for cerceada a capacidade criadora. [...] Que os arquitectos portugueses repudiem toda e qualquer insinuação de que a sua obra – quando se exprima de maneira diferente da considerada como "portuguesa" – representa alheamento da sua personalidade profissional e, o que è pior ainda, da sua nacionalidade [...]* [19].

Il s'agit de considérations qui surgissent dans un contexte culturel qui a trouvé dans le Congrès de 1948 sa soupape d'échappement ; un environnement riche d'illusions et d'espoirs où réaffirmer, avec courage et conviction, l'indépendance professionnelle du rôle de l'architecte. Des années après l'événement, Francisco Keil do Amaral, l'un des principaux acteurs du Congrès, se souvenait de ce geste de bravoure comme quelque chose d'extrêmement importante, où la vitalité et l'engagement généreux de nombreux architectes avaient déterminé le sort de l'architecture du pays. Une nouvelle génération d'architectes, forts d'une conscience professionnelle et de leur propre force décisionnelle, avait donc permis de sortir définitivement de la « peur » d'une architecture moderne, un tournant décisif dans l'histoire de l'architecture portugaise des années à venir.

Remerciements

Je tiens à remercier les professeurs Fernando Rosa Dias et Cristina Pratas Cruzeiro pour avoir inclus l'histoire de l'architecture dans ce numéro de *Convocarte*, me permettant d'apporter cette contribution.

Notes

[1] Cf. ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel. *Historia da Arte em Portugal: A arquitectura moderna*. Lisboa, Publicaçoes Alfa, 1986, p. 23, p. 112.

[2] Cf. RODOLFO, João de Sousa. *Luis Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal.* Lisboa, Dom Quixote, 2002.

[3] Cf. *Arquitectura do século XX: Portugal*, Lisbonne/Frankfurt, Deustsches Architektur – Museum, 1997.

[4] COSTA, Francisco. "Por uma Arquitectura propria. A Arquitectura Moderna", in *Arquitectura*, Lisboa, n. 20, agosto-set, 1931, p. 80.

[5] Cf. CALDAS, João Vieira. "Cinco entremeios sobre o ambiguo modernismo", in *Arquitectura do século XX: Portugal*, Lisbonne/Frankfurt: Deustsches Architektur – Museum, 1997, p. 23-32.

[6] Expérience commémorative parmi les plus importants de la politique de Salazar, elle devint un événement parmi lequel mythifier le passé impérial du Portugal avec l'intention de créer une mémoire historique attrayante d'apporter à leur avantage.

[7] FRANÇA, José Augusto. *Os anos '40 na Arte Portuguesa*. Lisbonne, Fundation Calouste Gulbenkian, 1982, p. 128.

[8] En 1938, pour célébrer les dix ans du gouvernement de Salazar, sont réalisées sept affichettes portant le titre *A Lição de Salazar*, afin d'inculquer et de propager les valeurs de l'Estado Novo à toute la communauté portugaise.

[9] PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura de Regime 1938-1948", in *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisbonne/Frankfurt, Deustsches Architektur – Museum, 1997, p. 33.

[10] *Ibidem*.

[11] Après la fermeture du Bauhaus à Dessau en 1932 et le départ de Walter Gropius et Hennes Meyer, suite à des complications dues à l'alternance des plus hauts dirigeants de l'école, le nouveau directeur, Ludwig Mies Van Der Rohe, décide d'ouvrir l'école à Berlin sous le nom de « Libre Institut d'enseignement et de recherche ». D'un point de vue économique, le nouveau Bauhaus, devenu désormais privé, aurait été soutenu par les frais des étudiants, une fois de plus augmentés, et les 30.000 marks provenant de la vente des brevets de l'école. La prise du pouvoir du parti national-socialiste marque, cependant, la fin de l'expérience berlinoise. Le 11 avril 1933, la Gestapo perquisitionne le Bauhaus à la recherche de preuves attestant de sa propension bolchevique et décide de fermer l'école. Mies van der Rohe et les étudiants parviennent cependant à la garder ouverte, en dépit de quelques impositions de la Gestapo et du Ministère de la culture telles que : la destitution de Kandinsky et Hilberseimer, l'absence d'enseignants juifs, la présence d'enseignants appartenant au parti national-socialiste, les programmes d'études orientés vers la propagande nationale. Compte tenu des conditions politiques et des difficultés économiques et en raison du non-paiement des frais de scolarité des étudiants et de la perte des contrats avec les entreprises manufacturières, les professeurs décident de fermer définitivement le Bauhaus le 19 juillet 1935. Cf. WHITFORD, Frank. *Bauhaus*, Londra, Thames & Hudson, 1988, p. 200.

[12] PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura de Regime...", *op. cit.*, p. 35.

[13] Cf. BANDEIRINHA, José Antonio Oliveira. *Quinas Vivas: memoria descritiva de alguns episodios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. Porto, FAUP, 1996.

[14] PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura de Regime...", *op. cit.*, p. 35.

[15] Cf. PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959", in *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, vol. II, Lisboa, Fragmentos, 1987, p. 323-357.

[16] "Concurso para uma casa de ferias no Alto Rodizio: Relatorio do juri pelo arquitecto Carlos Ramos", in *Arquitectura*, Lisboa, 2ª serie, nº 23-24, 1948.

[17] FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no seculo XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1974 (1$_e$ éd.), p. 438-444.

[18] FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no seculo XX..., op. cit.*, p. 438.

[19] Cf. *I Congresso Nacional de Arquitectura – Relatorio da Comissão executiva. Teses, conclusões e votos do Congresso*. Lisboa, Mai/Juin 1948, p. LXII-LXIII ; et "I Congresso Nacional de Arquitectura – 1948", in *Arquitectura*, Lisboa, an XXII, nº 29, Fév/Mars, 1949, p. 4-5.

Bibliographie

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel. *Historia da Arte em Portugal: A arquitectura moderna*. Lisboa, Publicaçoes Alfa, 1986.

ACCIAIUOLI, Margarida. *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. Restauração e celebração*. Texto policopiado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1991.

Arquitectura do século XX: Portugal. Lisbonne/Frankfurt: Deustsches Architektur – Museum, 1997.

BANDEIRINHA, José Antonio Oliveira. *Quinas Vivas: memoria descritiva de alguns episodios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. Porto, FAUP, 1996.

COSTA, Francisco. "Por uma Arquitectura propria. A Arquitectura Moderna", in *Arquitectura*, Lisboa, n. 20, Ago-Set, 1931.

CALDAS, João Vieira. "Cinco entremeios sobre o ambiguo modernismo", in *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisbonne/Frankfurt: Deustsches Architektur – Museum, 1997.

Concurso para uma casa de ferias no Alto Rodizio: Relatorio do juri pelo arquitecto Carlos Ramos", in *Arquitectura*, Lisboa, 2ª serie, n.23-24, 1948.

1° Congresso Nacional de Arquitectura – Relatorio da Comissão executiva. Teses, conclusões e votos do Congresso. Lisboa, Maio/Junho 1948.

"I Congresso Nacional de Arquitectura – 1948", in *Arquitectura*, ano XXII, n. 29, Fev/Março, 1949.

FRANÇA, José Augusto. *Os anos '40 na Arte Portuguesa*. Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1982.

FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no seculo XX*. Lisboa, Bertrand Editora, 1974 (1ª ed.).

PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura de Regime 1938-1948", in *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisbonne/Frankfurt: Deustsches Architektur – Museum, 1997.

PEREIRA, Nuno Teotónio. "A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959", in *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, vol. II, Lisboa, Fragmentos, 1987.

RODOLFO, João de Sousa. *Luis Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*. Lisboa, Dom Quixote, 2002.

TOSTÕES, Ana (Coord.). *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*. Lisboa, IPPAR, 2003.

WHITFORD, Frank. *Bauhaus*, Londra, Thames & Hudson, 1988.

A escultura portuguesa do século XX: um percurso (possível) de activismo político

Eduardo Duarte

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia

e.duarte@belasartes.ulisboa.pt

This paper analyses some Portuguese sculptures of the twentieth century, in which it is possible to detect a strong political component and also the activism from sculptors. Starting from the famous "zarquismo" of the Estado Novo, through neo-realist proposals to the monuments and tributes of the post-25th of April, it is possible to establish multiple relations and moments that can be built at the level of continuities and ruptures.

Até ao modernismo, a lógica da escultura parece inseparável da lógica do monumento. Pela virtude da sua lógica, a escultura é uma representação comemorativa, quase sempre figurativa e vertical, com os seus pedestais a constituírem parte importante da estrutura, uma vez que relacionam o local de implantação com o signo representado.[1] De facto, até ao século XIX, a história da escultura é assente nesta permissa.[2] Vêm estas considerações a propósito da ideologia e do ativismo político, porquanto a escultura esteve desde sempre intimamente ligada ao monumento.

Na conceção de monumento veiculada por Giulio Carlo Argan, na arquitectura, mas igualmente na escultura e na pintura, o monumento tem sempre uma função de representação e um significado ideológico.[3] Pela sua linguagem, a escultura revela uma dimensão fortemente monumental e pública. Deixando de lado as discussões, quase sempre estéreis, sobre a definição de escultura pública, podemos afirmar que esta tem a intenção de criar uma identidade nacional ou local; legitimar ou engrandecer a autoridade de um governante; memorar uma pessoa particular, grupo ou acontecimento; aumentar o poder de uma cidade; tornar o ambiente urbano mais agradável; aperfeiçoar a cidadania, pela exposição da arte ou pelas questões que esta

pode suscitar; criar oportunidades para os artistas; e incrementar a atividade económica e o desenvolvimento.[4] De qualquer modo, pensamos que a escultura, pela sua própria linguagem plástica e gesto, assume invariavelmente uma componente política e monumental.

Assim, tentar-se-á, neste artigo, estabelecer até que ponto o Estado pode ser um ativista político no que concerne ao campo da escultura portuguesa e quais os posicionamentos políticos dos próprios escultores ao longo do século XX, em Portugal.

Fazendo uma análise destas questões, consideramos que um roteiro possível, e forçosamente provisório, da escultura portuguesa, deverá ser, desde logo, estruturado em três momentos fundamentais: i) a questão do "zarquismo" e o Estado Novo, ii) a escultura neorrealista, iii) os monumentos do pós-25 de Abril.

i) a questão do "zarquismo" e o Estado Novo

Os conceitos de "zarquismo" e de "nacional-historicismo" na escultura foram criados e sistematizados por Artur Portela[5] e deverão ser os pontos de partida para a discussão desta problemática. Por isso, será importante entender que papel teve o "zarquismo" e o nacional-historicismo como atividade política e instrumento de propaganda do próprio Estado. Mas antes convirá distinguir o que se entende por propaganda, sobretudo tratando-se de escultura e de monumentos que contêm potencialmente uma forte vertente de ideologia, pela própria linguagem plástica e compositiva que possibilita uma transmissão eficaz de valores ideológicos, sem esquecer que a arte se reveste muitas vezes também de ativismo político realizado pelo artista ou entendido dessa maneira pelo público.

Propaganda é um conceito muito mais homogéneo. Em termos etimológicos, "propaganda" (nem de propósito, ou muito a propósito) surge na língua portuguesa pelo francês *propagande*, cuja palavra, em 1753, possuía já esse sentido. O termo era inicialmente eclesiástico e empregara-se no nome próprio de *Congrégation de la Propagande* (1740), traduzido do latim *Congregatio de propaganda fide*. Registe-se ainda que o verbo "propagar" vem do latim e significa também perpetuar, aumentar, dilatar, estender, prolongar e fazer durar.[6] Curiosamente, "propaganda" converge a nível de sentido com "monumento". Também este procura perpetuar, celebrar e recordar homens célebres e acontecimentos importantes.[7]

Além das questões ligadas à escultura do Estado Novo, existe igualmente, mais que a tentação, a necessidade metodológica de testar as possíveis influências estéticas e plásticas da Itália fascista e da Alemanha nacional-socialista na produção escultórica nacional, sobretudo a última, porventura a expressão máxima da escultura enquanto propaganda e uma das ferramentas de ativismo político por parte do próprio Estado. De facto, quando um Estado, ele próprio, exerce activismo político nas artes, emerge a propaganda, no seu grau mais superlativo.

O Estado Novo foi marcado inicialmente pela "política do espírito" de António Ferro, enquanto na escultura dominou aquilo que podemos designar por "zarquismo", espécie de fórmula descoberta por Francisco Franco (1885-1955), aproveitada pelo regime, e que teve como consequência, na expressão de Ferro, a "idade de ouro da escultura portuguesa." O "zarquismo" baseou-se no trabalho de um notável escultor com sólida formação e conhecimentos artísticos importantes ao nível da história da arte. Se o primeiro *Zarco* de Franco (1914)[8], para a Madeira, é ainda bastante oitocentista (no seu realismo), com um corte "rodiniano" do busto (a que não falta um plinto em pedra natural); o segundo, para o Funchal (1928), inaugura verdadeiramente o "zarquismo". Até chegar a esta última representação, Franco percorreu várias etapas formais[9], tendo sido muito importantes, nessa pesquisa, as estadas em Paris e na Itália.[10] De facto, a expressão do *Zarco* de 1928 antecipou e fundou o nacional-historicismo.[11] Como escreveu um autor muito próximo do regime, a Revolução Nacional tinha um princípio básico e inalienável: o seu lusitanismo.[12] A arte que se pretendia estabelecer deveria ir contra a aguda crise, que, supostamente, grassava na arte portuguesa, "a lepra internacionalista e o ódio vesgo aos ensinamentos do passado". A preocupação central era reatar as melhores tradições nacionais, o "patriotismo lusíada", a que se seguiria, naturalmente, uma renascença da arte.[13]

Francisco Franco[14] é um caso interessantíssimo da escultura portuguesa, imitado e admirado por vários artistas de diversos quadrantes políticos, não somente contemporâneos, mas também ulteriores, por, entre outras coisas, possuir uma técnica notável e uma capacidade de representação excecional, capaz de recriar a expressão artística de outras épocas e escultores.[15] Se o *Semeador* (1923) é uma notável metáfora mais "rodiniana" que a obra de Auguste Rodin (1840-1917), o *Torso de mulher* (1922) é talvez a primeira escultura portuguesa verdadeiramente moderna, inspirada em Rodin e Antoine Bordelle (1861-1929), no que concerne aos cortes retos, volumes planos e nivelamento, algo cubista, da superfície escultórica.[16] Ao invés, a estátua de *João Gonçalves Zarco* é devida, em termos escultóricos, quase inteiramente a Donatello e a Nuno Gonçalves, na iconografia e indumentária. Modernos, no contexto da obra de Franco, são igualmente os retratos, da sua fase parisiense, como o *Busto de Polaca* ou do *Pintor Manuel Jardim* (ambos de 1921).

Sabe-se que a obra de Francisco Franco reflete um conhecimento muito sólido da história da pintura e da escultura e que lhe servia, muitas vezes, de inspiração formal. Assim, por exemplo, o *Apostolado* da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, em Lisboa (1938), é de expressão neogótica (tratado como se fosse uma friso de uma arca tumular gótica); a *Estátua equestre de D. João IV*, em Vila Viçosa (1940), é devedora (ironicamente) à pintura *Filipe IV a cavalo* (1635), de Velázquez, sem a posição de levada do cavalo, mas com o monarca português e a sua montada a imitarem as poses do célebre *Gattamelata* (1450) de Donatello; e o *D. João III* (1948), na Universidade de

Fig. 1 – Francisco Franco, *Monumento a João Gonçalves Zarco*, 1928, Funchal
Fotografia: Eduardo Duarte, 2009

Coimbra, está próximo das representações de Henrique VIII feitas por Holbein.

Francisco Franco tinha ainda um conhecimento directo de França e de Itália (Roma, Turim, Veneza, Florença e Nápoles) e era um grande apreciador de Rodin, mas também de Donatello, Pisanello, Ucello, Pierro della Francesca, Castagno e Luca Signorelli.[17] Dir-se-ia que o escultor apreciou sobretudo a pintura e a escultura do *Quattrocento* e, principalmente, o seu sentido de volumes isolados, depurados e de grande solidão. Nem de propósito, na época, em Portugal, estava mais viva que nunca a célebre "questão dos painéis"[18], por conseguinte, muito oportuno foi que o escultor fizesse a síntese dos mestres italianos com o quatrocentista e português Nuno Gonçalves (também de nome Gonçalves, como o primeiro povoador e administrador da Madeira) e chegasse à fórmula do *Zarco*. Não nos esqueçamos que imitar implica uma profunda compreensão[19] e Franco só se pode inspirar nos modelos de outros autores e épocas porque os sabia e compreendia na perfeição.

A estátua de *Zarco* é impressionante sobretudo pelo seu profundo silêncio, como as figuras dos *Painéis de S. Vicente*, e espírito de síntese, sem os gestos dramáticos e a expressão "hipernarrativa", por exemplo, nos (hiper)*Monumentos aos Heróis da Guerra Peninsular*, em Lisboa e no Porto, ou ao *Marquês de Pombal*, em Lisboa. Diante da estátua de *João Gonçalves Zarco*, quase imediatamente lembramos várias peças de Donatello, como alguns dos seus célebres *Profetas* ou mesmo de *S. Jorge*, na expressão do rosto e na composição.[20]

Uma outra novidade plástica do *Zarco* de Franco, no contexto da nossa escultura, é a capacidade de olhar para cima, de o olhar se fixar no alto, no horizonte, enquanto, no naturalismo, grande parte das nossas esculturas olhavam para baixo.

Depois do monumento a *Zarco*, em cujo pedestal, desenhado por Cristino da Silva, não faltam quatro baixos-relevos com semelhante linguagem escultórica alusivos à *Colonização*,

Conquista, *Cristianização* e *Sabedoria*, inúmeros escultores imitaram a sua plasticidade ao produzirem genealogias de reis, infantes, descobridores, navegadores, conquistadores e capitães. Criou-se, desta forma, uma verdadeira mitologia nacional e "ideologia imagética"[21] ao serviço do Estado Novo que se estava a implantar. O monumento a *Zarco* foi espantosamente eficaz pela sua simplicidade e por ser directo: apenas o homenageado ocupava a parte de cima do pedestal e este, mesmo com os quatro relevos, bastava-se a si próprio, dispensando as dezenas de figuras e alegorias que pretendiam completar a mensagem, mas que, na realidade, a tornavam redundante e confusa.

Estátuas de algum gigantismo (naturalmente para a escala portuguesa), graves, monolíticas, sintéticas, imóveis, de olhar vazio e distante, assim se comportam estas peças.[22] Evidentemente, o "zarquismo", à semelhança dos monumentos românticos e naturalistas do século XIX, tinha como objetivo ser pedagógico e "impositivamente didáctico".[23]

Um dos praticantes de maior sucesso deste "zarquismo" foi Leopoldo de Almeida (1898-1975), émulo de Francisco Franco, mais jovem e, evidentemente, menos moderno.[24] Com algumas obras interessantes e modernas no início da sua carreira, como, por exemplo, *Vencido da vida* (1922), de anatomia e posição "rodiniana", ou *Fauno* (1927)[25], rapidamente explorou até à exaustão um estilo inspirado na iconografia de *Zarco*, criando uma fórmula quase mecânica e repetitiva que servia na perfeição as encomendas oficiais das décadas posteriores, durante a vigência do Estado Novo.

Todavia, o "zarquismo" de Leopoldo de Almeida inspirou-se mais em Miguel Ângelo que em Donatello, destacando-se, pelo seu gigantismo, os grupos escultóricos *Medicina* e *Ciências*, para os edifícios da Universidade de Coimbra, a *Soberania* para a Exposição do Mundo Português (1940) e o *Padrão dos Descobrimentos* (1940/1960).

Este último, executado originalmente em ferro e cimento, com as figuras em estafe, foi desenhado por Cottinelli Telmo que se inspirou nos *Painéis de S. Vicente*. Trinta e duas personagens (navegadores, cartógrafos, guerreiros, colonizadores, evangelizadores, cronistas, artistas e a mãe da Ínclita Geração)[26] surgem em dois frisos numa caravela estilizada (como se de um díptico escultórico se tratasse), que remetem diretamente para as cinquenta e oito figuras de Nuno Gonçalves, estas últimas colocadas nos painéis à maneira de frisos paralelos. O *Padrão* seria mais tarde, em 1960, aquando do V centenário da morte do infante D. Henrique, passado a betão e a cantaria, numa época em que se pretendia legitimar a ação colonizadora em África.[27]

A *Soberania* (com 9 metros de altura), à entrada do Pavilhão dos Portugueses do Mundo, já foi entendida como uma "conveniente apropriação da estética nazi contemporânea".[28] A afirmação é sedutora, de facto, a *Soberania* foi representada por uma mulher couraçada, com os cabelos soltos para trás (que até podiam ser louros…), com a mão direita a segurar uma esfera armilar e a mão esquerda sobre uma coluna com o nome dos cinco continentes, em

letra gótica, numa clara alusão gráfica aos Descobrimentos. Esta coluna, que representa todo o Mundo, parece ainda lembrar, mesmo que remotamente, uma síntese formal de um fasces, símbolo da Antiga Roma, apropriado pela heráldica do fascismo italiano.

Neste caso, torna-se interessante e quase tentador avaliar as influências fascistas e nazis no "zarquismo" e na escultura do nacional-historismo. Desde logo, o nacional-socialismo desenvolveu, além de uma suposta arte, aquilo que se pode designar como uma teoria estética, mesmo que esboçada. Ao contrário de Salazar, que possuía pouca cultura artística, pelas origens, educação ou percurso universitário estritamente ligado ao Direito e às Finanças, Hitler foi um entusiasta da arte. A cultura e o gosto artístico de Salazar estão bem patentes a propósito de um seu comentário elogioso diante do *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*, em Lisboa, ao que o escultor Francisco Franco teria acrescentado que "só falta[va] dar corda".[29]

Hitler, que teve aspirações artísticas e foi arquiteto diletante, colocou a arte no centro da ação política e na construção do Estado.[30] Depois de uma agressiva ideia de propaganda - marcada pela presença das massas, manipulação do sentimento e não da razão, repetição constante de poucas ideias, importância da palavra escrita e dita, exploração dos cartazes, da imagem do cinema e da imprensa[31] -, o papel da arte, segundo o ditador alemão, era criar uma filosofia nacional-socialista na vida quotidiana, devendo formar as mentes e as atitudes das pessoas.[32] O estado nacional-socialista, como agente único de ativismo político, impôs-se, em grande parte, pela estética da violência.[33]

Num discurso quase sempre fragmentário, confuso, carregado de expressões e de adjetivos contra o inevitável bolchevismo e judaísmo, com poucas mas eficazes frases sobre arte - como se fazia na propaganda, pela repetição permanente de limitado número de ideias[34] -, Hitler considerava-a, como a cultura, fundamental no estado que se estava a erguer. Veja-se, por exemplo, as muito pacíficas e inócuas declarações como: "Nenhum povo sobrevive se não subsistirem as obras que testemunham a sua cultura." ou "Quanto menor cuidado tem um povo em manter a sua cultura, mais baixo é o seu nível de vida e, consequentemente, mais profunda a miséria dos seus cidadãos."[35] Expressões mais perigosas eram as de que: "O sangue e a raça tornar-se-ão de novo fontes de inspiração artística", "Gostamos do que é são. A medida será dada pelo melhor da alma do nosso povo. Na nossa arte, não queremos outra coisa senão a glorificação desse melhor" ou que "O nosso ideal de beleza deverá ser sempre a saúde."[36] Finalmente, a arte nacional-socialista deveria servir para o desenvolvimento da sociedade.[37]

Com um discurso no qual se defendia que a revolução nacional-socialista não deveria destruir todo o edifício passado, mas somente os maus períodos, e com inevitáveis alusões encomiásticas aos Gregos, à Acrópole, ao Pártenon e às catedrais da Idade-Média[38], Hitler recusava a arte que considera extravagante e decadente, reportando-se às teorias do cubismo e do dadaísmo[39],

da mesma forma que a arte bolchevista e futurista eram consideradas retrógradas e anárquicas.[40]

Curiosamente, apesar de algumas convergências políticas iniciais entre o futurismo e o fascismo, a arte das ditaduras na Alemanha e na Itália foi profundamente antimoderna e com pouca ou nenhuma tolerância para com o abstracionismo.

Muito mais do que a pintura, a escultura teve uma visibilidade significativa no regime nazi, também por ser complementar da arquitectura.[41] Arte obsessiva com a raça e a biologia,[42] os escultores alemães, como os quase sempre citados e célebres Josef Thorak (1889-1952) e sobretudo Arno Breker (1900-1991), poucas vezes trataram temas históricos ou figuras do passado, preferindo, como a pintura, a maternidade, o corpo fértil da mulher ou o camponês.

Porém, a representação mais proeminente desta escultura, digamos o seu arquétipo conceptual e formal, foi o corpo masculino, idealizado num tipo nórdico (que equivalia ao antigo grego), alto, de ombros largos e de cintura estreita.[43] Outra característica saliente destas figuras é a sua nudez completa, aliada às virtudes fundamentais que o regime veiculava, como a camaradagem, disciplina, obediência, dureza e coragem. A nudez significava o controlo da situação e a ausência de classes[44], mas também era, desde a Antiguidade, sinónimo de heroicidade e de pureza. No início, a nudez ainda era coberta, mas com o passar do tempo tornou-se integral.[45] Naturalmente castos, estes nus não sugeriam qualquer sexualidade voluptuosa. Toda esta situação era contraditória num regime que perseguia os homossexuais e em que as suas estátuas de homens e mulheres podiam ser assexuadas e simultaneamente sexuadas.[46] Se os homens eram um reflexo de vitalidade e de força, as mulheres, sempre numa escala menos monumental, sugeriam "promessas eróticas" estando deitadas, a dormir ou a movimentar-se[47], mas quase sempre assumindo posições de modelos académicos nus.

A figura humana foi mesmo a essência da escultura de Arno Breker, segundo as suas próprias palavras, evocando-a como feita por Deus, primeiro escultor. Por isso, as teorias da evolução da ciência, do macaco ao homem, nunca fizeram qualquer sentido para este artista alemão.[48]

Formalmente, os escultores alemães escolhiam os modelos que vinham de Adolf von Hildebrand (1849-1921), passando, por exemplo, por Auguste Rodin, Antoine Boudelle, Aristide Maillol (1861-1944), Charles Despieu (1874-1946), Paul Belmondo (1898-1982)[49], mas a figura tutelar foi, sem dúvida, Miguel Ângelo pela sua expressão e anatomia que Breker tornou mais nivelada e fluida. Não por acaso, o seu amigo Maillol apelidou-o de "Miguel Ângelo da Alemanha".

As esculturas patrocinadas pelo nacional-socialismo eram profundamente nobres, inclusivamente nos materiais, e tão idealizadas, quanto vazias; não viviam, não respiravam; existiam apenas.[50] Aliás, mais do que esculturas, deveríamos antes falar de imagens, pois essas peças, muitas delas desaparecidas,

eram extremamente eficazes em fotografias, nos milhões de postais ilustrados da época, no cinema e na propaganda em geral.

Por tudo o que já se afirmou, o debate entre a arte antiga e a moderna foi igualmente político. Se o modernismo era a procura e a incerteza, o fascismo e o nazismo estavam absolutamente seguros e certos daquilo que apresentavam. E isso talvez seja o que de mais assustador pode existir na arte: a normalidade que agrada a tantos, talvez mesmo à esmagadora maioria. A aversão pela arte moderna foi, e ainda é, um fenómeno recorrente por parte de muitas pessoas, que preferem que a arte seja uma afirmação de um mundo melhor[51], mesmo que ilusório.

A escultura fascista italiana repetiu modelos semelhantes, mais serenos, menos agressivos, naturalmente mais clássicos, mas também vazios, consequência de uma notável herança escultórica clássica, que a Alemanha, até pelo protestantismo e consequente iconoclastia, nunca conheceu. Talvez a característica mais importante e interessante da escultura de matriz fascista italiana seja o ecletismo de autores, obras e soluções plásticas que podiam ir de uma estética neoclássica inspirada em Antonio Canova a sínteses formais de carácter quase expressionista.[52] Deste modo, a escultura nacional-socialista parece ser mais pura e dogmática que a italiana, estando esta, como referimos, muito marcada pela tradição escultórica do país e mesmo pelo futurismo de início do século.

Na discussão da existência de uma arte nacional-socialista ou mesmo fascista poder-se-á concluir que tais conceitos não existiram. Estes regimes não inventaram verdadeiramente um estilo ou sequer uma arte própria, antes apropriaram-se de ideias e modelos da história da arte para construir um discurso estético e plástico,[53] que se pretendia espetacular e que exercesse grande fascínio sobre as massas.

Voltando ao caso português, é evidentemente tentador analisar a escultura nacional-historicista do Estado Novo como tendo sido influenciada pelas estéticas fascista e nacional-socialista, até porque os escultores, artistas plásticos e arquitectos portugueses haviam estado em Itália ou passado pela Alemanha, além de a propaganda em periódicos, livros e exposições[54] estar disseminada por toda a Europa, incluindo Portugal.[55] Pensamos, contudo que a colagem da escultura do Estado Novo às artes fascista e nazi pode ser muito precipitada. Claro que podemos encontrar em alguns casos ecos pontuais e formais da Itália ou da Alemanha, como a referida *Soberania* ou mais ainda a *Pátria* a segurar um soldado morto, no *Monumento aos Mortos da Grande Guerra* em S. João da Madeira (1937), obra de Henrique Moreira (1890-1979), um escultor de tradição oitocentista. Dentro do vasto conjunto de obras com referências fascistas e nazis, recordamos a estátua, algo esquecida, de *Viriato*, realizada por Leopoldo de Almeida (1927).[56] A escultura, pensada naturalmente para um monumento não realizado, filia-se claramente na Itália e recorda aquilo que o nazismo irá depois realizar: uma figura robusta e musculada, de

pernas abertas, posição frontal, rosto de perfil, a segurar um escudo e uma espada. De cabelo curto agitado pelo vento, o herói lusitano apresenta-se nu, apenas coberto por uma tanga. Se estivesse despido, poderia ser facilmente confundido com uma peça nacional-socialista.

Figura mítica da origem e independência dos Lusitanos, antepassados dos Portugueses, o *Viriato* imaginado por Leopoldo de Almeida é muito diferente das visões românticas e naturalistas[57], pela sua força interior, nudez e síntese formal. O próprio tema do Lusitanismo era um dos paradigmas do Estado Novo. Consideramos, aliás, que uma das maiores diferenças entre a escultura portuguesa e a fascista e nacional-socialista é precisamente o tema do nu. Como se sabe, o Concílio de Trento (1545-1563) proibiu a representação do corpo humano despido e com isso condicionou toda a história da escultura portuguesa dos séculos seguintes. A negação do corpo e a proibição da nudez total afasta definitivamente as esculturas portuguesas das suas congéneres na Alemanha ou na Itália. Aliás, sendo a escultura nacional-historicista de evocação de uma época áurea da História de Portugal não fazia qualquer sentido a representação da nudez. Quando ela existe, é somente nas alegorias e, mesmo nesses casos, sempre convenientemente cobertas e moralmente aceitáveis.[58] Também a obsessão da escultura do Estado Novo pelos heróis do passado afasta-se do nacional-socialismo, que preferia a representação de alegorias e de arquétipos de comportamento.

Se a escultura do Estado Novo se tornou um instrumento decisivo da visão dos factos,[59] colocando em evidência os heróis do passado ou os maiores arquitetos do regime, Salazar e Carmona, é igualmente verdade que se desistiu das maiores realizações artísticas e monumentais: o projecto de Sagres ou "aos obreiros de Ressurgimento Nacional", na forma de arco de triunfo, no topo do Parque Eduardo VII.[60] E esse é outro factor que afasta a escultura nacional-historicista da expressão italiana e sobretudo alemã: a dimensão. Como era recorrente na história da escultura em Portugal, sempre se preferiu uma escala pequena e intimista. Devemos ainda considerar que o Estado Novo, apesar do apoio militar, nunca conheceu o cesarismo paganizante de outros regimes ditatoriais de direita.[61] Arte e escultura nacionalista, portuguesa, historicista e popular, foi essa a expressão artística sob o salazarismo ou mesmo da arte salazarista.[62] Pelo menos em termos conceptuais, esta última designação é bastante operativa, mas talvez não se deva constituir numa elaborada construção mental e formal, semelhante às suas congéneres ideológicas.

Depois da Exposição do Mundo Português, o fulgor do "zarquismo" foi-se esbatendo, entrando rapidamente numa fase clássica de repetição, seguida pelos escultores da chamada segunda geração, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo (1899-1990), Álvaro de Brée (1903-1962), Rui Gameiro (1906-1935), Martins Correia (1910-1999), António Duarte (1912-1998), entre outros, continuando a lição com "figuras calmas e graves", representando "gigantes da História"[63] nacional. Alguns destes escultores foram alterando a linguagem

com soluções pontuais mais interessantes e modernas na composição e na plasticidade (Barata Feyo, na procura da estrutura; Martins Correia, no nivelamento dos volumes pensados cada vez mais de forma abstrata), mas um deles, segundo um crítico, permanecia ligado à escultura de Breker.[64]

Em suma, o Estado Novo não apenas evocava os heróis fundadores e restauradores do Portugal do passado, como legitimava, no presente, a posse e perpetuação do império colonial. Passado, presente e futuro encontravam-se na ideologia e propaganda do Estado construído após o 28 de Maio de 1926.

Os críticos do regime foram necessariamente também da escultura nacional-historicista, designando-a como "naturalismo clássico", "realismo clássico", "abuso do comemorativo", "involução estética"; "ídolos"; "tristes tristões-da-cunha"; e os escultores de "santeiros", com obras repletas de "capacetes", "capas" e "capotes".[65] A sua produção foi mesmo apelidada de "eskultura" e os seus artistas naturalmente de "eskultores"[66], designação muito criativa, mas ainda assim exagerada, que ligava com grande simplicidade e precipitação a nossa escultura de raiz "zarquiana" à escultura alemã.

Os escultores que criaram ou trabalharam sob a égide do "zarquismo" e do nacional-historicismo parecem não ter tido profunda consciência política ao nível da escultura, limitando-se a reproduzir no essencial as fórmulas que o Estado Novo permitia, patrocinava e, naturalmente, encomendava.[67]

ii) a escultura neorrealista

Pensamos, desde logo, que existe uma escultura que se pode designar como neorrealista. Na verdade, este conceito operatório, para além da sua manifesta utilidade na periodicidade da história da escultura portuguesa do século XX, será equivalente à pintura neorrealista, no seu quadro estético e teórico.

Evidentemente, pela linguagem da pintura estar muitas vezes mais próxima de nós e de ser bastante mais ilustrativa que a escultura, tendemos a considerar, sem grandes dúvidas, a existência de uma pintura neorrealista, enquanto a escultura mais dificilmente se enquadrará neste movimento.

Como a pintura, também a escultura neorrealista é sempre figurativa, apesar de utilizar alguma linguagem de síntese ao nível das formas, dos planos e dos volumes, por vezes, de caráter abstrato. Ora a temática da escultura pode ser igualmente neorrealista com representações de homens e de mulheres num permanente discurso encomiástico à dignidade do trabalhador e à sua condição social.

Mas a escultura neorrealista também o é por os seus artistas possuírem consciência e mesmo ativismo político que anteriormente parece não ter existido. Se antes a imposição do Estado Novo pode ser vista como uma forma de propaganda (que os criadores deveriam seguir nas encomendas oficiais), com o neorrealismo surge o artista como verdadeiro autor consciente de um determinado ativismo político. Em grande parte, graças à teoria estética do próprio neorrealismo, mas também à militância política de esquerda dos seus

mais importantes artistas e escultores como Vasco Pereira da Conceição (1914-1992), Maria Barreira (1914-2010), José Dias Coelho (1923-1961) e Pedro Anjos Teixeira (1908-1997), só para referir os mais importantes.[68]

Evidentemente, não partilhando as ideias e as soluções da estatuária do Estado Novo, de caráter histórico-nacionalista, os escultores neorrealistas colocaram-se, desde logo, à margem das encomendas oficiais. Os organismos públicos, como seria de esperar, também não os procuravam. Aliás, é sintomático que o casal Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira tenha tido somente duas esculturas encomendadas, e mesmo essas não em Portugal, mas nas Províncias Ultramarinas[69], e cuja explicação reside no facto de o concurso ter sido feito sob anonimato. Esses concursos resultaram na concretização das estátuas de *Honório Barreto*, na Guiné-Bissau (1956) e de *Artur Paiva*, em Sá da Bandeira, Angola (1957). Contudo, as duas peças apresentavam algum movimento e transgressão formal, em vez das habituais poses estáticas que remetem para o "zarquismo".

Nesse ativismo político neorrealista, buscou-se a criação de uma nova iconografia, claramente de sinal oposto à protagonizada pelo nacional-historicismo. Estes novos conteúdos foram sobretudo veiculados numa linguagem de heróis anónimos e de anti-heróis, na anterior conceção ideológica. Toda a escultura neorrealista tratou o ser humano, os homens e as mulheres desconhecidos, a família e o trabalho. Também nesta iconografia é dado um particular destaque à mulher, enquanto mãe, mulher do povo e trabalhadora; mas igualmente como filha e jovem, sentada ou em pé, despida com o filho ou embalando-o.

Neste último tema, destacam-se as peças de Maria Barreira[70] por representarem a mulher como heroína que trabalha, luta e sofre diante do mar, tendo particular interesse as várias *Nazarenas* que modelou, sem rostos ou de rostos incógnitos, por serem todas as mulheres, heroicas precisamente na sua atividade, sofrimento e imensa solidão, nunca estando perto dos seus homens, sempre ausentes na faina marítima.

As temáticas ligadas ao mar são talvez das mais consistentemente neorrealistas e muito tocantes pelas suas figuras hirtas, escondidas nas roupas e nas capas, como vultos de imensa dignidade na sua condição social.

Sendo a iconografia neorrealista profundamente humana, diante dela recordamos, na história da escultura portuguesa, os temas religiosos da *Virgem com o Menino* ou das *Pietàs*. Veja-se, neste último caso, o grupo escultórico de Vasco da Conceição, com o título de *Mártir*[71] que poderia ser considerado uma notável obra religiosa. Também a peça *Protecção*[72], do mesmo escultor, evoca, inequivocamente, a arte sacra, com as crianças debaixo da capa protectora da figura feminina, como se fosse uma *Nossa Senhora da Misericórdia*.

Em algumas peças escultóricas neorrealistas, observamos capas, sobretudos nas *Nazarenas*, e a nudez em várias figuras, como nas esculturas patrocinadas pelas ditaduras em Itália, Alemanha ou Portugal. Todavia, o seu sentido

neorrealista é diverso: as capas não são elementos retóricos do poder, antes simples peças de indumentaria das mulheres do povo; e a nudez não é heroica, antes despojada, simples e pura, como a dos homens e das mulheres que trabalham e sofrem.

Por questões económicas e por falta de encomendas, os escultores neorrealistas usaram ainda os materiais tradicionais da escultura nacional, principalmente o barro e a terracota. A estes devemos acrescentar o gesso patinado, a madeira e até o cimento. Porém, estes artistas empregaram também matérias mais ricas, em termos da escultura clássica, como a pedra e o bronze, quando tinham capacidade monetária para o fazer.

As peças de Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira em pedra revelam um tratamento extraordinariamente polido e uniforme, como era usual na escultura, por exemplo, de Constantin Brancusi (1876-1957), de Jean Arp (1886-1966) ou de Alexander Archipenko (1887-1964). Recorde-se ainda que Pereira da Conceição realizou algumas peças em talhe direto em pedra e em madeira, prática pouco usual no nosso país durante o século XX. Lembremos que a madeira foi, depois do barro, o material por excelência da escultura nacional, sobretudo nos séculos XVII e XVIII.[73] Também a tendência pela pequena dimensão foi condicionada mais por questões económicas que plásticas, mas estas estavam de acordo com a matriz da escultura portuguesa.

Com uma linguagem figurativa, comum ao neorrealismo, algumas peças escultóricas revelam uma síntese que se aproxima da abstração. De facto, em termos plásticos, os escultores neorrealistas vão das volumetrias fortes a estilizações, nas quais a anatomia dos músculos desaparece na superfície plana e lisa, mas em que as mãos e os pés são frequentemente acentuados, como se observa também na pintura. Contudo, essa volumetria do tronco, braços, mãos, pernas e pés pode, por vezes, dar origem a estilizações muito lineares e verticalizadas, bem visíveis em Maria Barreira.

Os monumentos neorrealistas foram naturalmente poucos, mas existem dois que se destacam, pensados antes de 1974, mas inaugurados já com a Democracia: o *Monumento ao trabalhador rural*, modelado em 1957, e erigido em 1983, em S. João das Lampas, e o *Monumento aos perseguidos* (1969), erigido na Praça das Forças Armadas, em Almada, em 1979[74], ambos de Pedro Anjos Teixeira. Afastados de qualquer estética ligada ao realismo-socialista, por falta de dimensão e de contexto político, são sobretudos exercícios realistas e naturalistas cujas origens remontam ao século XIX. Se, no primeiro monumento, se observa um grupo de cavadores em tronco nu a trabalhar a terra, no segundo, os *perseguidos*, na sua nudez, podem ser aproximados ao realismo-socialista.[75]

Uma referência deve ainda ser feita ao *Monumento ao prisioneiro político desconhecido* (maquete de 1952) de Jorge Vieira (1922-1998)[76], no contexto de um concurso promovido pelo Institute of Contemporary Arts de Londres, cujo trabalho seria um dos selecionados e exposto na Tate Gallery.[77] O projeto

de monumento, evocando uma prisão da qual uma forma se pretende libertar para o alto, é um dos primeiros a usar uma linguagem abstrata, de raiz orgânica, sendo também, evidentemente, uma forma de ativismo político de um artista que redundava num "libelo acusatório contra o Estado Novo"[78] e a sua política repressiva. Política e formalmente esta escultura afigura-se uma antítese perfeita de todo o "zarquismo" e nacional-historicismo. Também pelo abstracionismo, o monumento de Vieira rompe com qualquer escultura figurativa de tradição oitocentista e até com a linguagem formal neorrealista. Dir-se-ia, no caso concreto, que a expressão abstrata se revestiu de uma posição política.

Finalmente, o neorrealismo é marcado pela presença de Maria Barreira, cujo trabalho, como a própria afirmava, não era de cariz feminista, mas antes se pautava por uma "questão moral", ao representar aqueles que menos tinham e mais sofriam na sociedade.

Uma das peças mais marcantes de Maria Barreira é *Repúdio* (1957).[79] Dentro dum expectável figurativismo, a figura feminina vale sobretudo pelo título diante da situação política e social do país, enquanto formalmente os planos, volumes, movimento e gesto, decidido e de recusa, como que empurrando uma parede invisível, assumem uma expressão linear, quase aerodinâmica, de algum modo próxima da expressão *Déco*. Como seria de esperar, as mãos e sobretudo os pés da figura assumem evidente protagonismo.

Registe-se, finalmente, que a obra de Maria Barreira terá de ser cada vez mais estudada e valorizada, pois talvez tenha sido a primeira grande escultora portuguesa, pela sua produção plástica, caminhos formais percorridos e sobretudo pela sua coerência estética e ativismo político.

Fig. 2 – Vasco Pereira da Conceição e Maria Barreira, *Monumento ao Agricultor,* 1994, Bombaral.
Fotografia: Eduardo Duarte, 2015

iii) os monumentos do pós-25 de Abril

De João Cutileiro (1937) é o sempre citado *D. Sebastião* (1973), em Lagos, construído no contexto da "Primavera marcelista", que marca

um outro corte profundo com o "zarquismo", pela técnica (pedra e cortes mecânicos), composição (ausência de plinto) e conceção (a peça é uma ironia e irreverência dedicada a um anti-herói[80], pois o rei mais parece um astronauta ou um jovem espantado).

Com a revolução de Abril, os monumentos irromperam um pouco por todo o país, principalmente no sul, homenageando, além de personalidades ligadas à revolução e à militância antifascista, valores como o próprio *25 de Abril*, *Liberdade*, *Democracia*, *Paz*, *Poder Local*, *Trabalho*, entre outros.[81] Também surgiram monumentos e homenagens aos trabalhadores anónimos, como agricultores, pescadores, operários, mineiros, varinas, pedreiros e bombeiros.

Se a escultura neorrealista era de carácter plástico intimista e estava compreensivamente, na sua época, fora do espaço público, só após o 25 de Abril de 1974 se assistiu a uma disseminação nacional de alguns dos temas mais recorrentes da sua iconografia[82].

As formas destes monumentos são muito variadas, de uma prudente linguagem figurativa à pura abstração, usando materiais escultóricos modernos e ainda a luz artificial ou a água. Apesar de alguns monumentos possuírem inegável qualidade estética e plástica, devendo fazer parte de qualquer elenco da escultura portuguesa contemporânea, a maioria são vulgares em termos plásticos, por serem obras de artistas locais com pouca formação escultórica.[83] Neste aspeto, digamos que se democratizou enormemente a possibilidade de artistas e autores desconhecidos, muitas vezes com reduzida produção, poderem realizar um monumento ou uma homenagem. Deste modo, tornou-se mais fácil um ativismo político por parte dos artistas. Também os monumentos deixaram de ser encomendados exclusivamente pelo Estado e passaram a sê-lo por uma miríade de instituições, desde autarquias, entidades privadas, associações, até grupos de cidadãos.

No conjunto de artistas que realizaram monumentos no pós-25 de Abril, destacam-se, entre outros, Lagoa Henriques (1923-2009), Hélder Baptista (1932-2015), Virgílio Domingues (1932) José Rodrigues (1936-2016), António Trindade (1936), Alberto Carneiro (1937-2017), José Aurélio (1938) e João Duarte (1952).

Necessariamente ecléticos, muitos destes monumentos evocam as ideias de ativismo e de conquistas políticas, através de elementos verticais abertos no espaço, de caráter explosivo, rompendo o ar ou vindos debaixo do solo, recusando o fechamento, a opressão, as paredes e as sombras. A estas formas e composições abstratas e geométricas, com inúmeras possibilidades plásticas, frequentemente se acrescentam elementos figurativos ligados à iconografia revolucionária, como os cravos, as correntes partidas, as mãos elevadas, as pombas da paz ou o uso do vermelho[84]. Dir-se-ia que a figuração permanece como a mais eficaz materialização de uma ideia política.

Notas

[1] KRAUS, Rosalind E. – Sculpture in the Expanded Field. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.** London/Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 279.

[2] *Ibid*., pp. 279-280.

[3] ARGAN, Giulio Carlo - **L'Âge Barroque.** Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1989, p. 45.

[4] HAMILTON, Jeffrey – Public Sculpture. **The Encyclopedia of Sculpture.** (Ed. Antonia Boström). New York 7 London: Fitzroy Dearborn, 2004, vol. 3, p. 1367.

[5] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo**». Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997 e **Salazarismo e artes plásticas.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e das Universidades, 1982. Biblioteca Breve, vol. 68.

[6] MACHADO, José Pedro – **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.** 7.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, vol. 4, p. 442.

[7] RODRIGUES, Francisco de Assis – **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 264.

[8] O monumento, inaugurado em 2 de julho de 1919, foi iniciativa da Monte Railway Company e encontra-se junto do antigo restaurante Esplanade, Terreiro da Luta, vd. SAINZ-TRUEVA, José de ; VERÍSSIMO, Nelson – **Escultura da Região Autónoma da Madeira. Inventário.** Funchal: Região Autónoma da Madeira/Secretaria Regional do Turismo e Cultura/Direcção Regional dos Assuntos Culturais/Direcção de Serviços do Património e Actividades Culturais, 1996, p. 45.

[9] MATOS, Lúcia de Almeida – **Escultura em Portugal no século XX (1910-1969).** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e tecnologia, 2007, pp. 159-170.

[10] *Ibid*., p. 160.

[11] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo**», p. 69.

[12] PAMPLONA, Fernando de – **Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930).** Porto: Livraria Tavares Martins, 1943, p. 384.

[13] *Ibid*., pp. 388-389.

[14] Vd., entre outras obras como a já referida de PORTELA, Artur, MACEDO, Diogo de – Francisco Franco. Lisboa: Artis, 1956; NUNES, Paulo Simões – Franco, Francisco. **Dicionário de Escultura Portuguesa.** (Dir. José Fernandes Pereira). Lisboa: Caminho, 2005, pp. 309-317 e NUNES, Paulo Simões - Francisco Franco e a "Idade de Ouro" da Escultura Portuguesa. **Arte Teoria**, n.º 11, 2008, pp. 198-213.

[15] Lembramos as palavras sempre elogiosas de Lagoa Henriques (1923-2009) à personalidade artística de Francisco Franco. Outro grande admirador de Francisco Franco foi Hélder Baptista (1932-2015), como o próprio nos confidenciou várias vezes.

[16] DUARTE, Eduardo – **A República das Artes. Escultura.** (Concep. e coord. Rui Vieira Nery). Lisboa: Tugaland, 2010, p. 19.

[17] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo**», p. 30.

[18] Os anos 20 foram talvez os mais férteis e dramáticos sobre a "questão dos painéis". A título de exemplo, refira-se, num registo cómico, que Alfredo França publicou *Paineleida Trági-comédia* (1926) e, dramaticamente, em 1927, o investigador Henrique Loureiro terá cometido suicídio por causa dos *Painéis de S. Vicente*.

[19] STEINER, George – **Errata: revisões de uma vida.** Lisboa: Relógio d'Água, 2009, p. 153.

[20] Alguns pormenores da estátua de Zarco (ao nível da gola e do crucifixo que ostenta) é uma cópia muito fiel da figura em primeiro plano do designado *Painel dos Cavaleiros*.

[21] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo**», p. 43.

[22] *Ibid*., p. 42.

[23] *Ibid*.

[24] *Ibid*., 62.

[25] Ambas as peças no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

[26] http://www.padraodosdescobrimentos.pt/pt/monumento/

[27] NUNES, Paulo Simões – Almeida, Leopoldo. **Dicionário de Escultura Portuguesa.** (Dir. José Fernandes Pereira). Lisboa: Caminho, 2005, p. 33.

[28] *Ibid*.

[29] SAIAL, Joaquim – **Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1949).** Lisboa: Bertrand Editora, 1991, pp. 58 e nota 84, p. 251.

[30] Vd. a obra fundamental de ADAM, Peter – **Art of the Third Reich.** New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1992.

[31] HITLER, Adolf – **Ma Doctrine.** Texte traduit et établi par François Dauture et Georges Blond. 10.e éd. Paris: Librairie Arthéme Fayard, 1938, pp. 55-79.

[32] ADAM, Peter – *op. cit.*, p. 9.

[33] STEINER, george – **No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura.** Lisboa: Relógio d´Água, 1992, p. 71.

[34] Vd. FRIAS; Eduardo – **1000 Pensamentos de Adolf Hitler. Escolhidos e ordenados por Eduardo Frias.** Lisboa: Edições Alma, 1941. O livro, claramente de propaganda alemã, durante a II Guerra, consiste em pequenos textos de pensamentos e ideias, organizados por capítulos, retirados do *Mein Kampf* e de vários discursos. Em relação à arte, os capítulos têm as designações de "Arte e Cultura" e "Teorias Estéticas do Nacional-Socialismo".

[35] *Ibid*., pp. 300 e 303.

[36] *Ibid*., pp. 297 e 304.

[37] HITLER, Adolf – *op. cit.*, p. 306.

[38] *Ibid*., pp. 296, 301, 305.

[39] *Ibid*., p. 294.

[40] FRIAS, Eduardo – *op. cit.*, p. 307.

[41] *Ibid*., p. 175.

[42] ADAM, Peter – *op. cit.*, p. 175.

[43] *Ibid*., pp. 177-178.

[44] *Ibid*., p. 179.

[45] *Ibid*.

[46] *Ibid*.

[47] *Ibid*., p. 188.

[48] BREKER, Arno – **The Collected Writings.** Clarence, New York: West-Art, 1990, pp. 112 e 159. Os textos são de 1981 e 1978, respetivamente. O motivo central do trabalho de Breker, como ele próprio escreveu, foi o ser humano, o homem ou a mulher. Como quase todos os antigos artistas e intelectuais ligados ao nazismo, também Breker, depois de 1945, se arrependeu da sua acção, confessando não ter compreendido os acontecimentos políticos e a utilização ideológica que o regime fez da sua obra (p. 112).

[49] Arno Breker escreveu textos elogiosos referentes a Maillol e a Belmondo., *Ibid*., pp. 45-50, 179-181.

[50] ADAM, Peter – *op. cit.*, p. 200.

[51] *Ibid*., pp. 304-305.

[52] Veja-se neste caso concreto a escultura de Arturo Martini (1889-1947).

[53] ADAM, Peter – *op. cit.*, p. 303.

[54] Recorde-se a exposição *Moderna Arquitectura Alemã*, em 1941, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, que contou com a presença de Albert Speer. A exposição foi inaugurada a 8 de novembro e esteve aberta ao público 14 dias. Estiveram presentes no dia da inauguração o presidente da República, general Carmona, e o ministro das Obras Públicas, engenheiro Duarte Pacheco. O presidente do Conselho, Salazar, visitou-a mais tarde. Raul Lino serviu de intérprete entre Albert Speer e o general Carmona. A exposição foi visitada por mais de cem mil pessoas, sendo a maior até então exibida no nosso país. Vd. sobre esta exposição FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal no Século XX.** 2.ª ed. revista. Venda Nova: Bertrand Editora, 1982, p. 257 e NINHOS, Cláudia – **Portugal e os Nazis. Histórias e segredos de uma aliança.** Lisboa: A Esfera dos Livros, 2017, pp. 222-228 e https://signalmagazine.wordpress.com/2010/03/21/a-exposicao-

moderna-arquitectura-alema-de-speer-the-exposition-neue-deutsche-baukunst-by-speer/

[55] Vd. NINHOS, Cláudia – *op. cit.*, pp. 77-237.

[56] http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=41921 | A peça, em bronze, mede 62x3623 cm e encontra-se no Museu José Malhoa.

[57] Francisco de Paula Araújo Cerqueira – *Juramento de Viriato* (gesso de 1852)) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Victor Bastos – *Viriato*, no *Arco da Rua Augusta* (1873), Lisboa, ou do espanhol Mariano Benlliure – *Monumento a Viriato* (1940), Viseu.

[58] Veja-se, por exemplo, o escândalo que foi a nudez integral do *Amor da Pátria* no frontão do edifício da Câmara Municipal de Lisboa (1882) do escultor francês Anatole Calmels, vd. DUARTE, Eduardo ; MEGA, Rita – Frontões e Tímpanos dos Séculos XIX e XX em Lisboa. **Arte Teoria**, n.º 11, 2008, pp. 170-171.

[59] ACCIAIUOLI, Margarida – **António Ferro. A Vertigem da Palavra. Retórica, Política, e Propaganda no Estado Novo.** Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013, p. 154.

[60] *Ibid*., pp. 156-159.

[61] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo»**, pp. 45-46.

[62] PORTELA, Artur - **Salazarismo e artes plásticas**, pp. 132-133.

[63] PAMPLONA, Fernando de – *op. cit.*, p. 377.

[64] Fernando Pamplona refere que as obras "robustas" de António Duarte eram, por vezes, aparentadas com a escultura de Arno Breker, vd. PAMPLONA, Fernando de – **Dicionário de Pintores e Escultores.** 4.ª ed. actualizada. Porto: Livraria Civilização Editora, 2000, vol. I, p. 119.

[65] PORTELA, Artur – **Francisco Franco e o «Zarquismo»**, pp. 34, 38 e 61. Entre estes críticos, destacaram-se Manuel Mendes e José-Augusto França.

[66] *Ibid*., pp. 40 e 61. A criação destes termos, muito surrealistas, por parte de José-Augusto França, data de 1966.

[67] Recorde-se que também neste aspecto a teoria da escultura portuguesa é sempre muito lacunar em relação aos textos ou opiniões pessoais ou políticas veiculadas pelos próprios escultores.

[68] Para a escultura do neorrealismo, vd. DUARTE, Eduardo - Escultura Neo-Realista em Portugal: alguns apontamentos e a síntese possível. **Nova Síntese. Textos e contextos do neo-realismo.** Lisboa: Edições Colibri, n.º 10, 2015, pp. 77-98.

[69] Foram os concursos para a estátua de *Honório Barreto*, na Guiné-Bissau (1956) e de *Artur Paiva*, em Sá da Bandeira, Angola (1957). Contudo, as duas peças apresentavam algum movimento em vez das habituais poses mais estáticas neste tipo de monumento.

[70] Sobre Maria Barreira, vd. igualmente SILVA, Raquel Henriques da – Maria Barreira escultora. **Mulheres Escultoras em Portugal.** (Coord. Sandra Leandro e Raquel Henriques da Silva). Lisboa: Caleidoscópio, 2016, pp. 107-123.

[71] Pertencente ao Museu Municipal do Bombarral "Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira".

[72] Da colecção do mesmo museu.

[73] A madeira, a pedra e o bronze foram os materiais predominantes na história da escultura europeia. Vd. WITTKOWER, Rudolf – **Escultura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3.

[74] Vd. sobre este monumento VICENTE, Sérgio – Escultura e a Re-Simbolização do Espaço Público no Pós-25 de Abril: A Evocação de "Os Perseguidos" em Almada. **Convocarte**, n.º 1, Dezembro 2015, pp. 107-122.

[75] A propósito do Realismo Socialista, que se desenvolveu na década de 30 na União Soviética e nos seus satélites, recorde-se que a obra de Arno Breker havia sido muito elogiada por Molotov, aquando do encontro, numa recepção, entre este diplomata e o escultor em Berlim, em 1939. O ministro russo confidenciara que Stalin era também um seu admirador. De facto, depois da Segunda Guerra, em 1946, Breker foi convidado para ir

trabalhar para a União Soviética, mas recusou afirmando que "as forças de um só homem não permitiam servir duas ditaduras." BREKER, Arno – **Paris, Hitler et Moi.** Paris: Presses de la Cité, 1970, p. 91.

[76] MATOS, Lúcia de Almeida – *op. cit.*, pp. 363-371.

[77] O concurso reuniu mais de 2500 concorrentes de 54 países. PEREIRA, José Fernandes – Vieira, Jorge. **Dicionário da Escultura Portuguesa.** (Dir. José Fernandes Pereira). Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 609.

[78] *Ibid*. O monumento só após o 25 de Abril, em 1994, haveria de ser ampliado e colocado numa rotunda na cidade de Beja. Infelizmente, continua a faltar dimensão ao monumento, sendo ainda hoje uma maqueta grande…

[79] http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=202728

[80] NUNES, Paulo Simões – Cutileiro, João. **Dicionário de Escultura Portuguesa.** (Dir. José Fernandes Pereira). Lisboa: Caminho, 2005, pp. 175-176.

[81] Vd. MOTA, Arlindo - **O 25 de Abril na Arte pública Portuguesa. Formas de Liberdade.** Lisboa: Montepio Geral, Associação 25 de Abril, 1999; DUARTE, Eduardo – Monumento. **Dicionário da Escultura Portuguesa.** (Dir. José Fernandes Pereira). Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 404-405, SILVA, Raquel Henriques da - Arte pública neo-realista: reflexões exógenas. **Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento Neo-Realista Português.** (Coord. David Santos). Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, 2007, pp. 198-207.

[82] SILVA, Raquel Henriques da - *op. cit.*, p. 205.

[83] DUARTE, Eduardo - Monumento, pp. 404-405.

[84] *Ibid*., p. 404.

A influência política na *Escola de Londres*

Beatriz Manteigas

Licenciada em Pintura e mestre em Anatomia Artística pela FBAUL; atualmente aluna de Doutoramento em Belas-Artes na FBAUL (especialização em Desenho)

beatrizmanteigas@gmail.com

The School of London *represents a divergent trend of other modernist movements, not only by the nature of the works produced but also by the way the artists interpreted and lived what marked their generation - the postwar period. At that time, the European countries fought for their identity and reconstruction, deeply marking the society and the Art. More than a battle between realism and abstract art (associated with the powers at stake (United States and Soviet Union), there were specific battles inside Europe. The Modernist Realism, which includes the* School of London*, represents an important step in the development of Contemporary Art: multidisciplinary, multicultural and, as never before, widely spreading. This article focuses on the art-political relationship of this movement, establishing bridges between British society and World politics of the second half of the twentieth century, with the work of these artists and their respective projection and acceptance by the public (before and now).*

O Pós-Guerra

O impacto da Segunda Guerra Mundial na maioria dos países da Europa foi inquestionavelmente marcante, não só pela destruição efetiva de cidades e milhões de vidas mas também pelo perigo eminente e medo constante de um novo bombardeamento ou perda de entes queridos. Com o fim da guerra, muitos países europeus sentem uma total deriva face ao que se passava ao seu redor, incluindo em relação à Arte: se a grande maioria dos países de sul se mantinham sob o comando de ditaduras, os países a leste eram toldados pelo controle marxista que via na Arte uma forma de propaganda para os seus propósitos. Consequentemente, as correntes que formaram a Arte moderna europeia unem a influência da instabilidade da guerra a uma vontade contínua de reivindicarem o seu lugar e estenderem a sua área da atuação (motivadas pela revolução industrial e banalização da imagem pela publicidade). Até 1945 fora fácil para Paris manter-se como o expoente máximo do avant-garde artístico da época (o que fez com que muitos artistas, mesmo da *Escola de Londres*, tenham passado períodos em Paris). Aí, o legado deixado pelos impressionistas ainda se fazia sentir, aliado à génese da desconstrução da figura, no ano de 1907[1]. Com o terminar da guerra, a Europa espera com naturalidade a resposta de Paris. No entanto, é neste momento que as forças mundiais se tornam duas - Estados Unidos e União

Soviética – e todo o poder, em qualquer área, passa a ser disputado entre ambos. A restante periferia procura restabelecer-se dos escombros enquanto é constantemente aliciada para se aliar a uma destas duas forças[2]. Durante este período, a Arte Britânica mantinha-se dentro de portas, insegura quanto à forma mais eficaz de se posicionar no novo Mundo[3].

No entanto, o facto de a Inglaterra ter sido a única potência Europeia que não fora nem ocupada pelo exército alemão nem governada por um regime autoritário, refletiu-se na Arte britânica[4]. Com o terminar da guerra, um número considerável de artistas londrinos mantem-se centrado na prática do desenho pelo natural e nas questões a ela adjacentes, ao contrário da tendência que a considerava "irrelevante para a prática criativa contemporânea e até um obstáculo para o progresso artístico"[5]. À luz das tendências internacionais, os artistas repensam o trabalho a partir da cidade e sociedade que os rodeiam e compõem um movimento próprio, distinto dos demais que se seguiram ao pós-guerra[6]. Através do *tirar pelo natural*, os artistas britânicos interpretam e falam da guerra e da sociedade dela resultante e, unidos pela sua atração pela representação da fragilidade e vitalidade humana, estes artistas desenvolveram linguagens pessoais consequentes das questões que mais os motivavam: questões sociais, políticas e existenciais, cientes que "o artista que tenta servir a natureza é apenas um artista executivo"[7]. As figuras resultantes, mesmo quando representadas individualmente e resultado direto e claro de experiências e vivências do autor, encerram em si um perfil universal comum às linguagens diversas dos vários autores que, no entanto, não possuíam um manifesto comum que defendessem[8].

O Realismo e a *Escola de Londres*

Francis Bacon é o primeiro a receber o devido reconhecimento[9]. Em 1945 David Sylvester define-o como um artista realista, não no sentido da observação e tradução literal mas antes como um representante da condição humana[10], enquanto Berger viria a considerá-lo profético pela sua capacidade de representar a crise de uma civilização em imagens que aparentemente remetem para questões e guerras pessoais[11]. Sylvester reconhece de imediato ligação com este artista que parece encaixar na perfeição na definição daquilo a que chamava até então Realismo modernista: um movimento da Arte moderna centrado em Londres que encontrava na representação figurativa (a partir do natural ou não) a sua linguagem de eleição e cujos artistas representantes seriam apelidados por ele como a *Escola de Londres*. Esta definição atribui-se erradamente à década de setenta, pela mão de R.B.Kitaj, aquando da sua curadoria da exposição *The Human Clay*[12], mas na realidade esta surge décadas antes, num ensaio intitulado *The problems of Painting: Paris-London 1947*, de Sylvester[13]. Durante este período Sylvester representa um verdadeiro contraforte em relação a Clement Greenberg, não só defendendo o Realismo europeu mas também criticando a tendência abstrata americana que

considerava tender para o sentimentalismo, histeria e exuberância sem direção e sem disciplina[14]. No entanto esta definição mantem-se ignorada até à sua reutilização por Kitaj em 1976 e por Lawrence Gowing em 1981[15]. Em qualquer um dos casos, o termo surge pela mão de vários autores sempre com o intuíto de criar uma definição em resposta à Arte em vigor, monopolizada por uma única "escola", numa busca por uma identidade ligada ao próprio estado do país. No entanto, ao contrário do que seria de esperar – uma batalha além mar entre uma tendência figurativa Europeia e abstrata Americana – as forças a nível político e artístico tinham uma maior complexidade e o Realismo modernista encontraria adversários mesmo dentro de portas.

A Arte do pós-guerra na Europa, ao contrário do que nos é transmitido levianamente pela (sempre concisa) História de Arte, foi marcada pela presença de artistas englobados no que se nomeou então como Realismo: um movimento longe de ser coeso e uniforme subdividindo-se em dois movimentos principais - o Realismo modernista e o Realismo socialista – que entre si travavam aquela que seria apelidado de *Batalha pelo Realismo* onde os combatentes eram não só artistas mas, e principalmente, críticos que, em Londres, seriam David Sylvester e John Berger – dois dos mais proeminentes críticos do século XX. Esta batalha, longe de se prender apenas com questões estéticas e estilísticas, era definida por ideologias distintas associadas a diferentes movimentos políticos: Sylvester ligado os liberatismo ocidental, defensor do poder do artista enquanto indivíduo capaz de iluminar a condição humana celebrando a liberdade face à moralidade e Berger, marxista e reconhecendo o poder da Arte enquanto arma capaz de transformar a sociedade, menos centrado no artista enquanto génio individual mas antes na Arte num sentido coletivo[16]. A perseverança e competência de ambos, apesar de defenderem pontos de vista distintos, nutriram o Realismo britânico reservando-lhe um merecido lugar na história (por vezes erradamente considerado periférico ou como mera força de reação). Ambos sabiam que, com os pólos a colapsarem, esta era a oportunidade da periferia assumir proeminência - não só a nível político mas também artístico – e rapidamente compreenderam que o Realismo poderia assumir-se como uma identidade nacional capaz de trazer a Inglaterra para a equação que durante a Guerra Fria considerava apenas os Estados Unidos e a União Soviética - libertando-a da sua insularidade e sensação de inferioridade e trazendo reconhecimento aos seus artistas de forma internacional, para benefício do próprio país[17].

Durante este período era impossível aos artistas que quisessem singrar no mundo da Arte escapar a esta luta de poderes. O Realismo socialista – uma linguagem realista ao serviço de ideais morais ou socialistas que via na Arte uma ferramenta para a mudança social assumida pelos seus militantes[18] – surge, enquanto movimento, no seguimento de uma cultura idealmente socialista, capaz de reinterpretar o património à luz do Marxismo-Leninismo[19]. Este preza a transmissão clara de mensagens das quais o sentido de comunidade

e associativismo e, acima de tudo, de crença nas capacidades humanas para a atuação e elevação da sociedade. Berger, seu defensor, acreditava que, "all works of Art, within their own immediate context, are bound directly or indirectly to be weapons"[20], compreendendo que o Realismo não era uma maneira mas antes uma abordagem e um objetivo[21], aproximando estes artistas da potência mundial de leste[22]. Berger acreditava que, "the artist either blows his own trumpet or is the herald of his time"[23], ou, de forma mais clara através da sua personagem Janos Lavin, "today the artist either serves or searches arrogantly alone"[24], deixando clara a sua crítica ao Realismo modernista. O grupo *Kitchen Sink*[25] será o melhor exemplo do Modernismo socialista londrino. Por outro lado, o Realismo modernista, aclamado por Sylvester, distanciava-se de predicatos políticos e obrigatoriedades morais, não representando uma oposição a nível ideológico mas, consequentemente, uma resposta a essa necessidade causada pela situação política internacional (logo também este moldado por ela). Nesta denominação incluem-se os artistas associados à *Escola de Londres*. Segundo Sylvester, o Realismo modernista seria aquele que detinha "imaginação interpretativa e imaginação pictórica" – a capacidade de fazer convergir o conteúdo dramático pretendido numa composição que convença o observador da realidade da cena, enquanto que esta representação se apresenta como uma recriação da vida por um lado essencialmente pictórica, autónoma, mas por outro lado inevitável[26]. Sylvester rejeitava o naturalismo, atacava o romantismo e considerava a encenação e invenção pictórica só por si, insuficientes. Segundo ele, seria necessário "face up to appearances"[27]. Uma imagem deveria ser uma recriação de um evento (real ou fictício) e não uma ilustração deste – "must never merely remind us of life, but must acquire a live of its own"[28].

Retomando a exposição *The Human Clay,* organizada por Kitaj em 1976, destacam-se de forma clara seis artistas (aqui ordenados por data de nascimento): Francis Bacon, Lucian Freud, Leon Kossoff, Michael Andrews, Frank Auerbach e R.B. Kitaj. Estes, juntamente com David Hockney (amigo próximo e colega de Kitaj) definiriam na sua essência a *Escola de Londres*. Esta exposição tinha como intuíto demonstrar o poder da Arte britânica e a importância do desenho e estudo a partir do natural, não só para os pintores figurativos mas como para qualquer artista[29], de forma a enaltecer os resultados obtidos pelos artistas nela incluídos e associando-os de forma clara à cidade que os acolhia durante as décadas de sessenta a oitenta[30].

Estes artistas, curiosamente na sua maioria com uma história extra-Inglaterra, encontram em Londres a motivação para o seu trabalho, seja pela destruição e reconstrução da cidade motivadas pela guerra quer pela fervilhante envolvência social e artística resultante da mesma. Conscientes da Arte abstrata dominante, bem como teoricamente fundamentados e coesos, estes artistas procuraram reivindicar o lugar do figurativo de forma consistente não só face ao trabalho de artistas de outros países europeus mas também dos Estados

Unidos (fortalecidos face a uma Europa deprimida e fragilizada). Em termos de conteúdo e motivações, podemos facilmente enumerar as temáticas abordadas por estes e assim distanciá-los para sempre do figurativo pré-guerra, associando-os diretamente à consequente alteração profunda da nova sociedade - o que por um lado afasta também estes artistas da *Escola de Paris* e os aproxima dos demais movimentos modernistas. A busca constante e consistente quanto à exploração da aparência e fragilidade da forma humana bem como a captura e representação visual das condições físicas e emocionais que os rodeavam[31], une-se a uma mútua admiração e amizade (resultante não só em influências mútuas mas também referências e obras entre si), tornam-se na identidade colectiva da *Escola de Londres*. A história e percurso dos artistas referidos une-os principalmente, direta ou indiretamente, por um conjunto de fatores históricos e espaciais que os afetou, todos eles colaterais à II Grande Guerra. Para além disso, todos estes lutam ao longo da sua carreira pela reintrodução do desenho a partir do real nas academias de Arte britânicas[32] e a sua linguagem plástica, consequente de um exímio trabalho de observação do real, não impediu um vasto campo de experimentação - cujos resultados se traduziam nas linguagens bem definidas de cada autor[33].

Bacon, o pioneiro na utilização da fotografia para pintura sem cair na facilidade de imitar qualidades do recurso[34], é o primeiro dos artistas em questão a ser considerado pela crítica e pelo público e o elemento da *Escola de Londres* mais claramente dedicado à fragilidade humana[35], impossível de ignorar mesmo quando distante dos ideais do autor ou crítico em questão[36]. Este, juntamente com Kitaj, Andrews e Hockney via na fotografia uma ferramenta primordial, bem como outras imagens, textos, jornais, revistas e outras obras. No entanto Hockney, apesar da sua apropriação do imaginário moderno (que o tornaram para sempre erróneamente associado à Pop Art), defendia convictamente a prática do desenho de observação, distanciando-se, em conjunto com Kitaj, da grande maioria dos alunos da Royal College of London (que ambos frequentaram)[37]. Trabalhando a partir de imagens pré-concebidas, ficava mais tempo e espaço para a experimentação plástica sem, de forma alguma, prejudicar a qualidade das obras mas antes, pelo contrário, potenciando a expressividade dos médios[38]. Freud, Kossoff e Auerbach, por outro lado, trabalhavam quase unicamente a partir do natural, um encontro direto com o motivo. Este último, apesar de centrado na figura, varia entre a figura individual associada à contemplação do ser interior em que o artista se projeta no modelo ou, por outro lado, a representação coletiva, associada à cidade moderna e à sua alienação, recorrendo à densidade de pigmento como linguagem matérica, num reconhecimento contínuo e convulsivo da riqueza da vida e pobreza da Arte[39]. As composições de Auerbach são povoadas por figuras incógnitas enquanto que as figuras de Kossoff e Kitaj detêm personalidade, mesmo quando inseridas num contexto social complexo. Kitaj e Hockney, ainda durante o seu período de estudos, encontram um novo elemento

– a introdução da palavra – vinda de formas de expressão influenciadas pela Arte Moderna Americana: "The idea of figure pictures was considered really anti-modern, so my solution was to begin using words (…) and I thought, well, it's better; I feel better; you feel like something's coming out. And then Ron said -Yes, that's much more interesting"[40].

Kitaj destaca-se pelo trabalho visualmente complexo unindo elementos abstratos e figurativos tornando-o, segundo Haftmann e juntamente com Bacon, "the most important interpreter of contemporary reality among those Anglo-American painters who have done so much for the development of a new, non-abstract, objective and content oriented painting"[41]. Aos elementos visuais e texto adiciona ainda referências e observações provenientes de experiências pessoais, criando novos significados, sendo o único dos artistas incluídos na *Escola de Londres* a envolver temas claramente políticos nas suas composições[42]. Kitaj praticava aquilo a que chamava "pintura-desenho", uma técnica de pintura de tratamento aproximado ao desenho em que ligava a esquematização, módulos abstratos e citações a exercícios de pintura e desenho diretamente resultantes da observação do real[43].

Andrews, dedicava as suas representações à condição humana em sociedade e consequentes questões existenciais, criando imagens resultantes da sua relação direta com o Mundo: histórias provenientes da imaginação do artista bem factos históricos e literários eram recorrentes envolvendo maioritariamente questões éticas ou políticas associadas – no entanto, estas serviam como detonador para a exploração e composição, para a compreensão da representação da vida e poder da figura com todas as suas complexidades e contradições[44] - sem nunca assumir um carácter ilustrativo e numa marcante honestidade para com a matéria da pintura. Por outro lado, Kitaj assume o gosto pela invenção de figuras, personagens, à imagem dos romancistas[45]. As suas obras pedem conhecimento e contexto para a sua compreensão, remetendo muitas vezes os seus títulos para situações históricas de cariz moral ou político que Kitaj traz à discussão – sem com eles tomar ou indicar qualquer posição face ao exposto[46].

Por outro lado, Auerbach e Kossoff, colegas de curso na Saint Martin's School of Art e alunos de David Bomberg [47], haviam sido influenciados por este a compreender o desenho não só através do olhar mas também através da impressão dos sentidos, entre os quais, o tato[48]. Assim, as criações de Auerbach e Kossoff aproximam-se pela sua carga matéria, resultante do trabalho a partir do real de forma compulsiva sobre a mesma tela ou papel, de uma materialidade próxima das obras abstratas que lhes chegavam dos Estados Unidos. Estes executam cada imagem pintando e repintando durante meses sobre uma mesma superfície ainda húmida num processo de adição e obliteração simultânea[49]. Estes artistas elegem edifícios bombardeados da capital britânica como um dos seus temas principais, opção que Berger cataloga como pessimista, "hopeless"[50]. No entanto, estes viam a cidade de Londres

como "a marvellous landscape with precipice and mountain crags, full of drama formally"[51] - num processo de experimentação que mimetiza a perceção da própria condição humana[52]. Como afirma Freud, acerca destas obras de Auerbach, "the mastery of these compositions is such that in spite of their often precarious balance (…) the structure never falters. It is the viewer who has to hold tight"[53]. Se Auerbach e Kossoff tinham uma relação direta e intensa com a cidade e com os seus recantos que conheciam pormenorizadamente, representando cruamente a destruição, o caos, sem sentido de optimismo (ao contrário do que aconteceria numa representação socialista), Freud e outros tinham uma relação com a cidade mais ocasional[54].

Por outro lado Freud apresentava os seus resultados a partir do real de uma forma quase surrealista[55]. De facto as suas primeiras imagens remetem-nos para uma sub observação do real que, ao evoluir, o levam a soluções aparentemente mais miméticas mas aliadas a uma linguagem expressiva excecional (evolução que encontra paralelo direto com aquela de Paula Rego e Hockney). "It is this very knowledge of life which can give art complete independence from life"[56], afirma.

The Human Clay

As questões inerentes às imagens destes artistas vão para além de situações políticas associadas a um país e/ou tempo. As obras destes abordam questões universais quanto à condição humana e à vida em sociedade (naturalmente, a partir da experimentação da sociedade ocidental)[57]. Como viria a afirmar Andrews (influenciado pelo Existencialismo de Giacometti), "I think we thought our responses to people and circumstances and life were more important than nursing some systematic idea of what painting was all about"[58]. Sabemos que Kitaj dominava conhecimentos profundos de política (não só pelo natural interesse na compreensão da organização do Mundo no pós-guerra mas também pela sua origem judia) que lhe permitiam uma abordagem de forma consciente e descomprometida. Assim, as temáticas de Kitaj levam-no a resultados de um realismo crítico resultante talvez do facto de este, enquanto americano e judeu, se sentir, mais do que qualquer outro artista da *Escola de Londres*, fora de contexto, "diasporic condition" e alienação[59]. Na sua organização de *The Human Clay,* Kitaj tinha os seus objetivos bem definidos sendo um deles a clara necessidade de associar estes artistas a uma cidade criadora que, por consequência, poderia assumir o papel abandonado por Paris, retomando esse *troféu* para a Europa. Isso leva-o a reutilizar a definição criada por Sylvester dando-lhe um peso nunca antes assumido e definindo os artistas que ficariam associados a este movimento até aos dias de hoje. Assim, se o termo utilizado por Kitaj peca pela sua definição unicamente pensada pela localização geográfica dos artistas que inclui, é curioso compreender que a cidade que os une se mostrou efetivamente influente, apesar de em diferentes medidas, nas carreiras destes artistas: não pela sua

história, língua ou clima mas pela sua atmosfera no período específico em que estes artistas a tomaram como sua.

Kitaj define como objetivo uma *School of Real London*[60], de qualidade superior, de forma a contrariar a tendência que remontava ao fim da guerra de considerar a *Escola de Nova Iorque* e o Modernismo abstrato como os detentores das mais inovadoras e interessantes formas de Arte: escolha pouco acertada não só pelo facto de claramente ter sido impossível a qualquer forma de Arte de linhas mais tradicionais sobrepor-se à fervilhante inovação vinda dos Estados Unidos (nos anos setenta claramente sedimentada) bem como o facto da delimitação geográfica de Londres se apresentar pouco interessante – visto a Londres do pós-guerra ser talvez a capital europeia de maior miscigenação. Para além disso, a denominação encontrada remete para um sentimento nacionalista pouco feliz num período de pós-guerra – leitura que mais tarde Kitaj viria a contrariar argumentando que se havia inspirado apenas nas ditas escolas de Nova Iorque e de Paris, isto é, denominações encontradas para períodos em que determinadas cidades tinham sido casa de vários artistas de referência[61]. Kitaj peca por ter deixado em aberto a possibilidade de uma interpretação errónea das suas palavras que levianamente foram compreendidas como uma pouco significante tentativa de elevar a *Escola de Londres* a movimento primordial da Arte moderna[62]; peca por ter apresentado *The Human Clay* como uma resposta sobre a forma de um ataque numa batalha que já não fazia sentido existir. Kitaj demonstra, com ambas as escolhas, uma busca ativista de resposta, mas em vez de o fazer defendendo a inovação e a pertinência das obras de *The Human Clay*, fá-lo apoiando-se na Arte Europeia tradicional e, ao fazê-lo, deita por terra as possíveis interpretações a partir das obras (e não a partir da história), reduzindo os seus intervenientes a um período de tempo, uma morada e uma linguagem tão abrangente como o desenho pelo natural – razões válidas para que os artistas incluídos na exposição sentissem relutância em serem inseridos nessa definição. O que Kitaj não compreendeu em setenta e seis (ou que pelo menos não demostrou claramente) foi que os artistas que selecionou para *The Human Clay* tinham uma identidade muito mais interessante e efetivamente relacionável do que a sua mera ligação à cidade de Londres (por todos os elementos enumerados atrás). Kitaj tem no entanto esse mérito de não só ter reunido os autores em questão e a sua clara qualidade enquanto autor, como também o mérito de ter permitido, apesar de talvez pelas razões erradas, que os artistas presentes não caíssem no esquecimento a nível internacional, através da sua associação enquanto *escola*. É inquestionável que *The Human Clay* trouxe visibilidade a muitos dos artistas presentes e seria até de esperar que a visibilidade da exposição tenha sido maior do que aquela esperada por Kitaj: apesar de este cunhar a exposição como um ato de reivindicação do lugar do desenho pelo natural, a sua argumentação faz sentir algum descuido na busca de argumentos. Felizmente os argumentos estão naturalmente lá, para quem os

quisesse ver, nas próprias obras apresentadas. Talvez inconscientemente, Kitaj tem também esse mérito de ter reconhecido essa força latente a todos os artistas enumerados. Kitaj termina o texto que acompanhava o catálogo de *The Human Clay* reconhecendo que "no one will own the truth (…) there will always be various lots of truths according to the odd lives we lead. Everyone is built differently and artistic, like political, argument will only be suppressed at our peril". Talvez Kitaj pudesse ter resumido o seu texto a esta frase e o rumo da história de Arte teria sido mais generoso com a *Escola de Londres*. No entanto, curiosamente, a mesma frase de Kitaj poderia ser aplicada não para encerrar um capítulo da história de Arte mas antes para abrir o novo capítulo: o da Arte Contemporânea.

Realismo hoje

A *Escola de Londres* apresenta-se como um ponto-chave para a reconsideração da história da Arte do pós-guerra num contexto internacional que pela primeira vez assume uma polivalência de escolas e movimentos a coexistir de forma aceite pela crítica e pelo público. Uma década após *The Human Clay,* a exposição *New Spirit in Painting* (1981), reforça a criação figurativa contemporânea aliando artistas ingleses e americanos, comummente catalogados como neo-expressionistas. Este movimento assume subgrupos por toda a Europa, maioriariamente divididos quanto à nacionalidade dos artistas considerados, como a *Transvanguarda* (Itália) ou o *Neue Wilde* (Alemanha)[63].

Hoje, Hal Foster propõe-nos três trajetórias para a Arte dos pós anos sessenta: uma a partir do Expressionismo abstrato, a segunda partindo do Realismo e uma terceira que tem a sua génese nos anos sessenta e que parte da Pop Art.[64] Já Danto, fala-nos do fim da Arte no pós *Brillo Boxes* (Warhol, 1964) – o fim da Arte enquanto forma que evolui segundo uma linha temporal, evoluindo de movimento em movimento na Arte ocidental[65]. Ora a *Escola de Londres* leva-nos a considerar que esta multiplicidade de movimentos será muito anterior à década de sessenta e deixa clara (através do percurso de Kitaj e Hockney) a ligação da Pop Art ao Realismo. Conclui-se que este período de mudança constituiu uma aceitação pela força da multiplicidade de opções, reivindicada não só pelos Estados Unidos face à *Escola de Paris* mas, principalmente, pelos vários países da Europa face à dualidade de poderes da Guerra Fria, abrindo-se simultaneamente espaço para inúmeras soluções multiplicadas por todos os novos meios e médios que surgem no século XX[66].

A *Escola de Londres* constitui um movimento dedicado à condição humana, dando ao Desenho uma posição central no processo de criação artística definindo-o como a forma mais direta de responder aos estímulos do Mundo[67]. Quando a batalha pelo Realismo entra em rescaldo, dá-se uma alteração da atenção de um discurso "medium-specific" para projetos "debate-specific"[68]. A atual aceitação de trabalhos diretamente relacionados com o Realismo do pós-guerra é evidente (como é comprovado pelo crescente número de

exposições e retrospetivas por um lado destes artistas mas também de outros, seus descendentes) e estas sementes remetem para o tempo em que a Inglaterra se colocou na equação[69]. "The artist and poet are not obliged to co-operate in this respect, their function is exactly the opposite. It is to put the finger on the contradiction and enlarge the conflict"[70].

A história da Arte, que se apresenta como uma constante interrogação do corpo humano cuja aparência exterior é perpetuamente explorada e levada aos limites da representação[71], pede a sua constante reinvenção, numa intensificação da realidade[72] - não se trata de fazer uma imagem do Mundo mas antes a elevação de um Mundo à vida[73] onde as figuras, que enfatizam a ansiedade do homem, representam uma apropriação corpórea dos problemas sociais[74]. Como o expõe Freud, "people are driven towards making works of art, not by familiarity with the process by which it is done, but by necessity to communicate their feelings about the object of their choice with such intensity that these feelings become infectious"[75].

O legado deixado por estes artistas está presente em obras tão distintas como a escultura arquitetónica de Rachel Whiteread para o Holocausto Memorial de Judenplatz, a peça *Hell* de Jack and Dinos Chapman ou a instalação *Red on Green* de Anya Gallaccio. Qualquer que seja a linguagem, estas obras seguem exatamente as mesmas motivações que incentivaram o trabalho dos artistas da *Escola de Londres*[76], representando uma resposta não à apresentação formal de qualquer tipo de obra mas antes à obra enquanto mero entretenimento, formado apenas na necessidade da sociedade ocidental contemporânea de imparável consumo e estímulo, de mais cor, mais luz, mais tamanho, mais barulho, mais. Em retrospetiva, a *Escola de Londres* representa finalmente, e ao contrário do esperado, uma das primeiras e mais claras respostas antagónicas à sociedade de consumo, ao controlo do poder instaurado e à influência da crítica e dos media.

Notas

[1] Ano em que Picasso começa a trabalhar em *Les Demoiselles de Avignon* (segundo ele, o seu primeiro quadro de exorcismo do espírito de academismo, ideais, harmonia e beleza clássicas). MALBERT, Roger – *Drawing People: the human figure in contemporary Art.* Londres: Times & Hudson, 2015, p.17.

[2] A chegada à Europa de grandes exposições vindas dos Estados Unidos (em particular a *New American Painting* em 1958, em Berlim, e a *Documenta* no ano seguinte em Londres), aliadas à promoção do governo através do *Congress for Cultural Freedom* (que incluía Greenberg e Pollock) e a divulgação do sugestivo slogan *Arms in Europe* da revista Life, trazem para Nova Iorque o holofote da Arte, cuidadosamente posicionado em direção ao Expressionismo Abstrato. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain et alt. – *Art since 1900.* 3ªed. Londres: Thames & Hudson, 2016, p.486.

[3] São exceção apenas Henry Moore (que detinha um cuidadoso lugar entre o figurativo e o abstrato - imensamente impulsionado pela crítica sobre a mão de Herbert Read) e Graham Sutherland (o único realista a integrar as exposições internacionais do British Council, liderado por Lilian Sommerville e Read entre 1948 e 1970. A tradição era inquestionavelmente realista por influência da até então Escola de referência (Paris) e Sickert, Bomberg, e Coldstream marcavam a tradição britânica da representação da figura e da paisagem (temas tradicionais da Pintura) através de linguagens desenvolvidas individualmente que os afastavam das representações académicas destes temas. Quando a guerra termina estes artistas e os seus pares têm carreiras formadas e não são na sua génese influenciados pela guerra ficando os seus seguidores (e em alguns casos alunos) com o pesado cargo de responder efetivamente aos resultados da guerra e alterações profundas no Mundo da Arte onde o figurativo parecia já não ter lugar.

[4] Ao contrário das outras grandes cidades do continente europeu, que tiveram um longo período de recuperação das invasões e destruição exercidas pelas tropas alemãs, Londres é a cidade que melhor simboliza a vitória dos Aliados: após a sua posição estratégica no final da guerra, a Inglaterra não só consegue ter um papel decisivo para o desfecho da guerra, como consegue ser o único país europeu envolvido ativamente sem sofrer grandes danos, acolhendo vários refugiados durante o processo.

[5] MALBERT, Roger – *Drawing People: the human figure in contemporary Art.* Londres: Times & Hudson, 2015, p.16.

[6] ADES, Dawn – *Figure and Place: A context for five Post-War Artists*. In COMPTON, Susan (ed.) – *British Art in the 20th Century – The modern movement*. Munique: Prestel-Verlag, 1986, p.73.

[7] GREIG, Geordie – *Breakfast with Lucian, a Portrait of the Artist.* Londres: Vintage books, 2015, p.129.

[8] s.a. - A Movement in a Moment: School of London. [em linha], p.1.

[9] Bacon, juntamente com Lucian Freud (seu amigo próximo), integram a XXVI Bienal de Veneza em 1954 e no mesmo ano Bacon integra também a Bienal de S. Paulo – num período em que os eventos culturais internacionais eram pensados cuidadosamente pelo governo dos diferentes países de forma a sedimentar a frágil Europa do pós-guerra. Na mesma bienal David Sylvester apresenta Bacon como *the authorative painter for the future.* SYLVESTER, David – *Francis Bacon*. British Council, Venice Biennal, 1954, n.p.

[10] No contexto da exposição coletiva *Recent Paintings by Francis Bacon, Frances Hodgkins, Henry Moore, Matthew Smith, Graham Sutherland,* na galeria Lefevre, 1945.

[11] BERGER, John; OVERTON, John (ed.) – *Portraits.* Londres: Verso Books, 2015, p.350.

[12] Hayward Gallery, Londres, 1976. O título da exposição foi inspirado num poema de WH Auden em que se lia *to me Art's subject*

is the human clay – s.a. - A Movement in a Moment: School of London. [em linha], p.4.

[13] Artigo para o jornal francês *L'Age nouveau* – a primeira grande investida de Sylvester em aumentar a visibilidade da Arte Britânica além fronteiras. Neste artigo, este sugere que da mesma forma que existia uma *Escola de Paris,* também uma *Escola de Londres* deveria ser considerada, criando uma arternativa ao esquema de Alfred Barr, transferindo a evolução da Arte moderna não para a *Escola de Nova Iorque* mas antes de Londres e não para a Abstração mas antes para o Realismo. HYMAN, James – *The Battle for Realism.* London: Yale University Press, 2001, p.24. Para além de Sylvester. também Patrick Heron trabalhava a relação entre a arte Parisience e Britânica e nos seus artigos para o *The New Statesman* faz referência a uma *Escola de Londres* (em particular num artigo do mesmo nome em 1949). No entanto as formulações de ambos distinguiam-se pelo facto de Heron se centrar na maneira e forma e Sylvester no conceito e no conteúdo. HERON, Patrick – School of London. *New Statesman*, 9 de Abril de 1949, Vol.37, n. 944, p.351.

[14] SYLVESTER, David – Venice Biennale*. The Nation*, 9 de Setembro de 1950, Vol. 171, nº11, p.232.

[15] Gowing assume a autoria da denominação da *Escola de Londres* ao utilizá-lo num artigo no *Sunday Times* em 1981. HYMAN, James – *The Battle for Realism.* London: Yale University Press, 2001, p.7.

[16] HYMAN, James – *The Battle for Realism.* Londres: Yale University Press, 2001, p.8.

[17] Note-se que o termo "realismo", quando desprovido de uma segunda denominação que o direcione, pode ser entendido como qualquer um dos dois: tanto agora como no período do seu apogeu. Consoante o historial político de cada país, o termo tende a ser conotado com uma das suas formas: em França e Itália, em que os respetivos partidos comunistas eram bastante fortes no pós-guerra, o Realismo ganha uma forma mais alinhada com a cultura do coletivismo, associado a ideais marxistas; na Inglaterra, tendo escapado à ocupação alemã, viveu-se a guerra de uma força diferente (para além de as diferenças entre partidos serem menos abruptas, o partido comunista tinha uma menor implementação. No entanto, em qualquer um dos casos, os realistas do pós-guerra não procuravam ter uma posição marginal, de quebrar com o instaurado (como acontecia com o Expressionismo Abstrato) ou pretendiam defender uma forma conservadora (como acontecia no Realismo Socialista Soviético). Ambos os movimentos realistas tiveram grandes nomes de outros países que não Inglaterra, como é o caso de Giacometti e Paolozzi no Realismo modernista e Guttuso no Realismo socialista. No entanto note-se que o reconhecimento de Guttuso se deve à força da sua obra que o distancia em termos qualitativos dos pintores do Realismo socialista britânico.

[18] SONTAG, Susan – *Against Interpretation,* Londres: Penguin Books, 1961, p.31.

[19] THOMPSON, George – Our National Culture Heritage. *Arena*, 1952, vol.2, n. 9, p.8.

[20] BERGER, John – The Unknown Political Prisoner. *New Statesman*, 21de Março de 1953, Vol.45, n. 1150, pp.337-338.

[21] BERGER, John – The Biennale. *New Statesman,* 5 de Julho de 1952, vol.44, n. 1113, p.12.

[22] No entanto, deve ser referido que mesmo Berger criticava o Modernismo socialista soviético, cuja pintura considerava "bad [and] the new developments are embryonic". BERGER, John – Soviet Aesthetics. *New Statesman,* 6 de Fevereiro de 1954, vol.47, n. 1196, p.158.

[23] BERGER, John – *Preface*. In *Realist Painters of "La Colonna"*, Leicester Galleries, Londres, 9-31 de Maio de 1956.

[24] BERGER, John – *A Painter of Our Time,* Londres: Secker and Warburg, 1958, pp.88-89.

[25] Denominação criada por Sylvester a partir das obras apresentadas por Bratby na Galeria de Belas-Artes Helen Lessore, 1954. Neste grupo incluiam-se Edward Middleditch, Jack Smith e John Bratby,

entre outros: um grupo de artistas ainda mais negligenciado que os demais realistas londrinos, talvez por não incluir artistas que, mesmo a solo, tenham ganho grande reconhecimento. ADES, Dawn – *Figure and Place: a Context for five post-war artists*. In COMPTON, Susan (ed.) – *British Art in the 20th Century* – The modern movement. Munique: Prestel-Verlag, 1986, p.78.

[26] SYLVESTER, David – Death of a Wild Animal. *Encounter*, Janeiro de 1955, vol.4 nº1, pp.60-62.

[27] HYMAN, James – *The Battle for Realism*. London: Yale University Press, 2001, p.134.

[28] FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. *Encounter*, Julho de 1954, vol.3, n.1, p.23.

[29] HYMAN, James – *The Human Clay*. James Hyman Gallery. [em linha], p.64.

[30] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, p.X.

[31] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, p.XI.

[32] GILLEN, Eckhart J. – *Why not Paint one's own Life? David Hockney and R.B.Kitaj at the Royal College of Art, c.1960*. In BRIGHTON, Andrew; ARNHOLD, H. - *Bare life*. Munique: Hirmer Verlag, 2014, p.111.

[33] "They created pictures enlivened by their subjects, which are convincing because they emerged from intimate knowledge and compelling because of their ability to incorporate disparate feelings and visual references into tightly structured and powerful images". CRIPPA, Elena – *The Human Condition: Six Modern Painters Reinvent Reality*. In CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine –Op.cit., p.11.

[34] HYMAN, James – *The Battle for Realism*. Londres: Yale University Press, 2001, p.151.

[35] Sobre Bacon, Berger escreve: "Bacon's paintings do not comment, as is often said, on any actual experience of loneliness, anguish or metaphysical doubt; nor do they comment on social relations, bureaucracy, industrial society or the history of the 20th century. To do any of these things they would have to be concerned with consciousness. What they do is to demonstrate how alienation may provoke a longing for its own absolute form – which is mindlessness". BERGER, John – *About Looking*. London: Bloomsbury, 1980, p.125.

[36] Em obras como *A Concise History on Modern Painting* de Read (mesmo na última revisão, de 1974), apenas Freud e Kitaj são incluídos como artistas figurativos britânicos do século XX a reter. No entanto, estes são referenciados apenas com uma imagem de um trabalho de cada um deles (pouco caraterísticas dos seus percursos) a preto e branco e no *Pictural Survey*. Por outro lado, em *Moviments in Art since 1945* de Lucie-Smith, Lucie-Smith afirma: "Bacon and the frenchman Balthus seem to me, in fact, to be the only two artists who have managed to make figuration working in a contemporary European context". Note-se que em ambos os casos, os autores são contemporâneos e conterrâneos da *Escola de Londres*. LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945, issues and concepts*. 3 ed. Londres: Thames & Hudson, 1969, p.60.

[37] GILLEN, Eckhart J. – *Why not Paint one's own Life? David Hockney and R.B.Kitaj at the Royal College of Art, c.1960*. In BRIGHTON, Andrew.; ARNHOLD, H. – Op.cit., p.108.

[38] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, p.3.

[39] BERGER, John; OVERTON, John (ed.) – *Portraits*. Londres: Verso Books, 2015, p.429.

[40] Kitaj considera o seu uso da palavra associado à tradição judia de comentar aliada ao seu interesse pela teoria de Aby Warburg (que considerava que a Arte como uma *pathos formula)* enquanto que Hockney, segundo Kitaj, sentiria uma necessidade urgente de deixar mensagens ligadas à sua homosexualidade. STANGOS, Nikos (ed.) – *David Hockney by David Hockney*. Londres, 1976, p.41. GILLEN, Eckhart J. – *Why not Paint one's*

own Life? David Hockney and R.B. Kitaj at the Royal College of Art, c.1960. In BRIGHTON, Andrew; ARNHOLD, H. - *Bare life*. Munich: Hirmer Verlag, 2014, p.109.

[41] HAFTMANN, Werner – *R.B.Kitaj, Complete Graphics 1963-1969*. Galerie Mikro, Berlim, 1969. n.p.

[42] MELVILLE, Robert – *English Pop Art.* In HODIN, J.P.; MARCHIORI, G et alt. – *Art since mid-cetury: The New Internationalism, Volume two: Figurative Art.* Connecticut: New York Graphic Society, 1971, p.179.

[43] GILLEN, Eckhart J. – Op.cit., p.110.

[44] ADES, Dawn – *Figure and Place: A context for five post-war artists.* In COMPTON, Susan (ed.) – *British Art in the 20th Century* – The modern movement. Munique: Prestel-Verlag, 1986, p. 81.

[45] LIVINGSTONE, Marco – *Kitaj*. Londres, Phaidon Press, 1985, p.28.

[46] "The thing I like about Kitaj is (…) that the emotion of the pictures is about ideas and things outside himself, and not about his frame of mind". COHEN, David – *Grand, Living and Quirky Forms, Six Painters of the School of London.* In CALVOCORESSI, Richard; LONG, Philip (ed.) – *From London*. British Council, Londres, 1995-96, p.35.

[47] Boomberg desenvolvera o seu estilo *New Realist* a partir de uma ponte entre o cubismo e o futurismo. CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, p.7.

[48] HUGHES, Robert – *Frank Auerbach*. Londres: Thames & Hudson, 1990, p.31.

[49] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – Op.cit., p. 8.

[50] Berger, a propósito do trabalho de Kossoff. BERGER, John; OVERTON, John (ed.) – *Portraits.* Londres: Verso Books, 2015, p.411.

[51] WRIGHT, Barnaby; MOORHOUSE, Paul; GARLAKE, Margaret - *Frank Auerbach: London Building Sites, 1952-1962*. Londres: Courtauld Gallery and Paul Holberton, 2010, p.14.

[52] Barnaby Wright expõe o processo de Auerbach como uma composição entre uma linguagem sem forma e a fragmentação própria de um local bombardeado, apelando a uma necessidade psicológica e material de reconstrução. CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – Op.cit.,p.8.

[53] FREUD, Lucian – *Frank Auerbach's Paintings.* In WIGGINS, Colin - *Frank Auerbach and the National Gallery: Working after the Masters*. Londres: National Gallery, 1995, p.5.

[54] HALLMAN, Lee – *This Raw Thing. Picturing London. 1945-80.* In BRIGHTON, Andrew; ARNHOLD, H. - *Bare life*. Munique Hirmer Verlag, 2014, p. 31.

[55] Como expõe Lawrence Gowing, durante os anos 40, Freud "is teaching himself to dream a dream of the real to dream from nature". GOWING, Lawrence – *Lucian Freud*. London: Thames & Hudson, 1982, p. 19.

[56] FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. *Encounter*, Julho de 1954, vol.3, nº1, p.24.

[57] Marco Livingstone aponta a desconexão do trabalho de Kitaj em relação a qualquer cor política associando-o antes a uma busca por uma reforma social. Por outro lado Robert Storr vai mais à frente e afirma que Kitaj pode ser catalogado como um "pintor da História" mas cujos intervenientes são por ele definidos como merecedores de referência. LIVINGSTONE, Marco – *Kitaj.* London, Phaidon Press, 1985. STORR, Robert – A Draftsman's Painter. In *R.B. Kitaj: A Survey , 1958-2007*. Londres: Marlborough Fine Art, 2005, n.p.

[58] BRIGHTON, Andrew; MORRIS, Lynda – *Towards Another Picture: An Anthology of Writings by Artists Working in Britain, 1945-1977.* Nottingham: Midland Group Nottingham, 1977, pp.9-10.

[59] LAMPERT, Catherine – Op.cit., p.23.

[60] "Don't listen to the fools who say either that pictures of people can be of no consequence or that painting is finished (…) a School of Real London in England, in Europe…with potent Art lessons for

foreigners emerging from this odd old, put upon, very singular place". KITAJ, R.B. – The Human Clay. Londres: Arts Council of Great Britain, 1976, n.p.

[61] HYMAN, James – *The Human Clay.* James Hyman Gallery. [em linha], p.65.

[62] "The School of London is the finest depictive "School" in the world in my view. (…) The sheer quality of maybe six or more painters here in London is unique and fine painters always work upon each other when they are in history in one place". Extraído de uma carta em resposta a David S. Cohen datada de 10.11.1986 em que este compara a exposição *The Human Clay* ao apelo para o "regresso à ordem" do pós I Guerra Mundial. s.a. – *Portrait of a Jewish Artist: R.B. Kitaj in text and image*.. UCLA Library [em linha].

[63] Onde se inseriam Richter, Kiefer e Baselitz que, em entrevista com Catherine Lampert, afirma que o "avant-garde is always a fashionable term that defines the trend of the time as progressive. Nowadays I believe that it is often better to look back in time, and I have done so quite often lately. This might be considered a sentimental approach – but why not? I wanted to clarify for myself what mainstream art and the artists who work outside it are all about. I have always felt close to the British artists of the School of London". CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine -*: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016, p.24.

[64] FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996, p.128.

[65] GOEHR, Lydia – *Foreword to the Princeton Classics Edition.* In DANTO, Arthur C. , - Op.cit., p.XIII.

[66] DANTO, Arthur C – Op.cit*.,* p. 121.

[67] HYMAN, James – *The Battle for Realism.* Londres: Yale University Press, 2001, p.134.

[68] FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996, p.xi.

[69] Inglaterra mantém esta posição assumida ao longo dos anos que se seguiram e junto do grande público, não só pela qualidade das exposições apresentadas mas também pela programação televisiva da BBC, dedicada às Artes, e que incluía Berger, Maggie Hambing, Gary Hume, Humphrey Ocean e Judy Purbeck, seja pelo projeto televisivo mais recente de Alan Kane e da Artangel: *Life Class: Today's Nude,* 2009.

[70] MATTA, R. S.– *The Logic of Hallucination.* Londres: Arts Council of Great Britain, 1984.

[71] HOLLAUS, Invar-Torre – *The Resonating Space Between Paintings and Viewers. Phenomena of perception in the portraits of Francis Bacon, Lucian Freud and Frank Auerbach.* In BRIGHTON, Andrew; ARNHOLD, H. - *Bare life*. Munique: Hirmer Verlag, 2014, p.36.

[72] SYLVESTER, David – Gespräche mit Francis Baco, Nova Iorque, 1997, p.174.

[73] HYMAN, James – *The Battle for Realism.* London Yale University Press, 2001, p.183.

[74] HYMAN, James – *The Human Clay.* James Hyman Gallery. [em linha], p.67.

[75] FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. *Encounter*, Julho de 1954, vol.3, n.1, n.p.

[76] HYMAN, James – Op.cit, [em linha], p.66.

Bibliografia

BAILEY, Gauvin A.; RIDER, Alistair; McKELWAY, Matthew et alt. - *Art in Time: A World History of Styles and Movements.* – Londres: Phaidon Press, 2014. ISBN: 978-0-7148-6737-3.

BERGER, John – *About Looking*. Londres: Bloomsbury, 1980. ISBN: 978-0-7475-9957-9.

BERGER, John – *A Painter of Our Time*. Londres: Secker and Warburg, 1958.

BERGER, John – *Realist Painters of "La Colonna"*. Londres: Leicester Galleries, 1956.

BERGER, John – *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972. ISBN: 978-0-141-03579-6.

BERGER, John; OVERTON, John (ed.) – *Portraits.* Londres: Verso Books, 2015. ISBN: 978-1-78478-176-7.

BRIGHTON, Andrew.; ARNHOLD, H. - *Bare life.* Munique: Hirmer Verlag, 2014. ISBN: 978-3-7774-2254-1.

BRIGHTON, Andrew; MORRIS, Lynda – *Towards Another Picture: An Anthology of Writings by Artists Working in Britain, 1945-1977.* Nottingham: Midland Group Nottingham, 1977. ISBN: 978-0950491127.

CHIPP, H.B. – *Teorias da Arte Moderna.* 2ªed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996. ISBN: 85-336-0545-5.

COMPTON, Susan (ed.) – *British Art in the 20th Century* – The modern movement. Munique: Prestel-Verlag, 1986. ISBN: 37913 0798 3.

CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine -: *Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016. ISBN: 978-1-6060-6484-9.

DANTO, Arthur C.- *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1995. ISBN: 978-0-691-16389-5.

FOSTER, Hal – *The Return of the Real.* Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996. ISBN: 978-0-262-06187-2.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain et alt. – *Art since 1900.* 3ªed. Londres: Thames & Hudson, 2016. ISBN: 978-0-500-23953-7.

GOWING, Lawrence – *Lucian Freud*. Londres: Thames & Hudson, 1982. ISBN: 978-0-5002-7333-3.

GRAW, Isabelle et alt. – *Art and Subjecthood: The return of the Human Figure in Semiocapitalism*. Berlim: Sternberg Press, 2011. ISBN: 978-1-934105-75-7.

GREIG, Geordie – *Breakfast with Lucian, a Portrait of the Artist.* Londres: Vintage books, 2015. ISBN: 9780099572763.

HAFTMANN, Werner – *R.B.Kitaj, Complete Graphics 1963-1969*. Galerie Mikro, Berlim, 1969.

HICKS, Alistair – *School of London: the Resurgence of Contemporary Painting* London: Phaidon, 1989. ISBN: 978-0-7148-2511-3.

HODIN, J.P.; MARCHIORI, G et alt. – Art since mid-century: *The New Internationalism, Volume two: Figurative Art.* Connecticut: New York Graphic Society, 1971. ISBN: 8212-0384-3.

HUGHES, Robert – *Frank Auerbach*. Londres: Thames & Hudson, 1990. ISBN: 978-0-5002-7675-4.

HYMAN, James – *The Battle for Realism*. London: Yale University Press, 2001. ISBN: 0-300-09089-7.

KITAJ, R.B. – *The Human Clay.* Londres: Arts Council of Great Britain, 1976. s.p.

LIVINGSTONE, Marco – *Kitaj*. Londres, Phaidon Press, 1985. ISBN: 978-0-7148-6855-4.

LIVINGSTONE, Marco; HEYMER, Kay – *Hockeney's Portraits and People*. Londres: Thames & Hudson, 2003. ISBN: 978-0-500-29234-1.

LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945, issues and concepts.* 3 ed. Londres: Thames & Hudson, 1969. ISBN: 978-0-5002-0282-1.

MALBERT, Roger – *Drawing People: the human figure in contemporary Art.* Londres: Times & Hudson, 2015. ISBN: 978-0-500-29163-4.

MATTA, R. S.– *The Logic of Hallucination.* Londres: Arts Council of Great Britain, 1984. ISBN: 978-0-7287-0421-3.

McCANN, Margeret (ed.) – The Figure: Painting, Drawing and Sculpture, contemporary perspectives. Nova Iorque: Skira Rizzoli, 2014. ISBN: 978-0-8478-4375-6.

MELLOR, David – *The Sixties Art scene in London.* Londres: Phaidon, 1993. ISBN: 978-0-9463-7229-4.

MULLINS, Charlotte – *Picturing People.* Londres: Thames & Hudson, 2015. ISBN: 978-0-500-23938-4.

PRENDEVILLE, Brendan – *Realism in the 20th Century Painting.* Londres: Thames & Hudson, 2000. ISBN: 0-500-20336-9. Londres:

READ, Herbert – *A Concise History of Modern Painting.* Londres: Thames & Hudson, 1974. ISBN: 978-0-500-20141-1.

RUHRBERG, Karl et. alt. – *Arte do Século XX.* Colónia: Taschen, 2005. ISBN: 3-8228-4228-1.

RUSSELL, John – *Francis Bacon.* Londres: Times & Hudson, 1971. ISBN: 0-500-20271-0.

s.a. - *R.B. Kitaj: A Survey, 1958-2007*. Londres: Marlborough Fine Art, 2005.

s.a. – *Seven British Painters: Selected masters of post-war British Art*. Londres: Marlborough Fine Art, 1993. ISBN: 0900955406.

SONTAG, Susan – *Against Interpretation.* Londres: Penguin Books, 1961. ISBN: 978-0-141-19006-8.

STANGOS, Nikos (ed.) – *David Hockney by David Hockney*. Londres: Thames & Hudson, 1977. ISBN: 978-0-5000-9108-1.

STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and Documents of Contemporary Art.* 2 ed. California: University of California Press, 2012. ISBN: 978-0-520-25374-2.

STREMMEL, Kerstin – *Realismo*. Colónia: Taschen, 2005. ISBN: 3-8228-4215-X.

SYLVESTER, David – *Interviews with Francis Bacon.* 3ed. Times & Hudson, 1975. ISBN:0-500-27475-4.

VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita – A Bruch with the Real. Londres: Laurence King Publishing, 2014. ISBN: 978-1-7806-7283-0.

WIGGINS, Colin - *Frank Auerbach and the National Gallery: Working after the Masters.* Londres: National Gallery, 1995.

WRIGHT, Barnaby; MOORHOUSE, Paul; GARLAKE, Margaret - *Frank Auerbach: London Building Sites, 1952-1962.* Londres: Courtauld Gallery and Paul Holberton, 2010. ISBN: 978-1-9034-7094-7.

Artigos de Publicações em série:

BERGER, John – Soviet Aesthetics. *New Statesman,* 6 de Fevereiro de 1954, vol.47, nº1196.

BERGER, John – Staying socialist. *New Statesman*, 31 de Outubro de 1959, vol.58, nº1494.

BERGER, John – The Biennale. *New Statesman,* 5 de Julho de 1952, vol.44, nº1113.

BERGER, John – The Unknown Political Prisoner. *New Statesman*, 21 de Março de 1953, Vol.45, nº 1150.

FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. *Encounter*, Julho 1954, vol.3, nº1.

HERON, Patrick – School of London. *New Statesman*, 9 April 1949, Vol.37, nº944.

SYLVESTER, David – Death of a Wild Animal. *Encounter*, January 1955, vol.4 nº1, pp.60-62.

SYLVESTER, David – Venice Biennale. *The Nation*, 9 Septembre de 1950, Vol. 171, nº11.

THOMPSON, George – Our National Culture Heritage. *Arena* (s.d.), vol.2,nº9.

Documentos eletrónicos:

CRIPPA, Elena - *Bacon, Freud y la Escuela de Londres.* Museu Picasso Málaga. [em linha] (Abril 2017). [Consult. 1 Maio 2017]. Disponível em <http://www.museopicassomalaga.org/exposiciones-temporales/bacon-freud-y-la-escuela-de-londres>.

HYMAN, James – *The Human Clay.* James Hyman Gallery. [em linha] (s.d.). [Consult. 21 Agosto 2017]. Disponível em < http://www.jameshymangallery.com/pdf/beyond_the_human_clay.pdf>.

s.a. - *A Movement in a Moment: School of London.* [em linha] (s.d.). [Consult. 3 Maio 2017]. Disponível em < http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/august/02/a-movement-in-a-moment-school-of-london/>.

s.a. – *Portrait of a Jewish Artist: R.B. Kitaj in text and image.*. UCLA Library [em linha] (2010). [Consult. 10 Maio 2017]. Disponível em < http://pinky.bol.ucla.edu/kitaj/index.htm>.

Política do corpo na arte brasileira dos anos 1960

Francisco Dalcol

Doutorando em Teoria, Crítica e História da Arte (PPGAV/UFRGS). Bolsista CAPES com estágio de doutoramento na FCSH/UNL. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). É jornalista, crítico de arte, pesquisador e curador independente.

francisco.dalcol@gmail.com

The purpose is to analyze the body as political territory in the Brazilian art of the 1960s in the context of the military dictatorship. It was a period of repression, censorship, arrests, tortures and deaths in which, at the same time, a Brazilian production of the vanguard went in the practical-theoretical plane conjugating propositions of experimental character to the commitment with the social and political reality. The constitution of a politics of the body takes place first with the entrance of the spectator in the work as participant-activator and, next, with the use of the body by the artists as an instrument of contestation and transgression. From the notions of Foucault and Rancière that offer a perspective for the relations between art and politics, the focus is on the body as a matter, means or support constitutive and activators of

O corpo, diz Michel Foucault, é tanto alvo de poder como ator principal de todas as utopias. Esse caráter ambivalente, entre o controle disciplinar que age sobre os corpos e o sentido emancipatório de um devir a se projetar a partir dos mesmos, converge para uma compreensão em seu pensamento: seja aprisionado ou livre, o corpo constitui, apesar de tudo, um lugar[1]. Esse lugar é composto por forças em permanente confronto na dinâmica social, conformando um corpo sobre o qual operam diferentes dispositivos. Nos termos de Foucault, o corpo não é, portanto, um objeto dado *a priori*, mas produzido pelas linhas de poder que sobre ele incidem e concorrem (FOUCAULT, 1987; 2013).

Na teoria em que articula estética e política, Jacques Rancière considera o corpo não a partir das práticas disciplinares e das técnicas de governar, mas problematizando a "distribuição do sensível" que configura os corpos conforme os poderes que definem os lugares e as ocupações dentro de uma comunidade. Tais regras são prescritas pelo que o autor denomina *polícia*. A saber: não um dispositivo nem as forças de ordem repressiva que agem sobre os corpos, mas aquilo que determina a ordem do dizível e do visível, do que é discurso ou ruído, de quem é visto ou ignorado (RANCIÈRE, 2009; 2012). Ao situar as formas consensuais da *polícia*, Rancière

work. The interest rests on works that proposed a political body of criticism both to the artistic conventions and institutions as to the authoritarian government.

Keywords: body; brazilian art 1960s; art politics; participation of the spectator; sensory experience; military dictatorship; critic.

identifica no confronto com as formas dissensuais da política uma potencialidade emancipatória a partir da "refiguração dissensual da partilha do sensível pela qual a dominação impõe a evidência sensível da sua legitimidade" (RANCIÈRE, 2014, p. 12).

As noções de Foucault e Rancière são aqui evocadas como modo de oferecer uma perspectiva para as relações entre arte e política nos termos que queremos propor. O objetivo é analisar o corpo enquanto território político na arte brasileira dos anos 1960 no contexto da ditadura militar do país (1964-1985)[2]. Trata-se de um período de repressão e supressão das liberdades individuais, marcado por censura, prisões, torturas e mortes. Perseguidos pelo regime autoritário, diversos artistas, intelectuais e políticos foram silenciados e/ou partiram em exílio. Ao mesmo tempo, uma produção brasileira de vanguarda encaminhou-se no plano prático-teórico conjugando proposições artísticas de caráter experimental ao comprometimento ético com a realidade social e política do país (REIS, 2006).

A constituição de uma política do corpo tem lugar na arte brasileira dos anos 1960 primeiramente com a entrada do espectador na obra enquanto participante-ativador e, a seguir, com o uso do corpo pelos artistas como instrumento de contestação e transgressão, seja real ou figurado. Pode-se considerar como passagem simbólica entre os dois momentos o Ato Institucional n° 5 (FREITAS, 2013), estabelecido pelo governo militar em dezembro de 1968, oficializando a censura e a tortura durante uma década inteira que ficou conhecida como "anos de chumbo"[3].

Nosso interesse recai sobre alguns dos trabalhos que notadamente propuseram um corpo político de crítica tanto às convenções e instituições artísticas como ao poder repressivo do governo autoritário. Considerando que o corpo é "um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas" (RAMIREZ, 2003, p.

14) e que "corpo, imagem e representação não possuem um sentido único" (MATESCO, 2009, p. 9), o enfoque aqui incide sobre a presença do corpo na arte do Brasil nos anos 1960 enquanto matéria, meio ou suporte constitutivos e ativadores do trabalho. Dessa maneira, não abordaremos questões sobre representação e imagem do corpo, um viés também com presença na arte brasileira do período (FABRIS, 2010; JAREMTCHUK, 2010).

Amparando-se em Foucault e Rancière, nosso argumento é que, para além dos significados que emanam do contexto histórico, do conteúdo manifesto e das intenções dos artistas, o caráter político dos trabalhos que destacaremos efetiva-se nos modos como o corpo rompe com as formas de normatização disciplinar e *policial* para projetar lugares novos de subjetivação e experiência estética enquanto atos que operam na reorganização e redistribuição do sensível.

A entrada do corpo no espaço-tempo da obra

A presença do corpo na arte brasileira coloca em causa questões sobre o registro visual dos costumes, do indivíduo e da realidade social pelo menos desde a arte acadêmica do século XIX, prosseguindo no século XX com as correntes modernistas (NAVES, 1996). Os debates acompanharam os projetos de construção de uma visualidade identitária de país e as decorrentes disputas que colocaram em lados opostos as abordagens dos regionalismos e do nacionalismo e também as vertentes da figuração e da abstração (AMARAL, 1984). Nesse plano geral histórico, Flávio de Carvalho é o caso de um notável prenunciador com suas "Experiência nº 2" (1931) e "Experiência nº 3" (1956), em que executou caminhadas nas ruas de São Paulo que oferecem antecedentes e marcos precursores da performance e da arte de ação no Brasil (CHIARELLI, 1999; OSÓRIO, 2000).

A entrada definitiva de um corpo físico na produção brasileira se daria nos anos 1960 com os desdobramentos do neoconcretismo[4]. Na década anterior – o contexto da modernização desenvolvimentista no Brasil que teve como face estética o concretismo, a bossa nova, o cinema novo e a arquitetura de Brasília –, a ideologia do progresso científico e tecnológico guiou as vertentes construtivas brasileiras[5] conforme um pensamento objetivista dos processos e propósitos artísticos, como "uma espécie de positivismo da arte" (BRITO, 1985, p. 15). A discussão trazida pelo "Manifesto neoconcreto"[6] de 1959 partia de uma reação à arte geométrica não-figurativa. Tratava-se de uma "tomada de posição" em relação à arte concreta, contra a "exacerbação racionalista", "a noção mecanicista" e a "tendência à racionalização cada vez maior" da arte (CASTRO *et al*, 1959, p. 4).

Ao negar o racionalismo concretista, os signatários do "Manifesto neoconcreto" lançaram mão da noção de um *quasi-corpus* fenomenológico, remetendo à ideia mesma de um corpo biológico. No texto, os autores afirmavam: "Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o

poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas (…) nos organismos vivos" (CASTRO *et al*, 1959, p. 5). No embate entre corpo e máquina, os neoconcretos criticavam o "artista concreto racionalista" que "fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo" (CASTRO *et al*, 1959, p. 5).

Para falar a esse olho-corpo, os neoconcretos argumentavam que era preciso fundar um novo espaço expressivo, como modo de reacender uma experiência primeira que havia sido comprometida pela objetividade racionalista do concretismo. Isso envolvia a compreensão da espacialização da obra a partir de uma dupla-dissolução: a do espaço bidimensional e da forma geométrica no espaço-tempo real. "Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*" (CASTRO *et al*, 1959, p. 5). Como analisou Maria Alice Milliet, a poética neoconcretista "implica o retorno das entidades banidas pela racionalidade concretista: a sedução do objeto, a catarse do espectador, a singularidade da expressão artística" (MILLIET, 1992, p. 26).

Ao propor a renovação da linguagem concreta buscando novas possibilidades de criação que refundassem a experiência com a arte, o neoconcretismo postulou, conforme os termos de Rancière, um gesto político ao reorganizar o "sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Corpo enquanto participante-ativador

Orientação semelhante se constata na "Teoria do não-objeto", texto de 1959[7] subsequente ao "Manifesto neoconcreto", que formula uma compreensão da arte enquanto corpo fenomenológico, porque aberto à experiência sensorial. Nas primeiras linhas, Ferreira Gullar escreveu: "O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico" (GULLAR, 1977, p. 85). Ao se configurar como um corpo de experiência dos diversos sentidos, o não objeto era ao mesmo tempo uma recusa às convenções e aos limites da arte.

> *Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. (…) Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo* (GULLAR, 1977, p. 90).

Lygia Clark e Hélio Oiticica foram os que primeiramente adensaram em suas pesquisas um estatuto para o corpo participativo. No decorrer da experiência neoconcreta, ambos os artistas formularam as bases de uma política da arte ao operar a entrada do espectador na obra enquanto integrante e ativador. Ainda em 1957, já antecipando aspectos que adensaria em sua produção na década seguinte, Lygia Clark dizia que "a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador; e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela" (PEDROSA, 1960, p. 1).

"Bichos" (1960-64), "Trepantes" (1964-65) e "Obra mole" (1964) são alguns dos trabalhos que efetivaram um novo regime de relação entre obra, artista e público. Lygia Clark operava como um propositor convocando o corpo do espectador não só a adentrar o espaço da obra, mas também a manipulá-la enquanto corpo orgânico. Por seu lado, o espectador deixava de ser apenas observador para ser também um participador. Contudo, como bem notou Paula Braga em texto recente, "Os anos 1960: descobrir o corpo", nesses trabalhos a participação é apenas um pressuposto dado, porém nem sempre efetivado, uma vez que não escapam à normatização museológica que os exibe como objetos de contemplação somente visual (BRAGA, 2014).

Em Lygia Clark, a participação total do corpo – por se dar não somente no espaço da obra, mas também no tempo dela – ocorreu significativamente com "Caminhando" (1963). O trabalho ganha existência durante o recorte de uma fita de Möbius pelo participante. Antes da ação, é apenas proposição; depois, somente vestígio. Nas palavras de Lygia Clark, "'Caminhando' é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes" (CLARK et al., 1980, p. 26).

Lygia Clark fez da corporalidade e sua ação elementos fundamentais do trabalho artístico,

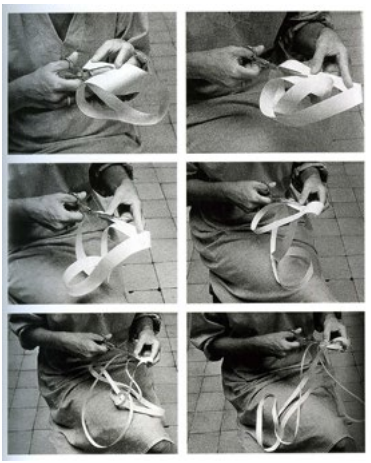


Fig. 1 – "Caminhando" (1963), de Lygia Clark.

passando a encontrar no mergulho das subjetividades o seu interesse privilegiado. Nesse percurso, foi abandonando a elaboração de propostas compreendidas comumente como artísticas, concentrando-se em proposições de participação e vivência entre artista e público, entre o eu e o outro. Foi assim que aprofundou sua pesquisa sobre o corpo fenomenológico em trabalhos como "Nostalgia do corpo" (1966), "A casa é o corpo" (1967-69), "O corpo é a casa" (1968-70), "Fantasmática do corpo" (1972-75) e "Estruturação do self" (1976-84). Ao explorar na relação entre sujeitos uma abertura para novos modos de experiência sensível, Lygia Clark propôs uma política do corpo como lugar de descoberta e autoconhecimento. Como comentou Guy Brett, "Lygia Clark sempre remete a percepção das coisas externas às suas origens na consciência de nosso próprio corpo" (BRETT, 2005, p. 33).

Corpo social e político

Tanto em Lygia Clark como em Hélio Oiticica, o espectador antes normatizado corporalmente pela programação do comportamento contemplativo ingressava no espaço-tempo real da obra por meio de uma vivência corporal. Enquanto Lygia Clark levou sua pesquisa sobre o corpo rumo à realidade psíquica, a ponto de se situar mais no âmbito terapêutico[8] do que propriamente artístico, Hélio Oiticica buscou o que estava para fora do corpo, em sua relação de exterioridade, aproximando a arte da vida no espaço real fora do museu e das instituições artísticas.

O interesse pela abordagem ambiental da arte levou Hélio Oiticica a realizar inicialmente trabalhos que se estruturavam como formas geométricas que pareciam saltar do plano bidimensional da forma quadro para ganhar o espaço tridimensional do ambiente circundante. Vieram desse pensamento séries como os "Relevos", os "Bilaterais", os "Núcleos" e os "Bólides", em que o corpo fenomenológico se dava enquanto experiência de presença no espaço da obra. No mesmo período que Lygia Clark desenvolvia "Caminhando" (1963), Oiticica entrava em uma nova etapa de sua guinada em negação ao quadro. A partir de 1964, a busca pelo corpo sensorial encontrou desdobramentos nos "Parangolés". Mistura de capa, tenda, túnica e estandarte feito de diversos materiais, inclusive de descarte, era trajado em situação de música e dança na rua (SALOMÃO, 2003). Não somente o artista deveria vestir, mas também as pessoas, um gesto que se institui político ao diminuir a distância entre artista e observador e ao renegociar seus papéis. Nas palavras de Oiticica, "não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total (in)corporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo" (OITICICA, 2008, p. 31). No texto "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica"[9], publicado em 1966, Mário Pedrosa afirmava que:

> *Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área*

de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação (PEDROSA, 2006, p. 144).

O ato de vestir e se movimentar com o traje estabelecia um caráter modificador do espectador tradicional, que passava a ser um participante mais ativo, experimentando a obra através da dança. Dizia Oiticica: "tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança" (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p. 107). A música, a dança e as celebrações coletivas em circunstâncias de encontro público são apontadas por Aracy Amaral como antecedentes da corporalidade nas artes visuais do Brasil nos anos 1960. No texto "Aspectos do não-objetualismo no Brasil" (1981), a historiadora brasileira relaciona o uso artístico do corpo à tradição das festas populares e esportivas, como o Carnaval e o futebol, e dos ritos religiosos e folclóricos, como o candomblé e a capoeira.

(…) a criação espontânea expressa em manifestações corporais ou de atuação ambientais coletivas que ocorre durante um divertimento popular como o Carnaval mantém ainda hoje seu caráter de genuína participação da comunidade. (…) Assim, acreditamos que no Brasil as "ações corporais" de caráter festivo coletivo influíram em certas formas expressivas que começam a surgir – ao nível de meio artístico – em meados dos anos 60 (AMARAL, 1981, p. 3).

É notadamente o caso dos "Parangolés", fruto do contato de Hélio Oiticica com o samba e a vida humilde e marginalizada dos moradores dos morros do Rio de Janeiro. No já citado "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", Mário Pedrosa pontuou o quanto a experiência foi transformadora na passagem do visual ao sensorial em sua produção:

(…) foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade (PEDROSA, 2006, p. 144).

Ao se lançar em direção a outros espaços sociais que não os do meio artístico, Hélio Oiticica estreitou relações com as camadas desfavorecidas da sociedade, fazendo surgir uma poética de alta voltagem crítica e experimental. Esse caráter também se reforça ao extravasar os limites institucionais com manifestações coletivas que se davam no espaço público, atritando de forma dissensual o que estava dentro e fora dos domínios e das convenções que disciplinam a arte. Ao reconhecer o conflito e dar visibilidade às alteridades, Hélio Oiticica oferecia com suas proposições uma interrupção à harmonia *policial*, nos termos de Rancière.

Corpo policial e corpo emancipado

Foi trajando "Parangolés" que Oiticica e integrantes da escola de samba da Mangueira, do Rio de Janeiro, chegaram em uma grande procissão festiva ao Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1965, para a abertura da exposição "Opinião 65"[10]. Embora a ação constituísse o trabalho apresentado pelo artista, a comitiva foi barrada no museu, um lugar normalmente não frequentado por sambistas e moradores da favela. Impedido de entrar, o grupo prosseguiu com o desfile até os jardins, onde a ação dos "Parangolés" continuou no lado de fora atraindo os que lá dentro estavam. Em um texto recente, "A política das artes e o museu: desentendimentos a partir de alguns casos com os Parangolés de Hélio Oiticica", o crítico brasileiro Luiz Camillo Osório analisou a dimensão *policial* do episódio:

> *Evidenciava-se nesta cena, em que se impedia a entrada de uma obra experimental no museu, um momento "policial", para usar a terminologia de Jacques Rancière, em que uma instituição museológica assumia procedimentos disciplinares ao fazer uso de critérios ainda fixos de classificação quanto ao que seria arte – com seus procedimentos, seus processos de formalização e expectativas de apreensão e fruição estética – bem como os modos adequados de expô-la e experenciá-la* (OSÓRIO, 2017, p. 109).

Se a proibição constituiu o poder *policial* sobre os corpos que são disciplinados a não entrar no museu, podemos considerar que a dimensão política se deu a partir dos corpos como experiência de enfrentamento e desacordo com a ordem vigente. Ao desorganizar práticas e relações dominantes, o corpo individual e coletivo potencializaram possibilidades de emancipação política. Pois como afirma Rancière, "a política é a prática que rompe a ordem da *polícia* que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns" (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Um ano depois da ação com os "Parangolés" no MAM-RJ, Hélio Oiticica publicou o texto "Situação da vanguarda no Brasil"[11], em que afirmava a participação do espectador como fundamental. Escreveu o artista que "não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador", mas de "procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de 'experimentar', de deixar de ser espectador para ser participador", "como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso)" (OITICICA, 2006, p. 147-148).

Ao longo da produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica, o sentido político se manifesta enquanto abertura à participação que concede ao espectador um papel ativo e determinante, oferecendo ao corpo a possibilidade de constituir-se como um lugar de experiência não-consensual nem disciplinar. Algo que

se aproxima da reflexão de Foucault, quando fala que as utopias contidas no corpo florescem de uma forma sensível e variada (FOUCAULT, 2013). Nos termos de Rancière, podemos identificar uma ampliação das possibilidades de emancipação do espectador como "saída de um estado de menoridade", "desmantelamento da velha divisão do sensível, do pensável e do factível" e constituição de "um corpo novo para viver aqui e agora num novo mundo sensível" (RANCIÈRE, 2012, p. 43-47).

Corpo de protesto e corpo coletivo

A exposição "Opinião 65" marcou uma tomada de posição do meio das artes visuais frente à situação política do Brasil. Ao reunir diversas vertentes da produção de vanguarda, a mostra deu visibilidade a uma nova figuração de viés politizado, com artistas de uma geração recente como Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman. Embora voltada a questões sociais e políticas da realidade brasileira, não se tratava, contudo, de uma pintura figurativa de chave naturalista. Englobada sob a designação nova figuração, era uma produção heterogênea de matriz pop, mas que, em lugar de temas como fama, consumo e mídia, reverberava mais forte um tom crítico e engajado contra a ditadura e o imperialismo. Em um momento em que o corpo era reprimido, censurado, perseguido e torturado, colocando-se na linha de frente do embate contra o autoritarismo e a violência de estado, a nova figuração retomava a figura do corpo, mas representando-o de forma violada, fraturada, fragmentada e mesmo desfigurada (SCOVINO, 2012).

Nas polarizações entre uma arte socialmente engajada e uma arte experimental de vanguarda, o comprometimento com os problemas do Brasil levou a uma guinada ao real. Tal é o mote de "Esquema geral da nova objetividade"[12], em que Hélio Oiticica condensa alguns dos principais pontos que alimentaram as discussões nos anos imediatamente anteriores. Nesse texto de 1967, há uma tentativa de síntese e conciliação de duas preocupações que concorriam no mesmo período: de um lado, as conquistas artísticas em relação à participação do espectador e à experiência sensorial; de outro, a necessidade de tomada de posição frente às questões éticas, sociais e políticas do país. Defendendo a necessidade de intervenção, a nova objetividade propunha a participação total:

> *(…) nos problemas do mundo, consequentemente influindo e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social* (OITICICA, 2006, p. 164).

Hélio Oiticica prosseguia o texto acentuando o caráter utópico do desejo de transformação, ao afirmar que não bastava ao artista:

Fig. 2 – "Parangolé P15, Capa 11" (1967), de Hélio Oiticica.
Fonte: Itaú Cultural.

(…) o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista "participe" enfim da sua época, de seu povo (OITICICA, 2006, p. 165).

Um trabalho que emblematiza esse discurso é "Parangolé P15, Capa 11" (1967), no qual Hélio Oiticica escreveu na superfície do tecido: "Incorporo a revolta". O jogo de palavras entre um "corpo" que "incorpora" extrapola o literal para ganhar um sentido específico pela presença de uma terceira palavra, "revolta", cujo significado era reverberado pelo contexto político e social.

Como já apontamos, a participação do espectador envolvia a saída dos espaços da arte em direção aos espaços da vida real. O encontro do corpo do indivíduo com o corpo social é o cerne de trabalhos de Lygia Pape como os "Espaços imantados" (1968-2002), que consistiam em ações de interação social espontânea reunindo pessoas em espaços urbanos em torno de situações como uma roda de capoeira ou a banca de um camelô. Lygia Pape explorou esse caráter coletivo da experiência vivencial do corpo fenomenológico também em "Divisor" (1968), constituído por um grande pano branco de 30 por 30 metros, com diversos rasgos nos quais os participantes deveriam passar suas cabeças, tendo o restante do corpo recoberto abaixo do tecido. Coordenadas pela artista, dezenas de crianças moradoras da favela andaram pelas ruas do Rio de Janeiro gerando a imagem de um grande e único organismo vivo. Para movimentar-se, esse corpo coletivo precisava de negociação individual e de ação grupal, instaurando uma experiência orgânica de alteridade.

Corpo na arte de guerrilha

As investigações artísticas na arte brasileira dos anos 1960 compõem a base da formulação

de um corpo político pelo crítico brasileiro Frederico Morais. Publicado em 1970, "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra" trouxe um retrospecto avaliativo da produção artística dos anos anteriores, pontuando a importância do lugar assumido pelo corpo. Ao comentar as experiências de Hélio Oiticica e Lygia Clark, o crítico escreveu:

> *O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, um retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. (…) Em ambos artistas brasileiros, a «obra» é frequentemente o corpo («a casa é o corpo»), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo* (MORAIS, 1970, p. 58).

A problemática do objeto, questão central nas vanguardas artísticas brasileiras dos anos 1960 (FAVARETTO, 2000), foi encaminhada por Frederico Morais pela compreensão do caráter processual de proposições artísticas que se davam enquanto situação e vivência. Assim, o não-objeto ganhou um caráter imaterial. Nas palavras do crítico, "o artista é um inventor, realiza ideias"; a arte, "deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto (…), não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo"; "a obra acabou" (MORAIS, 1970, p. 45-46).

É nesse mesmo texto que Frederico Morais conceitua o que denomina "arte de guerrilha" no contexto da América Latina. Ao afirmar que o artista deveria atuar como um guerrilheiro, o crítico dizia: "O artista é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. (…) O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa" (MORAIS, 1970, p. 49-51). A ideia de guerrilha artística estava em sintonia com o enfrentamento entre o

Fig.3 – "Divisor" (1968), de Lygia Pape.
Fonte: Galeria Luisa Strina.

governo militar e os grupos de guerrilha que se opunham ao regime realizando ações na cidade e no campo[13], no momento em que o movimento de luta armada havia se intensificado desde o AI-5 de 1968. Dizia Frederico Morais:

> *Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. (…) A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação* (MORAIS, 1970, p. 49).

Se no começo dos anos 1960 a discussão se concentrou na participação do espectador e na ativação do corpo sensorial (a visão estimulando outros sentidos), a produção posterior enfatizou formas de resistência com propostas críticas que questionavam o ambiente de autoritarismo. Alguns artistas realizaram ações mais individualizadas e radicais que confrontavam a supressão das liberdades individuais e as notícias de prisões, torturas e desaparecimentos. Conciliando a tomada de posição política à absorção das vertentes conceituais da cena internacional, muitos trabalharam com a irreverência e o choque como forma de pensar, agir e convidar à reflexão. E, para burlar a censura, desenvolveram estratégias inovadoras para as artes visuais do país, como performances rápidas e intervenções momentâneas que deixavam poucos rastros, além de propostas conceituais sutis que operavam por meio de ironia, metáfora, alegoria e jogos de linguagem. Aqui, o corpo também constituiu um território político, porém provocador e violento.

Corpo como contestação e transgressão

É nesse contexto que se insere a ação de Antonio Manuel no XIX Salão Nacional de Arte Moderna (1970), no MAM-RJ. O artista havia se inscrito com "O corpo é a obra", trabalho em que concebia seu próprio corpo como obra, mas foi recusado pelo júri por não se enquadrar nas categorias do salão. Antonio Manuel foi à abertura da exposição e, em um gesto improvisado, gritou algo como: "Eu sou a própria obra de arte. É preciso que todos me vejam e me apreciem". A seguir, tirou toda a roupa e ficou completamente nu diante do público, promovendo o que virou uma performance nas escadas do museu. A manifestação ofereceu um protesto tanto às convenções e instituições artísticas como à ausência de liberdade de expressão e manifestação em um país sob ditadura militar que exerce censura e repressão a partir da disciplina dos corpos. Ao comentar o acontecido, Mário Pedrosa disse que o

ato de rebeldia de Antonio Manuel exemplificava o "exercício experimental da liberdade" (PEDROSA, 1970). Depois da ação, que resultou no fechamento do museu pela polícia, fotografias da performance foram utilizadas pelo artista no objeto "Corpobra" (1970).

Nos termos de Rancière, gestos artísticos como o de Antonio Manuel são políticos na medida em que baralham as coordenadas estabelecidas, em que interrompem a ordem *policial* dos lugares e das ocupações, pois a política "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaços e dos possíveis do tempo" (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

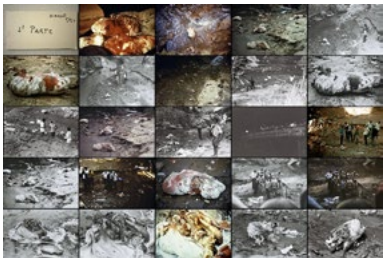
Embora tomando o corpo enquanto meio de crítica ao conservadorismo e ao autoritarismo, performances como a de Antonio Manuel eram distintas das manifestações da *body art* do mesmo período. Como a pesquisadora brasileira Cristina Freire analisa, no Brasil "o corpo aparece de maneira diferente daquela dos artistas da *body art* europeus ou norte-americanos, como Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane, entre outros, que dilaceraram, morderam, feriram e até mesmo mutilaram o próprio corpo" (FREIRE, 2006, p. 50). Em lugar de resistência, dor e mutilação, a arte brasileira fez do corpo um território de contestação política e transgressão social.

Tal é a via da qual se aproxima Artur Barrio no período, ainda que o cerne de sua poética não fosse o próprio corpo. Em suas propostas efêmeras e ações realizadas fora de museus e galerias, mas próximas à realidade cotidiana, o corpo serve de instrumento para táticas de subversão, metáfora e alegoria. É o caso das intervenções que realizou em espaços públicos espalhando sacolas plásticas com lixo, detritos e materiais em putrefação, como "Defl. . . Situação . . . +S+ . . . RUAS" (1970), que se configuravam como um incômodo gesto de transgressão da ordem.

Outras ações, como a realizada no evento "Do corpo à terra"[14], em 1970, eram como uma

Fig.4 – "Corpobra" (1970), de Antonio Manuel.
Fonte: Leo Eloy, Bienal de São Paulo.

Fig.5 – "Situação. . . . . T/ T1. . . . . " (1970), de Artur Barrio. Registros da segunda das três partes da ação em "Do corpo à terra".
Fonte: Cesar Carneiro.



espécie de atentado poético que expunha a violência e o terror de estado pelo regime militar. Em "Situação. . . . . .T/ T1. . . . . .", Barrio despejou nas margens de um córrego dezenas de "Trouxas ensanguentadas" – como ficaram conhecidos os panos que embrulhavam ossos e carne de animais. O cenário foi encontrado na manhã do dia seguinte por curiosos que começaram a se aglomerar, atraindo a imprensa e a polícia. Nos últimos dois anos, desde o AI-5[15] e o recrudescimento da repressão, vinham aumentando os relatos de prisões, torturas e desaparecimentos, o que explicava a apreensão dos transeuntes diante do que parecia ser a desova malsucedida de cadáveres mutilados.

Ao realizar o trabalho de forma anônima e escusa, Barrio burlava a censura e os meios repressores com um gesto de contrainformação que dava visibilidade ao ruído. No caso, aos sumiços e assassinatos por parte da ditadura. Nas palavras da pesquisadora Ligia Canongia, embora artistas como Hélio Oiticica já houvessem realizado experiências marginais, "nada acontecera que fosse semelhante ao radicalismo das obras de Barrio" (CANONGIA, 2002, p. 195).

Em "Do corpo à terra", Cildo Meireles também realizou uma importante ação que marca o uso do corpo como uma potente contestação política. Em "Tiradentes: totem-monumento ao preso político" (1970), o artista fixou uma estaca, amarrou nela dez galinhas vivas, jogou gasolina e ateou fogo diante do público. Com a violência do ato radical, realizou uma da mais contundentes críticas do meio das artes visuais às torturas e mortes pela ditadura. Como afirmou Foucault, regimes autoritários exercem disciplina e controle pelo suplício dos corpos ameaçados de tortura, dor e prisão, pois "em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (FOUCAULT, 1987, p. 118).

No que toca à discussão sobre o corpo aqui ensejada, tais ações de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles mostram que a politização do corpo pela experiência sensorial da participação do espectador decorrente do neoconcretismo dava lugar a um corpo politizado mais atritivo, violento, subversivo e mesmo radical e anárquico. Essa passagem aproximava o corpo da noção de uma "arte de guerrilha", se retomarmos o termo cunhado por Frederico Morais. Em Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, o uso do corpo é exemplar de uma política da arte pela via dissensual da transgressão e da contestação, da recusa e do desvio, do rompimento da organização *policial*. Como postula Rancière:

> *O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível* (RANCIÈRE, 2009, p. 49).

As práticas e teorias aqui tratadas sucintamente são apenas algumas das possibilidades que permitem acompanhar os modos com que o corpo constituiu um território político na arte brasileira dos anos 1960. Ao lançar novas concepções de realização, exibição e circulação do trabalho de arte, bem como rearticular as bases de relação entre obra, artista e espectador, tais ações e pensamentos articulam uma política da arte que é própria ao regime estético da arte (RANCIÈRE, 2009), no sentido de reformular os lugares, as ocupações e a distribuição das partes que integram a distribuição do sensível.

A nosso ver, trata-se do momento em que se deu na produção brasileira uma abertura que levou a arte para fora de si, mas sem sair de si. Uma arte que ultrapassou os limites das convenções instituídas para, desprovida de normas e determinações, buscar o que ainda não era. Nas palavras de Rancière, "reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades" (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49). Se a utopia contida no corpo é a potencialidade de um devir que reconfigura a paisagem do possível, concordamos com Foucault que para haver utopia basta ser um corpo.

Fig.6 – "Tiradentes: totem-monumento ao preso político" (1970), de Cildo Meireles. Registro da ação em "Do corpo à terra".

Notas

[1] Em algumas ocasiões, Foucault chamou esse lugar de heterotopia, como um lugar real em oposição ao lugar irreal conforme compreende sua noção de utopia. É o caso da conferência "Outros espaços" (1967). Cf. FOUCAULT, 2009.

[2] Ao depor o presidente João Goulart, eleito democraticamente, o golpe militar foi instaurado em 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985, sob comando de generais que se sucederam no governo.

[3] O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi um dispositivo jurídico-político tornado público pelo regime militar brasileiro no dia 13 de dezembro de 1968, no então governo do general presidente Arthur da Costa e Silva. Seus efeitos principais foram a suspensão dos direitos políticos e o fechamento do Congresso Nacional. O decreto deu ao regime militar uma série de poderes para reprimir opositores, como prender e coagir de forma arbitrária e violenta. O AI-5 vigorou até 13 de outubro de 1978.

[4] A "I Exposição de arte neoconcreta" foi apresentada em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

(MAM-RJ). Entre os artistas participantes, estavam Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Sergio Camargo, Theon Spanudis e Ferreira Gullar. A "I Exposição de arte neoconcreta" foi também apresentada em novembro de 1959, na Galeria Belvedere da Sé, em Salvador. Ocorreriam depois a "II Exposição de arte neoconcreta", em 1960, no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e a "III Exposição de arte neoconcreta", em 1961, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ao longo das mostras, outros artistas foram incluídos entre os participantes, como são os casos de Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Willys de Castro e Hércules Barsotti.

[5] O construtivismo no Brasil engloba as vertentes do movimento concretista, que esteve dividido em dois grupos ao longo dos anos 1950: o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e o Grupo Ruptura, em São Paulo.

[6] Publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 21-22 de março de 1959, por ocasião da "I Exposição de arte neoconcreta", o texto foi assinado coletivamente por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

[7] Originalmente publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 19-20 de dezembro de 1959.

[8] Entre 1970 e 1975, Lygia Clark lecionou na Sorbonne, realizando diversas experiências coletivas com seus alunos.

[9] Originalmente publicado em Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.

[10] A exposição ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em setembro de 1965, apresentando pesquisas recentes em torno das novas figurações.

[11] Originalmente publicado em Proposta 66. São Paulo: FAAP, 1966.

[12] Texto escrito a propósito da exposição "Nova objetividade brasileira", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em abril de 1967, reunindo diferentes vertentes das vanguardas brasileiras.

[13] O texto também evoca outros do período que igualmente levam "guerrilha" em seu título, desde a cartilha "Minimanual do guerrilheiro urbano" (1969/70), do guerrilheiro brasileiro Carlos Marighella, até manifestos teóricos como "Arte povera: notas para uma guerrilha (1967)", do italiano Germano Celant, "Teoria da guerrilha artística" (1967), do brasileiro Décio Pignatari, e "Guerrilha cultural?" (1968), do argentino Julio Le Parc.

[14] Com organização do crítico Frederico Morais, em Belo Horizonte (MG), foram dois eventos simultâneos e integrados: a mostra "Objeto e participação", no Palácio das Artes, e a manifestação "Do corpo à terra", que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, ambos em abril de 1970. Deste, participaram os artistas Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Noviello e Thereza Simões.

[15] Importante mencionar que entre 1968 e 69 efetivou-se uma maior censura no campo das artes visuais, com fechamento de exposições. São os casos da II Bienal da Bahia, em 1968, e da exposição no MAM-RJ que reunia os artistas brasileiros selecionados para a Bienal de Paris de 1969. Os fatos levaram ao boicote internacional à X Bienal de São Paulo (1969). Cf. CALIRMAN, 2013.

Referências

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

AMARAL, Aracy. "Aspectos do não-objetualismo no Brasil". Manuscrito digitado. Arquivos pessoais de Aracy Amaral, São Paulo, Brasil. Maio de 1981.

BRAGA, Paula. "Os anos 1960: descobrir o corpo". In.: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Edições Sesc, 2014, p. 294-323.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CASTRO, Amilcar de; *et al*. "Manifesto neoconcreto". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil, 21-22 mar. 1959. Suplemento Dominical, p. 4-5.

CHIARELLI, Tadeu. "Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação" In: MATTAR, Denise. *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

CLARK, Lygia; PEDROSA, Mário; GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

FABRIS, Annateresa. "O corpo como território político". In.: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 119-134.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In.: MOTTA, Manoel Barros de (org.). *Michel Foucault – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GULLAR, Ferreira. "Teoria do não objeto". In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977, p. 85-94.

JAREMTCHUK, Dária. "Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira". In.: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 135-154.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra". Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, n. 64, jan./fev. 1970, p. 45-59.

OITICICA, Hélio. Entrevista a Ivan Cardoso (1979). In: FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 31-39.

OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In.: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168.

OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil". In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 147-48.

OSÓRIO, Luiz Camillo. "A política das artes e o museu: desentendimentos a partir de alguns casos com os Parangolés de Hélio Oiticica". In.: CACHOPO, João Pedro; *et al*. *Estética e política entre as artes*. Lisboa: Edições 70, 2017, p. 107-118.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

PEDROSA, Mário. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-45.

PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela, 15 maio 1970. Publicada depois em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.

PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1960.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCOVINO, Felipe. "Autorretratos: panorama da repressão política nas obras de Antonio Dias e Carlos Zilio". In.: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet, Faperj, 2012, p. 156-167.

A nova figuração portuguesa – manifestações críticas sob o signo da ditadura e da Guerra Colonial

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, coordena actualmente o Mestrado de Critica, Curadoria e Teorias da Arte (FBAUL) e o Doutoramento em Artes Performativas (UL-IPL)

f.dias@belasartes.ulisboa.pt

Ce texte cherche à élucider ce qui était encore possible en art, sous une dictature et une guerre coloniale qui se prolongèrent dans le temps (1961-1974). Quel genre de productions socialement et politiquement critiques apparut dans la peinture portugaise, dans ce temps où émergeait et s'affirmait ce qui fut appelé « nouvelle figuration » par la critique d'art portugaise ?

En considérant cette rare production, nous pouvons signaler et analyser quelques projets : le récit de ce qui ne pouvait pas être dit à travers les signes elliptiques de Joaquim Rodrigo ; l'amoralité dans le désir figuratif de la viscéralité informelle de Paula Rego; l'ironie froide des figures en attente et pleine de mélancolie de l'affichisme de Nikias Skapinakis; la confrontation ludique avec

Uma das questões da arte portuguesa na década de 1960 foi como a relevância e dinâmica artística do tempo se articulou com a situação política do país, entre uma Guerra Colonial, que praticamente se iniciava com a década, e uma sobrevivente ditadura fascista? Depois do neo-realismo, com os seus mais intensos anos nas artes plásticas entre a segunda metade da década de 1940 e inícios da seguinte[1], ou logo a seguir a dimensão política e crítica que ainda animava o Grupo Surrealista de Lisboa[2], os anos 50 seriam de um acabrunhado afastamento de confronto político com o regime, contribuindo para o efeito a emergência de alguns projectos abstractos. A necessidade política da arte ficava aí historicamente dormente, desagregada de quaisquer processos ou movimentos artísticos nas artes plásticas. Ficaram sim, de modo díspar e isolado, casos particulares que nos dispomos a avaliar.

Entretanto, as bolsas da Fundação Gulbenkian, a partir de 1958[3], criavam um novo surto migratório artístico para os grandes centros culturais, com um fluxo sem paralelo desde a Primeira Grande Guerra, sobretudo para (e ainda) Paris, ou ainda

sa propre condition noire de Sá Nogueira; l'ironie cynique de la figuration saturée d'un Batarda; l'iconographie des désastres de l'histoire portugaise vue par Gonçalo Duarte; ou les reconfigurations d'une iconographie critique et éthique selon les « personnages illustrés » de Rocha de Sousa.

Londres[4]. Tal permitia uma actualização com a situação internacional, sob o signo interno de *nova-figuração*[5], como modo próprio de receber as marcas *neo-dada* e da *pop art* internacional. A nossa questão coloca-se portanto a esta década: sob o despertar de uma forte dinâmica cultural, com o envio de artistas para centros artísticos democráticos, e sob o signo artístico de uma *nova-figuração*, qual foi o papel activo das artes plásticas contra o regime fascista e contra a *Guerra Colonial* (ou *Guerra do Ultramar*, segundo o regime, ou ainda *Guerra de África*)? Esta questão desenvolve-se no interior de contradições: de um lado uma das mais ricas e dinâmicas décadas económicas do século XX, o desenvolvimento geral dos *media* de massas e uma dinâmica e actualizada actividade artística; do outro uma guerra colonial e a sobrevivência de uma ditadura com as suas censuras, perseguições e prisões.

A pergunta sobre estas contradições tem, para nós, escassas respostas através de uma explícita crítica oposicionista por parte da produção artística dos artistas portugueses – algo desculpável pela forte censura interna, e pela saída para o exterior do país de vários artistas, muitos como bolseiros da Gulbenkian, alguns em exílio político ou em deserção (chamados refractários ou desertores[6]) do recrutamento para a *Guerra Colonial*. Contudo, sublinhamos alguns casos cujo interesse reside no modo particular como lidaram com tais contingências: mais do que confronto directo (muito raro e que apenas permite destacar a famosa obra *Jaz Morto e Arrefece o Menino de Sua Mãe*, apresentada em 1973 por Clara Menéres), reduzindo o impacto de teor activista e político da arte do tempo, encontramos modos particulares de lidar com a censura e os acossamentos políticos, num jogo de rato e do gato, com subtilezas artisticamente incorporadas, que animaram de modo inteligente alguns projectos, a salientar.

«A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo»

(Herbert Marcuse[7])

A crítica dissimulada – a narrativa oculta dos signos de Joaquim Rodrigo

Um dos primeiros casos que destacamos é a produção pictórica de Joaquim Rodrigo na primeira metade da década de 1960, portanto, coincidente com os primeiros anos da Guerra Colonial. Depois de uma fase abstracta de severa geometria, na procura rigorosa do lugar certo do quadro, logo à entrada da década de 1960, o pintor (engenheiro agrónomo de formação) desenvolvia uma figuração insólita, que explorava um modo próprio de crítica política dirigida à ditadura e ao colonialismo.

A pintura *Sufrágio* (1960), era tanto a primeira obra de tendência neo-figurativa como de intenção política. Apresentada publicamente, em 1960, no *3º Salão de Arte Moderna* da SNBA, observava-se uma «clara transição»[8] estética ou uma «incompreensível» «mudança vertiginosa», que obrigava o pintor a abandonar ou a renegar a abstracção anterior[9]. A co-presença do uso da grelha, vinda do rigor de anterior pesquisa abstracta, associavam-se a uma emergência sígnica, com referências claras de Torres-Garcia, absorvia uma narrativa e memória que os títulos assumiam numa implícita dimensão política, fazendo alusões às polémicas eleições de 1958 e à campanha eleitoral Humberto Delgado (1906-1965)[10].

Obra marcante desta fase é a pintura *S. A. – Estação* (1961, apresentada no *57º Salão da Primavera* da SNBA do mesmo ano), que dava continuidades de sabor político a *Sufrágio*. O título aludia à recepção da chegada de Humberto Delgado à Estação de Santa Apolónia, momento histórico determinante da campanha eleitoral de 1958. As letras «S» e «A» insinuam-se como elementos figurativos, num duplo sentido que lhes serve de camuflagem. Do mesmo modo, o soldado de «S» apresenta-se também como uma suástica, numa dupla *boa forma e duplo sentido*. Numa primeira situação as *letras* surgiam isoladas e dispersas do seu contexto de palavra, funcionando nessa dimensão criptográfica que o evitamento da censura provocava. Fingindo-se de elementos de composição, abandonadas das palavras que foram relatadas mas que não se podiam escrever, as letras deixavam apenas o resíduo da sua sobrevivência, como restos de uma narrativa que não podia ser dita. O que interessava era o modo fragmentário da letra ou palavra que se escondia da culpa do que se narrava, numa particular finta à censura.

Com início em *S. A. – Estação* seguiu-se, até 1963, o predomínio desses títulos abreviados até ao hermetismo do seu sentido, extremado nos títulos praticamente reduzidos a iniciais, de sinal mínimo, num autêntico desfile de um *Jornal de Notícias interditado*: *A* (1961) e «19 S» Pesadelo (1961), relativos à Guerra Colonial; *G* (1961), acerca da viagem do astronauta russo Yuri Aleixevich

Gagarin à volta da terra; *C* (1961), relativo à vitória das milícias revolucionárias cubanas de Fidel Castro sobre as tropas americanas desembarcadas na Baía dos Porcos; *SM* (1961), relativo ao rapto do paquete *Santa Maria* por Henrique Galvão (1895-1970); *L* (1961), de decifração tornada incerta (talvez os levantamentos infantis ocorridos em Langevin, no Sul de França); ou já atendendo a situações mais pessoais, o caso de *G. N.* (1961), relativo a uma viagem do pintor ao Algarve, anunciando o tema das viagens que se tornaria determinante a partir de 1968; *M. L.* (1961), sobre o recente assassinato do poeta Patrice Lumumba (1925-1961), dinamizador do processo nacionalista congolês; «*Kultur – 1962*» (1962), acerca do cerco à Cidade Universitária pela polícia, na sequência de uma greve em defesa de direitos estudantis; *6 H* (1963), sobre a reacção da Guarda Republicana nas comemorações oposicionistas de 5 de outubro; ou *C. de los H. P.* (1963), sobre o poema *Canción de los Hombres Perdidos* de Jorge Guillén (poeta de quem o pintor também utilizara o poema *Simón Caraballo*, em pintura do mesmo título). Nestas obras o próprio título escondia a narrativa à censura, tal como o faziam as próprias formas ideográficas representadas, cujos sentidos ficavam esvaídos logo após o relato que as inscrevia: a narrativa ficava fora da cena do signo, colocando-se em elipse depois da inscrição. Tais signos sobreviviam porque eram um testemunho do relato e não o próprio relato – e no seio desta diferença escapavam à censura apresentando uma narrativa diferida no interior da figuração, como *memória elíptica*. O signo que fica já não coincide com o relato (o presente da narração torna-se passado ai largado) e muito menos com o acontecimento (anterior à própria narração). Após a narrativa que acompanha a sua inscrição, o signo suspendia-se enquanto forma, cifrando-se abandonado e sem culpas. Contudo, tais signos abandonados só apresentavam sentidos concretos para quem *escutou* as narrativas que acompanharam a sua concepção.

A figuração de Joaquim Rodrigo manifestava-se através de registos grafitados que se poderiam efectuar acompanhando tais confidências sussurradas em mesas de café, numa comunicação interpessoal inversa aos meios de comunicação de massas que o autor transportava para a pintura e que, ao apresentá-la na dimensão pública (não de massas) das exposições, como que as descontextualizava do entendimento dos seus significados de resistência pessoal. Do privado para o público funcionava uma *perda* significativa, que lhe servia de expurgação por esvaimento; como se não fosse possível entender a imagem para quem não tivesse ouvido os sussurrados relatos orais em cumplicidade com a sua génese criativa: sob esta dimensão estaria uma consciência privada inalienável que resistia às restrições públicas da ditadura[11].

Ao utilizar a expressão «iconografia popular» para caracterizar esta fase de Joaquim Rodrigo, Rui Mário Gonçalves sofria uma dupla reacção ao uso de tal termo[12]: por um lado de uma via neo-realista que achou o uso abusivo; por outro por uma via de equívocos com uma estética *pop*, obrigando a outros esclarecimentos do crítico[13] Na sua primeira fase neo-figurativa, de

conteúdo politizado, Rodrigo fazia da sua confissão individual uma imersão numa denúncia colectiva e pública, feita no sussurro do que não podia ser declarado. Era a consciência individual que se protegia como uma verdadeira e última resistência política. Sem edificar ícones, Rodrigo narrava com opção crítica os acontecimentos políticos mais densos e censurados. No exemplo de *SM* (1961), sobre o assalto ao paquete *Santa-Maria* por Henrique Galvão declarando-o espaço português independente do governo, o esquematismo *grafitista* e as siglas do título escapavam cripticamente à censura ao mesmo tempo que ironizavam o que os meios de comunicação social em Portugal escondiam, sendo assim um modo de *dizer* contra o *não dito* – um processo de resistência que apontava o contraste entre a larga difusão e cobertura internacional ao assalto do paquete e a sua redução comunicativa, no espaço português, obrigando à confidência tímida e marginalizada.

Joaquim Rodrigo não fazia nenhuma crítica directa à *Pop Art*, mas abria uma frente de discussão devido a proximidades mais semânticas que formais. Mas, tal como alguma crítica questionou na data[14], a obra de Rodrigo contrapunha-se à estética da *Pop Art* que então se afirmava na arte americana e inglesa: por um lado, na recusa da dimensão anónima e fria da *Pop Art*, com a sua narrativa subjectivamente mediada; por outro, opunha-se à *memória curta*, imediata e efémera, dos conteúdos figurados da *Pop Art*, preferindo trabalhar uma *memória residual* e feita por sedimentação, distante e estável. Em termos internos, esta diferença apontava marcas políticas: no regime confessional e ideológico da sua pintura dos anos de 1960, Rodrigo dizia aquilo que os *mass media* nacionais eram impotentes para dizer sob a censura. Assim, se *a Pop Art* funcionava na ausência de uma dialéctica ideológica, na insignificância sobre a saturação de signos de produção industrial, a pintura de Rodrigo surgia como a salvaguarda de um sentido que sobrevive sobre signos que ficam como restos do que se partilha na surdina de uma intersubjectividade privada.

No esforço de salvaguardar a inscrição como confidência pessoal, Joaquim Rodrigo misturava *primitivismo* (a arte da Lunda a que se juntaria a dos aborígenes australianos) e *infantilismo*, indagando ao longo dos anos 60, um sentido universal de relatos do mundo cuja genuinidade se concretizasse antes do seu convencionalismo. Ao carácter público e anónimo da *Pop Art*, Rodrigo contrapunha uma dimensão confessional. Ao mergulho e resgate de uma iconografia colectiva já estabelecida no quotidiano, Rodrigo respondia com a constituição e genealogia de uma iconografia privada que só quer funcionar semanticamente a partir da acção de um emissor. No processo de constituição do signo a lógica inverte-se, mantendo a sua distância: se para a *Pop Art* o signo já é ícone quando surge, porque apresenta sempre uma (recente) memória cultural, assente nos hábitos culturais de percepção, em Rodrigo o signo precisa de constituir-se, porque é a própria genealogia do signo que funciona como acto mnemotécnico e de confidência, onde a narrativa sobrevive.

Coeva dos primeiros anos da Guerra Colonial, esta fase da pintura de Rodrigo incorporava influências de culturas etnográficas do então espaço colonial angolano, com papel decisivo no seu esforço de uma nova *constituição sígnica do pintar*: o momento crucial deste processo foi o contacto com a cultura pictórica da Lunda[15]. Desta obra, Joaquim Rodrigo apreendia uma esquematização figurativa que tornava a construção da imagem um acto narrativo, explorada para além de uma mera figuração narrativa, mas em que o próprio acto de *pintar era narrar*.

Rodrigo também referia a cultura popular por outra via, mais perto da arte urbana, numa proximidade com o *grafiti* urbano, explícito em «19 S» Pesadelo ou *Simón Caraballo* (1961), e bem antes deste adquirir clara construção sociológica ou artística, ou com proximidades do expressionismo em de 1961). Estes registos jogavam-se nessa tensão entre confidência privada e exposição pública. Por outro lado, uma certa dimensão de «jornal ilustrado», referida à cultura da Lunda enfrentando uma desconstrução *etnocêntrica e colonial*[16], é cúmplice da reconstrução de um discurso visual de memórias, em que o pintor não pinta o que vê, porque nunca o tem presente no momento da pintura, mas o que sabe porque lhe *contaram* – e se pode *recontar* marginalmente.

Tal influência de uma cultura *indígena africana* (da Lunda em Angola) de uma das então colónias portuguesas, na altura em que a Guerra Colonial dramaticamente se iniciava, situava o paradoxo de marcas líricas e éticas da pintura de Rodrigo: a situação política portuguesa, com a Guerra Colonial de fundo, efectuada com signos inspirados na arte dos Lunda (da *Colónia Ultramarina*), provocava a dimensão críptica de uma descodificação que assim escapa à censura (*Metropolitana*). Este *primitivismo* (ou *etnografismo*) cúmplice com o início da Guerra Colonial portuguesa sugere idiopatias de Rodrigo perante reivindicações nacionalistas ou anti-colonialistas.

Entre os anos de 1966 e 1967 o trabalho de engenheiro silvicultor fez Joaquim Rodrigo interromper a pintura[17]. Ao retomar a pintura em 1968 preparava-se para uma fase mais consistente na procura de uma universalidade da pintura que foi a definitiva passagem (das *pinturas de conversação* para as *pinturas de viagem*. A confissão política, de relatos privados e criptados de acontecimentos públicos, suspendia-se e tornava-se confissão de memórias de viagens privadas[18]. A sua pintura iria trabalhar a inscrição de viagens, atenta a dimensões tais como percurso, espaço, tempo, memória ou inscrição das mesmas[19].

A crítica visceral – a náusea de Paula Rego

Também à entrada da década de 1960, Paula Rego apresentava sob uma pintura visceral na matéria e no gesto, fragmentária na ordem da figura e da composição, momentos peculiares e particulares de crítica ao regime (alguns antes da sua aparição na cena artística portuguesa). O caso mais significativo foi o título *Salazar Vomita a Pátria* (1960), de claro confronto com a principal

figura da ditadura – contudo, primeira a exposição pública da obra e respectivo título só surgiria após o fim do regime.

Em *Salazar Vomita a Pátria* (1960), tal como no título *Refeição* (1959), Paula Rego explorou um conflito deslizante da *matéria* à *figura-forma*, ou do *caos* ao *ser*, como também entre o *devorar-ingerir* e o *vomitar-expelir*. A matéria sugere e recusa ser algo, na tensão dinâmica dum acto espontâneo que, no prazer que se deixa surpreender com o aparecimento das figuras-formas, se recusa a finalizá-las, devorando-as novamente para novo nascimento. A ironia política mantém-se noutros títulos da mesma época como *Quando tínhamos uma Casa de Campo* (1961), *Sr. Vicente e sua esposa*[20] ou *Foi estabelecida a Ordem* ou *Sempre às Ordens de Vossa Excelência* (todas de 1961). Nesta última, o termo «ordem» confrontava com ironia pictórica a *desordem* informal plástica. As figuras estão ainda *em aparição*, num movimento de instabilidade. É perante essa visceralidade, íntima e pessoal, que se revela uma dimensão política e pública que confronta, a moral bem comportada sugerida nos títulos. Tal dimensão política não assenta em nenhum argumento ideológico, mas nessa visceralidade da matéria e na improvisação rebelde do gesto, entre a náusea e a liberdade[21].

A amálgama informe surgia com desejos de figuração e narrativa. Uma espécie de *náusea* apresentava-se com dimensão metafórica ao encurralar-se num estado pré-figurativo em devir, no interior do qual a figuração era apenas um *projecto* da amálgama original. A temporalidade convulsiva da matéria orgânica era a génese processual de uma apetência narrativa nunca concretizada e assim suspensa na instabilidade do seu desejo. A «fisicalidade» do fazer, que seria sempre importante para a pintora[22], dominava sobre a construção da figura, impondo-lhe um movimento próprio que devorava a consumação dessa mesma construção.

Algo de semelhante desenvolveu-se a partir do processo articulado de *fragmentação* e *colagem*, que recompõe a figura por dilacerada dispersão, muito explorado nesses anos. Ainda em 1961 notou-se a exploração visível da colagem de elementos fragmentados dominantes até à primeira exposição individual de 1965 na Galeria de Arte Moderna da SNBA. *Concepção* e *destruição* movem-se numa dialéctica que projecta os elementos num imediato estado de destruição (corte e colagem) que visa uma anunciada concepção, num desencontro que fortalece o caos como regeneração metamórfica em processo. A imagem em matéria bruta recortada lançava-se como uma *figuração em prejuízo*, cuja instabilidade alimentava o processo de transformação: «O que parece perder-se aqui, reencontra-se mais além. Há uma articulação perfeita entre o fazer e o desfazer do mesmo movimento»[23].

A pintura *Cães Vadios (Os Cães de Barcelona)* (1965) começou com uma breve notícia no *The Times* narrando que as autoridades de Barcelona tinham alimentado os cães vadios com carne envenenada como solução para o seu número crescente na cidade. Não é nenhuma ilustração figurada, mas uma

amálgama dos fragmentos formais torcidos em bizarra agregação, que dramatiza a imagem. A breve notícia de jornal, de um acontecimento exterior e distante à vida da pintora, tornava-se interior por afectação e empatia com o acontecido, despoletando um elo de relações que criava outras imagens e memórias: «A história inicial, de fora, permite-nos acordar histórias do nosso próprio mundo» (Paula Rego)[24]. A dividir a zona superior do quadro atravessa-se na imagem um friso negro com cães entre a corrida e a contorção. Por baixo do friso desenvolvem-se as deformações de carne crua, de cães contorcidos e de moscas gigantes. Ao centro, uma hipertrofiada figura branca, representa Lázaro a ser lambido por cães, efectuado a partir de uma reprodução num livro sobre pintores primitivos catalões que tinha sido oferecido como presente pelo marido da pintora[25]. Por cima do friso uma forma lânguida e pesada representa uma figura feminina deitada que se intrometeu na segurança familiar da pintora. Foi o último elemento elaborado na pintura: num impasse criativo, questões pessoais e passionais infiltravam-se no interior do processo pictórico, animando a pintora na conclusão do quadro, numa atitude que confundia a brincadeira infantil de menina e a sublimação afectiva de mulher. Ao centro, a inscrição da data «25 Novembro 1963», e mais ao lado o nome de «Franco».

Mais claramente politizado, *Retrato de Grimau* (1965), referindo Julián Grimau (1911-1963), herói republicano da Guerra Civil de Espanha e famoso dirigente comunista espanhol, executado em 1963 por supostos crimes cometidos durante a Guerra Civil, fazia alusão à Guerra Civil de Espanha e à pena de morte pedida pelo general Franco para antigos inimigos políticos – e reenviando para relações com *Cães de Barcelona* e para a questão da perversidade autoritária do poder. A política ditatorial espanhola, por proximidade geográfica e política com a portuguesa, ambas ditaduras sobreviventes ao pós-Guerra, induzia uma potência crítica política por imediata analogia.

O título *Fevereiro 1907* (depois *Atentado*, e mais tarde ainda *Regicídio*), que aludia ao assassinato do Rei D. Carlos e do príncipe D. Luís, efectuava um novo apontamento político com sentido de metáfora para a pintura de Paula Rego em meados da década de 1960: entre uma ordem já desfeita e outra ainda não definida está o processo de transformação, no qual só o *caos* se manifesta como processo de regeneração; ou seja, uma transição histórico-política exposta no devir metamórfico expandido da pintura. Em fragmentação até ao seu limite adiado, as figuras estendem-se no devir da sua transformação. *Manifesto (Manifesto por uma Causa Perdida)* (1965), era apresentado pela pintora como um «manifesto qualquer» que podia ser «todos os manifestos»[26],ou para uma *causa perdida*[27]. A critica política surgia com motivações mais viscerais que lógicas, fugindo também à sua própria explicação.

Tal como no processo neo-figurativo de Rodrigo, o de Paula Rego insinuava-se também sobre uma dimensão política, embora assentando menos no relato e expondo mais a sua crueldade de modo visceral e não lógico. Nem

era a consciência de um relato que se subtraia na afirmação, nem era uma afirmação emergente e sem consciência. Eram dois modos de escapar à censura do tempo: uma na forma já signo que se escondia; outra na forma ainda informe e sem culpa. Entre os títulos com que as pinturas se apresentavam na primeira exposição individual de 1965, e os títulos que a história da arte foi resgatando, uma diferença se estabelecia como forma de escapar à censura, numa denúncia que se escondia também no envolto turbilhão barroco da imagem, fazendo da saturação formal a camuflagem dessa crueldade que nela se apresentava num emaranhado ao mesmo tempo *generante* e *destrutivo* – como que se a crítica resultasse de um combate entre o *princípio de Eros* (amor e vida) e o *princípio de Nirvana* (nada e morte)[28]. A pintura como que atravessava veloz e ruidosamente o mundo, soltando um rasto de inscrição ainda emergente que deixava indecifrável a denúncia que dele fazia.

Ao longo da 1ª metade da década de 1960, a marcação *informal* de Paula Rego passava da exploração do que *nasce sempre* (c.1961), assente na matéria e no gesto, para o que *nunca acaba* (c.1965), assente no corte e na colagem em contínuo *pregueamento* – de um estado *generativo* constante, no interior do qual a figura se anunciava constantemente, passava para um interminável epígono *regenerador*, num perpétuo adiamento da figura, em que qualquer alteração é adjacência e acréscimo.

Na sua pintura destes anos, a nota expressionista do informalismo (Arshile Gorky, Jean Fautrier, Jean Dubuffet) sublinhava-se a partir da mesma ligação genealógica derivada do surrealismo (Roberto Matta, André Masson, Arshile Gorky ou Max Ernst), através da qual se vinculava uma génese figurativa. Na passagem para os anos de 1970, a sua nova-figuração passava de uma matriz informal para uma «intencionalidade *pop*»[29], uma «pop arte de raiz surrealista»[30] que começava a determinar espaços à volta da figura e a impedir a sua contígua subsequência.

A partir da década de 1980, após o fim da ditadura, enquanto a figura e o espaço se tornavam cada vez mais defenidos e encenados, a sua pintura readquiria outros funcionamentos políticos, assente sobretudo na condição feminina (*Mulher Cão; Aborto*). Já não temos a plástica visceral nem fragmentada, mas uma figuração encenada, sem com isso escapar às mesmas zonas amorais de fundo inconsciente através das quais Paula Rego elaborara as suas marcações políticas através de figurações emergentes, informais e viscerais, sob os tempos da ditadura.

Ícones e anti-ícones lúdicos como crítica – na condição negra de Sá Nogueira

Em meados da década de 1960, Sá Nogueira, recentemente instalado como bolseiro em Inglaterra, apreendia situações da *Pop Art*, embora com a interferência de um expressionismo lírico que mantinha um elo afectivo no acto *criativo*, evitando a frieza anónima característica da *pop art*[31].

Foi neste enquadramento, com alguma ironia lúdica, que surgiu uma peculiar série crítica *Retrato de Salazar* (1964, só assinada depois do 25 de Abril de 1974), onde a imagem do *pai-ditador* se transformava em jogos de manchas zoomórficas, expondo-se como ícone-brinde duma caixa de *cornflakes*, com as respectivas zonas de dobragem, *lettering* e instruções de montagem. O produto industrial apelava ao contacto íntimo e lúdico. A face de Salazar era o ícone de uma charada visual, num jogo de fragmentações e associações que ironizavam o fetichismo de uma personalidade introvertida, cujo retrato se exibia como máscara de uma timidez pessoal, uma *retórica lúdica de invisibilidades* em que se manifestava a *omnipresença*. Evitando a redundância da representação mimética, o ícone manifestava-se obsessivamente nessa retórica de elipses, que melhor revelava a impossibilidade total de um apagamento[32]. A série apresentava-se como confronto pictórico sobre um ícone que parecia impor o seu retrato no próprio processo pictórico que lhe parece almejar uma metamorfose zoomórfica, em ave de rapina ou em felino. O rosto que se procura esconder sobre essa metamorfose, acaba por acentuar a acuidade de um olhar de predador que lhe inverte o sentido elíptico e tímido em que (como ícone) se manifesta. A metamorfose investe sobre o rosto de Salazar uma carga semântica ao mesmo tempo que salienta a resistência dessa imagem (do rosto como ícone) ao seu desaparecimento. A referência ao ambiente *pop* da sociedade de consumo (*cornflakes*), a montagem irónica e lúdica, combinavam a ironia crítica com a frieza *pop* que adquiria algum sabor lírico.

Sá Nogueira utilizava o nome de Salazar nos seus títulos, tal como Paula Rego – e em ambos em títulos só revelados depois do fim da ditadura. Mas se em Paula Rego o exercício era visceral e de formação ainda emergente da figuração, como um *pré-ícone* informe, em Sá Nogueira a figuração era de fragmentação lúdica, na lógica de decompor e recompor o ícone, em manipulação *pós-ícone*.

Em várias obras de princípios dos anos de 1970, o pintor faria ainda obras com reflexos de condição política através de um jogo simbólico estabelecido pela combinação de elementos e na força alegórica e iconográfica do fragmento: as séries *Bocage* (1971). *Poeta II* (1971) ou *Ilustração para os Cantos d'Os Lusíadas de Luís de Camões* (1971). Outras séries assumiram uma evidente carga de crítica social, em temas como o *machismo* ou o *racismo*: *O Marialva* (c.1971-73); *Misses* (1973) *Branco e negro* (1972); *Fá-los ouvir a tua corneta, negro!* (série de 1973-74). Os títulos eram sempre uma «pista de sentido»[33], como que (mais) um *fragmento* ou *pista* de significação. A consciência simbólica dos ícones assumia-se também numa dimensão social e política. Partindo de uma pesquisa da mitografia cultural portuguesa (*Bocage* ou *Camões*), aos seus tiques sociais (*O Marialva*), até ao confronto com o racismo, num reflexo da saturada Guerra Colonial (*Branco e negro*, *Fá-los ouvir a tua corneta, negro!*), estas pinturas dos anos prévios à revolução

de Abril, registavam-se como um inconformado desfile iconográfico do seu tempo. Neste ponto, destaca-se a condição de negro do próprio pintor, em diálogo com a intensificação da guerra nas colónias africanas.

Figuras de expectação crítica – a ironia fria das figuras de melancolia de Nikias Skapinakis

Depois de um projecto que assumia um expressionismo lírico, que marcaria a década de 1950 e entraria pela seguinte, Nikias Skapinakis desenvolvia durante a época marcelista (1969-1974) um conjunto de séries com particular cariz político, *psico-sócio-cultural*, entendível a partir de subtis mecanismos irónicos, enquanto assumia uma nova situação estética pessoal, em proximidades *pop* por via de uma estilização cartazista. A primeira série a óleo que assumia esta renovação técnica e estética foi *Os Caminhos da Liberdade*, (1968-1971), seguindo-se ainda *Para o Estudo da Melancolia em Portugal* (1967-1974) e *As Metamorfoses de Zeus* (1970-1979). Estas séries, sublinhe-se, cruzavam um tempo histórico que continha o *Maio de 68*, a *Primavera Marcelista* e ainda os tempos imediatos à revolução dos cravos de 1974.

Na série *Os Caminhos da Liberdade*, apresentada em 1970 na *Galeria 111*, a beleza feminina exibia a sua nudez como mitografia anónima do desejo de uma nova dimensão social e política. Na pintura *Uma Mulher fugiu a Cavalo* (1969) a mancha negra lisa e plana do cavalo transporta a mulher nua que nos fita no seu desvio de emancipação e fuga. Em *Now*, três figuras com barretes evocadores iconográficos de milícias revolucionárias acenam uma bandeira vazia e negra – mas, com ironia, tais pontuações de iconografia socialista e revolucionária exibiam-se em estética cartazista lembrando panfletos publicitários da cultura de massas. Em *Filhas e Amantes* (1970), citando a mitografia das Três Graças, efectua-se a mediação entre desafio (da figura central) e espera; ou entre a prontidão para a acção e a sua melancolia. Toda a série parecia funcionar como uma brisa revolucionária (na estética e na política) atenta às movimentações do Maio de 1968 em França. A dimensão positiva e quase épica desta série contrastava, nesta medida, com a série seguinte que, vestindo as figuras femininas ao mesmo tempo que as identificava, atenuava as simultâneas marcações eróticas e militantes de *Os Caminhos de Liberdade*, ao mesmo tempo que lhe complementava o sentido, no revelador título de *Para o Estudo da Melancolia em Portugal*.

Para o Estudo da Melancolia em Portugal surgia pronta a meditar a nostalgia da cultura portuguesa com particular atenção espaço para as questões de género na sociedade portuguesa, visto ser dominada por grupos femininos[34]. Seria o tédio feminino a sublinhar a mudança sobre o efeito apático deste ciclo de «imagens frias»[35], de frágil e silenciosa exactidão. Nas décadas de 1960 e 70, a mulher teve um papel inédito como agente da cultura portuguesa, destacando-se figuras como as exibidas nas pinturas *Botequim*

[Katicha, Alice Pinto Coelho, Nini Pinto Coelho] (1973) e *Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires* (1974).

A acção criadora do pintor não exibe a gestualidade momentânea do seu fazer, pelo que cada figura se oferece imediatamente como forma com a sua área de superfície definida, sem nascer através de um gesto a arrastar-se e a conquistar essa superfície, pelo que esta se remete a uma temporalidade distante, arrastada morosamente na extensão entrópica das superfícies (em que se torna melancolia), contradizendo o efeito cartazista de síntese imediata que faz com que a *cor seja a própria superfície*. Há uma contradição entre a síntese global imediata do *cartazismo* e a lentidão suave dos contornos e da extensão interna das superfícies espalmadas na cor, uma espécie de tensão entre um olhar global e sintético e outro local e analítico. A extensão da superfície obriga a uma retenção do olhar[36] – em sequência, à expectativa do nosso olhar devolvem-se os olhares em espera das figuras frias.

Tal *cartazismo*, resumindo uma das mais directas marcações sociais e políticas do pintor, em plena *primavera marcelista*, sintetizava-se formalmente num recorto fino que confirmava figuras de cores lisas e agregadas à superfície, com fundos neutros e enquadramentos tangentes às figuras a partir das quatro arestas de limite. Tal construção não tem a proximidade do retrato, nem, muito menos, a distância de um contexto ambiental ou de fundo mas, mais uma vez, essa *entre-posição* de indecisão ou espera que as caracteriza.

As figuras especam-se graficamente sobre um fundo iconográfica e melancolicamente neutro (embora monocromaticamente denso), só lhes restando uma possível aceitação fora da imagem, para onde olham na espera de uma acção cultural situada num futuro sem prazo nem determinação. Se quisermos são figuras à espera de acções e decisões da história, como que «numa situação falsa» ou intermédia, poética e miticamente preenchida, entre o «conservadorismo cultural» ou «culto exagerado da tradição» e a «vontade de querer subtrair-se a esse ritmo fundamental do país»[37]. Os seus olhares individuais tornam-se olhares colectivos, estabelecendo vectores invisíveis, mas actuantes, de dentro e para fora do quadro. Em síntese, são verdadeiros ícones da Primavera Marcelista ou de uma *melancolia Marcelista*[38]. Daí que este série das figuras de melancolia adquire maior sentido por ter sido produzida previamente à revolução de 25 de Abril de 1974. Naturalmente, após tal data, a série perdia muitas dessas motivações.

A série seguinte, *As Metamorfoses de Zeus* (1970-1979), contemporânea do processo pré e pós 25 de Abril sustentava uma «mitologia do erótico»[39]. O *cartazismo* desenvolvia-se ao encontro de um lirismo apolíneo, trespassado de um erotismo que acentuava o erotismo[40] de *Os Caminhos da Liberdade*, retraindo a sua épica politizada, enquanto aliviava a entropia melancólica de *Para o Estudo da Melancolia em Portugal*. Os artifícios das metamorfoses de Zeus, como máscaras de um jogo galante, entram em diálogo com a evidência do *poster*, como se o *mistério do mito* se confrontasse com a sedutora

banalidade da *nudez em poster*. Apenas em *Danae e a desvalorização da Moeda* (1978), em que o próprio título esclarece uma ironia político-económica, se faz uma clara alusão à desvalorização do escudo (então a moeda portuguesa) nos imediatos anos de pós-revolução. A ironia continuaria como marca da pintura de Nikias Skapinakis, estratégia de distanciação com o real, que nessa primavera marcelista lhe permitia a salvaguarda de uma crítica que só actuava num plano mais profundo (diríamos, cultural) da imagem – assim, essa ironia não só *actuou* antes como também *depois* da revolução[41].

A crítica histórica dos desastres nacionais – a iconografia trágico-épica de Gonçalo Duarte (e Costa Pinheiro)

Também muito coincidente com a *primavera marcelista*, Gonçalo Duarte, um dos membros do *Grupo KWY*, desenvolvia a partir de Paris uma *mitografia trágico-marítimo nacional*[42], em torno do *Mito da Atlântida*, de *Naufrágios* e ainda da *Batalha de* Álcacer-Kibir, em imediata a analogia com o filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira – temas de uma história negativa de destruição, ligados entre si como uma épica do desastre e da derrota, que tanto poderá ter sentido nacional como individual. O fundo da Guerra Colonial fornecia outra ironia à recuperação iconográfico-histórica de Álcacer-Kibir, a famosa *Batalha dos Três Reis* (aí falecidos) travada no Norte de Marrocos a 4 de Agosto de 1578, onde o sonho lusitano de avanço sobre África se desmoronava, ao ponto de perder a sua autonomia de reino, ficando sobre a alçada dos Filipes de Espanha. O tema de Álcacer-Kibir também interessaria a outro elemento do grupo, Costa Pinheiro, emigrante em Munique, mas com passagem em Paris onde se ligou também ao *Grupo KWY*. Mas neste o interesse efectuou-se por via da ligação a uma mitografia d'*Os Reis* (nome de uma das suas mais famosas séries) no caso relativo a D. Sebastião, o jovem Rei português que conduziu as forças cristãs contra os mouros em Álcacer-Kibir, onde desaparecia. Com um grafismo estilizado entre a ingenuidade das cartas de jogar e a severidade dos brasões, ou da guerra em brinquedo, Costa Pinheiro revelava uma dimensão menos trágica e mais irónica, menos narrativa e mais conceptual. Gonçalo Duarte agarrou-se mais a uma tragédia da história e da pintura. Em Costa Pinheiro era o gráfico-pictórico que provocava a imagem, fazendo surgir a iconografia num absoluto diferimento mitológico, enquanto em Gonçalo era o tema que provocava o pictórico, como se fosse a sua prévia determinação trágica que desafiasse um posterior acontecimento pictórico, tal como o sangue provoca o vermelho, a areia do deserto o amarelo ou as batalhas o choque e a deformação das formas – por isso, em Gonçalo, *o mito é também história*, disponibilizando uma necessidade iconográfica que depois a pintura se esforçava por determinar. Tal como animava uma cor festiva e generosa em situações dramáticas, também as figuras desarticuladas e tensas, numa épica patética e dramática, de estranha elaboração tosca, e numa tensão entre os elementos, relevavam uma irresolução absurda e trágica.

A crítica por saturação – a ironia cínica de Eduardo Batarda

Logo na sua primeira produção, ainda em formação na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Eduardo Batarda revelava um uso crítico da imagem repassado de processos irónicos e ambíguos, e cedo a crítica reconhecia a proposta de uma «arte narrativa»[43]. Em títulos de 1965, tais como *De como o Conde Drácula foi Desflorado*, ou *O Sr. Professor JPC na hora do maior movimento*, a picturalidade confrontava uma composição derivada das revistas e da banda-desenhada, num gosto anunciado pela associação sem conexão controlada. O fascínio por George Grosz[44], um dos principais nomes da *Nova Objectividade* alemã entre Guerras, estava patente no sarcasmo algo dadaísta da figuração e dos títulos. Mas tudo era bem mais ambíguo em Batarda, numa provocação que insistia mais sobre a moral e os costumes (inclusive políticos), ou nas mediações e recepções, do que propriamente numa imputação a poderes ou ideologias – como diria o pintor, uma pintura tanto anti-fascista como «anti-anti-fascista», porque sobretudo «anti-ideias feitas»[45].

Em exposição individual na galeria *Quadrante* (Abril de 1968) dedicou uma série ao *Sr. Adolfo*, em títulos que tinham tanto de irónico como de sugestão narrativa. Nalguns casos surgem figuras com um símbolo de uma cruz portuguesa que lembra a suástica nazi, e uma alusão de «Adolfo» a Hitler. Contudo, a maior obra da exposição, uma «pièce de resistance» com o título *I like art ou a perspectiva do costume com água no bico*, datada de 1967, parodiava o mundo da arte (outro mote da ironia do artista) com um jogo conceptual projectado pela ambiguidade da imagem convulsa. Esta exposição individual de 1968 fechara um primeiro ciclo de pintura em acrílico. Ainda no mesmo ano era chamado para a tropa, em tempo crítico da Guerra Colonial e, até 1971, a sua produção foi mais intimista nos suportes e materiais, dominada por uma *aguarela satírica* que transferiam a pintura anterior para as suas próprias origens iconográficas: a estrutura da banda-desenhada. A mais marcante foi *O Peregrino Blindado: As aventuras do Dr. Brostein – Proezas do Unfriendly Kid – e outras* (1970-1971), editado pela Galeria 111. A tendência de banda-desenhada e o domínio da aguarela continuava em Inglaterra, para onde partira em 1971 para frequentar o *Royal College of Art* de Londres, onde permaneceu até 1974. Esta fase da aguarela satírica (1972-1975) dominaria numa exposição individual efectuada na Fundação Gulbenkian em 1975.

A produção imediatamente anterior à Revolução dos cravos de 1974 acentuou a acumulação e entrechoque dos elementos, com figurações lançadas sobre o mesmo lugar do quadro para domínio do plano de suporte, na perturbação das insinuadas sequências narrativas. Fernando de Azevedo registava uma atenta síntese crítica: «Uma ferocidade crítica pacientemente elaborada, uma espécie de discurso automático consciente e lógico, colam-nos às aguarelas de Batarda. Os sistemas referenciais são pistas de engano propositado: o imprevisto é essencial à aventura, em que o pré-visto é um sinal, como que uma orientação no labirinto vertiginoso da aventura-desventura

das figurações-símbolos. Toda uma cultura da visualidade é posta em causa por Batarda, desestabilizada pelo exercício ou aplicação crítica da redundância»[46]. Batarda deixava pertinentes indicações acerca da sua atitude imagética: «deste cultivo das ambiguidades, e deste trabalho em que o elemento satirizador assume as formas do satirizado», numa estratégia de «aversão das evidências»; «trata-se de citações, de citações de citações, e, indo por aí fora, de auto-citações», ao mesmo tempo «todas elas são por mim inventadas», juntando-se a «citação» à criação de uma «mitologia pessoal», «num trabalho que se quer manipulador de informação e de conhecimento(s). Em que tudo é suposto citar ou referir a/para. Em que todas as conotações são previstas (…) e se pretende um exercício cultural do qual os sucessivos níveis de leitura são programados e assumidos. Deste modo, a "sátira" que começa em princípio directa e visualmente acessível, pode não ser de todo»[47]. Os diferentes níveis assumem-se, mas jogam-se num mesmo plano visual sem separação perceptiva. Nem ao olhar, nem muito menos a uma ulterior conceptualização, é fornecida qualquer hierarquia. O pintor sublinhava ainda a mistura de diferentes níveis culturais, numa «iconografia» que «assumia e aceitava as ambiguidades próprias a uma aparente utilização de estilos ou imagens não tradicionalmente associados à "Arte"», sempre resolvidos na paródia do «desenho colorido»[48] associado à banda-desenhada e caricatura. Batarda confrontava a propaganda política em mecanismos da sociedade de consumo e da arte, numa crítica nevrótica que actuava por implosão de sentido no próprio excesso de signos[49].

O grafismo liga e separa, sendo o principal elemento produtor de associações de provocação satírica que amalgamava a baixa e a alta cultura. Batarda pretendia ser cáustico por ser um produtor de imagens – e não ser um produtor de imagens para poder ser cáustico. Assim, era na proliferação do acto de produção (gráfica) da imagem que a ironia se produzia e onde a convicção dos significados se hesitava, perturbava e baralhava. A produção neo-figurativa de Batarda não só era coetânea com o a *Primavera Marcelista,* podendo o seu barroquismo satírico apresentar-se ajustado à indecisão política, ao parêntesis ou espera de mudança de poder e aberturas do regime, numa mesma *posição oscilante da história real do país*. Já não funciona a associação nem sequer a acumulação enquanto produtoras de sentido, mas o ruído do seu excesso.

Numa hipertrofia de signos figurativos, a acumulação de elementos perturba a composição e a harmonia e a imagem excede-se num preenchimento que não corresponde propriamente ao *horror ao vazio*, sendo portanto não relativo ao mero preenchimento, mas ao próprio excesso de figuração e semântica. A saturação é a vingança e libertação do quadro ao que cita, passando a ser o ruído e o *feedback* a dominarem a comunicação, perturbando não só aquilo que era enunciado, mas também aquilo através do qual havia enunciado: a arte. A intenção política não agia sobre um alvo, mas no curto-circuito do meio.

Tal excesso e saturação não produz sentido e valor, mas acumulação de *resto*. É o mundo criticado que, como um *resto* hiperbolizado, invade o centro. O *resto (em excesso)* torna-se o vocábulo forte, feito da acumulação de um *stock* semântico e narrativo. E como *não há o resto do resto*, ou não há o *outro do resto* (porque o resto seria esse outro ou sobra), é como se tudo fosse absorvido numa aglomeração ou soma de resto, em que o que fica é o predomínio do *resto* como centro e estrutura[50]. Os códigos perdiam carga semântica nessa estrutura absorvente do resto ao apontarem a reversibilidade e indiferenciação dos sentidos. Se a ironia actua muito como *tropos*, numa inversão do sentido das coisas, em que o dito significa o seu contrário, em Batarda o *tropos* é uma sucessão de piruetas, em que os contrários se aceleram em ciclos antinómicos até perderem a posição – a ironia manobra no interior de um plano cínico[51]. Daí que, por exemplo, *A Vitória de Marracuene* (1973) possa ser lida como pró ou como anti colonial[52], em equívoco sarcástico. Reencontrar o sentido da imagem obrigava à travessia irónica, sobre os clichés críticos ou elogiosos, o que para Eduardo Batarda era uma pré-programada e simples interpretação de *primeiro grau*, para chegar a outra interpretação, *de segundo grau*[53], elaborada e inferida a partir e para além da primeira.

A passagem destes diferentes níveis de leitura (já se sistematizaram quatro na obra de Batarda[54]) permitem passar do riso à náusea, da concordância à discórdia, ou do abstracto ao figurativo. Qualquer insinuação de significado cativa o esforço de interpretação (decifração) na armadilha de um imbricamento circular, ambíguo e polissémico.

Logo a seguir à revolução dos cravos, Batarda interrompia a prática regular da pintura por cerca de três anos, como se tal fosse circunstância da implosão da sua saturação – ou uma escatologia da sua figuração narrativa em excesso. A ironia dos títulos mantinha-se enquanto tudo se dissolvia numa textura cada vez mais dominante, como se tudo se transforma-se cada vez mais um emaranhado – que o levaria às *texturas de acumulação* da séries *Camuflagens* (dominante nos anos 80) e *Ocultações* (dominante nos anos 90).

Reconfigurações da figuração crítica – as personagens ilustradas de Rocha de Sousa

Interessa também referir a obra de Rocha de Sousa, que foi numa das primeiras mobilizações para a Guerra Colonial com destino a Angola logo após se formar na então Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Após regressar em 1963 da Guerra Colonial[55], surgia no panorama das artes plásticas quase que numa simultâneo exercício de artista plástico, de crítico de arte e de pedagogo. Este seria um cruzamento das suas actividades que, consciente ou inconscientemente, se moviam e interferiam entre si, directa ou infra-estruturalmente[56].

Desde os inícios da década de 1960, a pintura de Rocha de Sousa revelou um desejo de apropriação iconográfica, num sentido do fragmento e da dispersão na «memória do expressionismo no âmbito de uma nova figuração»[57],

apresentando então particulares aproximações à pintura coeva de Paula Rego, que a crítica tem descurado. Para Rocha de Sousa tratava-se de renovar a figuração, nos seus modos de construção formal, preservando uma força de contestação, procurando tanto a sua posição estética como moral num mesmo processo. Superava assim qualquer querela interna entre *forma* e *conteúdo*, porque nenhum se deseja antecipar ao outro, visto ambos procurarem encontrar-se na mesma *praxis* artística.

A década de 1970 começava com três exposições de Rocha de Sousa na *Galeria Judite Dacruz* cuja continuidade coroava as pesquisas operadas desde metade da década anterior, entre pintura, desenho e colagem. A primeira, de 1971, experimentava o *spray* em sobreposições que subtraiam as figuras do seu reconhecimento. A segunda, de 1972, centrava-se na série de pintura *As Personagens Ilustradas*, confrontando a noção de individualidade enquanto ícone social e público no âmbito da cultura de massas. Como manequins indecisos entre o grafismo e a mancha, insistiam na alienação da sociedade de consumo. No catálogo reconhecia-se efectuar uma recolha de «documentos fotográficos actuais»[58], como *ready-made* iconográfico[59], para os reproduzir em alterações que pareciam provocar o insólito e testar a sobrevivência do ícone. Desta exposição, a crítica falaria de uma «politização da arte», aproximando riscos análogos aos do neo-realismo[60].

A terceira, em 1973, apresentava têmperas sobre cartão (realizadas no ano anterior) que exploravam o vazio, o fragmento, a acumulação ou a composição, num esforço não de encontrar uma cultura do espectáculo, mas resíduos e revisitações neo-realistas comprometidos no âmbito neo-figurativo (manifesto em títulos como *Manifesto*, *Histórias de Guerra* ou *História Trágico-Marítima*), cultivando uma dimensão social crítica num ambiente *pop*. Recusando a frieza da disposição da recolha para a manipular plástica e criticamente, distendia-se num jogo entre o comum social e o privado (e íntimo). Nele «a pesquisa do real não pode entender-se separada dos meios plásticos»[61]. A própria colagem, sendo mais simulada que real, sendo mais um processo de compor do que de executar, surgia num artifício que se adequava a uma estética cartazista ou do poster. Há um interesse pelos conteúdos, pelo que as imagens não são recolhidas friamente como ícones-ready-made, mas como iconografias de dimensão social que se enredam nos elementos plásticos como expressão individual. Se o mundo lhe fornecia iconografias e imagens para recolecção, o atelier era um laboratório de confronto e ordenação. Os títulos *Histórias de Guerra* ou *História Trágico-Marítima* colocavam em jogo a (sua) memória da Guerra Colonial Portuguesa.

No seio do mesmo imaginário da cultura de massas, Rocha de Sousa evitava a frieza da *pop art*, cultivando antes um potencial de conteúdo crítico e social, ao mesmo tempo que as integrava num esforço de construção e composição do campo visual que procurava manter a dignidade de uma *téckne* artística, um saber manifesto na construção de imagens de uma nova-figuração[62].

Tratava-se de aliar o esforço de um *fazer* à ética de um *dizer*, confrontados no seio da cultura industrial que entropiava ambos. Em oposição à *globalização massificadora* da *pop art*, desejava-se uma *consciência sociológica*[63].

Com esclarecimento, escreveria mais tarde o próprio pintor: «Suspenso da memória e da revolta contra os desastres principais, a minha passagem pela *oficina* é um acto extremamente doloroso: porque, ao manipular as *matérias* e podendo escolher o brilho aleatório do seu espectáculo descontinuado, fico preso à ética do *dizer*, à indignação desesperada logo a reflectir-se nos *materiais* produzidos, metáforas e alegorias, *ilustrações* indesejadas pelos modos da moda, conteúdos *intertextuais* num campo inicial (deserto) hoje tão pouco propício a esse esforço, à necessidade do discurso e do convívio com o processo técnico-expressivo de outras linguagens»[64]. Ou ainda: «Se afirmo a função social para a arte – mesmo obliquamente, naquele jogo que a faz integrar-se e começa logo a asfixiá-la – é porque penso que a natureza de um tal processo ultrapassa, sem o negar, o puro apelo estético»[65]. Recapitulando, Rocha de Sousa procurava reconciliar-se a expressão estética do material com a expressão solitária do *fazer* lançadas numa responsabilidade ética e pública do *dizer*.

Em novo fôlego de início dos anos 80 surgiram obras mais iconográficas, como a série *A Guerra inútil* (1982), que tivera solitária pintura com o título *Capitão com medalha* apresentada na colectiva *Figurações/Intervenções* (1980), ainda referência à já terminada *Guerra Colonial* que conhecera; ou as séries *Mutilações* e *Retratos de Mutilados*, onde o fragmento animava um neoexpressionismo de desconstrução e quase desaparição da figuração. Nesta sequência surgiriam ainda as séries *Elogio do Detalhe* (1986) ou *Homenagem ao Homem Invisível* (1988). Em 1989 intercalava retornos figurativos com uma nova série (a 3ª) de *As Personagens Ilustradas*, onde a anterior situação neofigurativa se aliava a um neoexpressionismo ajustado ao «regresso à pintura» dos primeiros anos da década de 1980. Sustentado na cumplicidade das dimensões *estética* e *moral*, o pintor assumia diligências das «*modificações* do real»[66], mostrando que o juízo moral é tão difícil como o estético, e vice-versa.

Considerações finais

Entre 1961 e 1974, tempo da Guerra Colonial, e da perpetuação desgastada do regime fascista do Estado Novo (desde 1932), em coincidência com o tempo artístico da nova-figuração portuguesa, temos ainda assim particulares propostas de resistência ao regime – embora sem um directo confronto activista, verificamos modos particulares do uso das linguagens artísticas para lidar com a censura e opressão.

Sintetizemos o nosso escrutínio, começando com projectos que trabalharam a questão da comunicação e da censura, no seio desse paradoxo do país, entre a entrada numa cultura de *mass media* e uma arcaica censura dos *media* pelo regime. Joaquim Rodrigo escapava à censura por ironia críptica,

da inscrição abandonada da culpa que a relatou (inscreveu), ficando aí incompleta desse relato que lhe fornece o contexto e atesta códigos. Paula Rego escondia, sob a náusea informal de uma figura matérica e fragmentada, uma crítica visceral que perdia a lógica da explicação, ao mesmo tempos que várias causas, das mais privadas às mais públicas, se cruzavam e emaranhavam. Batarda escapava por acumulação de informação e por uma ironia em rodopio, que *inverte a inversão*, num constante retorno do *tropos* até os extremos se indiferenciarem. Em Rodrigo a inscrição actuava como um pós-signo, estabilizado depois da narrativa, fixando-se num diferimento ulterior que deixava atrás de si, fora da cena da sua presença, os testemunhos da sua culpa. Paula Rego deixava um registo em pré-inscrição, um pré-signo ainda numa visceralidade emergente em ânsia de narrativa qua ainda não ditava, estando ainda num processo anterior à culpa. Em Batarda os signos acumulavam-se e agitavam-se em desejo narrativo, como um resto acumulado, numa aversão às evidências e às ideias feitas, baralhando os alvos de um espírito crítico e assim implodindo a culpa.

Outros projectos abordaram a situação do regime por via histórica e sociológica, por vezes com algum diálogo com a Guerra Colonial, que já se manifestava no interesse pela arte por parte de Joaquim Rodrigo e em alguns dos conteúdos presentes no emaranhado de Batarda. Com uma estética *cartazista*, de simulada *pop art*, Nikias Skapinakis deixou na série *Para o Estudo da Melancolia em Portugal* os sintomas sociais de figuras de espera em plena Primavera Marcelista, uma crítica indirecta de diagnóstico sociopsicológico de um estado de melancolia de futuros adiados; ou de modo mais directo em *Os Caminhos da Liberdade*, onde mulheres nuas de estética *pin-up girls* exibiam símbolos de revolução socialista. Através de uma estética de colagem dada, associado a um gesto livre e ágil, Sá Nogueira confrontou várias vezes a sua condição de negro em tempo de Guerra Colonial, tal como colocou o ícone do ditador num irónico jogo de consumo *pop*. Rocha de Sousa é um dos esforços de concepção de uma pintura crítica com marcações da banda-desenhada, tal como Batarda. Mas o excesso caricatural de Batarda, com o seu intencional espalhafato semântico, por se tornar *amoral* e *aestético*, tornava-se inverso ao de Rocha de Sousa. Neste não actuava a saturação indiferenciada das iconografias, mas a sua própria integração no mundo formal da arte, onde a procura de uma posição moral, se não era o encontro de uma notação ideológica clara, era porque ela se fazia tão intencional como a precisão que uma dimensão estética pode preservar. A memória da banda-desenhada assumia o plano da arte, estetizava-se formalmente num equilíbrio procurado entre recuperações das vias dos movimentos realistas, revitalizando o atavismo das suas marcas sociais com a nova-figuração do tempo, evitando assim militâncias sem perder posição crítica.

O ditador não foi ícone directo da propaganda do regime, numa *retórica da invisibilidade* própria da ditadura portuguesa, bem diferente neste e

noutros aspectos das congéneres europeias, o que dificultou o *anti-ícone*, que ficou em raros casos, caso dos referidos títulos *Salazar Vomita a Pátria* (1960) de Paula Rego ou *Retrato de Salazar* (1964) de Sá Nogueira.

Na escultura há duas obras apresentadas em 1973, ambas relevantes e mais descaradas enquanto actos políticos do que se podia verificar na pintura, embora por vias distintas: uma monumental e pública assinalando uma ironia à estatuária comemorativa do Estado Novo, no Monumento *A El-Rei D. Sebastião*, de João Cutileiro; outra pelo confronto directo e cru com a Guerra Colonial, na peça *Soldado Ferido* de Clara Menéres. Irrisão comemorativa dos heróis do Estado Novo no *D. Sebastião* de Cutileiro, que esvazia os ídolos do Regime; cru na exibição da crueldade da morte no *Soldado Ferido* [67]de Clara Menéres, onde não há nem comemoração nem mito – por isso, sem monumento, mas um hiper-realismo não como via estética, mas como necessidade crítica.

Depois da Revolução dos cravos em 1974, em processo reactivo e na liberdade contraposta à anterior censura, emergia tudo contra a arte fascista e contra o antigo regime. Na comparação acentua-se o desequilíbrio entre a carência antes da revolução, onde o confronto e a crítica eram mais dolorosos e o excesso seguinte contra o regime destituído[68]. Em sentido contrário, também a memória da Guerra foi gestão difícil nos tempos posteriores à revolução, internamente sofrida durante décadas, no corpo e no espírito, por quem regressou e ainda por aqueles que esperavam. Sinalizámos as marcas desse confronto, raras excepções de um activismo através da arte em tempo de ditadura e de uma guerra. Pouco tem sido também o trabalho *pós-revolução* sobre a memória da Guerra Colonial, mas destaque-se o caso dos trabalhos de Manuel Botelho e Ana Vidigal. Manuel Botelho, confrontava-se com uma guerra que lhe estava esperada como destino, mas que não viveu (devido à revolução de 1974 que acontecia pouco antes de ser mobilizado), trabalhando em torno de documentos e iconografias, com centro no quotidiano do soldado português e a sua comunicação e recepção no *continente*, como que reconstituindo a expiando uma narrativa que *poderia ter sido a sua*. Ana Vidigal[69] forneceu a visão feminina, em torno dos «estragos emocionais»[70] do tempo de Guerra Colonial que tem trabalhado através de despojos ou vestígios da sua memória.

Notas

[1] Sobre as artes plásticas no movimento neorrealista em diálogo cultural e ideológico com o seu tempo, cf. Fernando Rosa Dias, «O neo-realismo nas artes plásticas: encruzilhadas para uma caracterização», in *Nova Síntese – textos e contextos do neo-realismo*, Vila Franca de Xira, nº10 («Neo-Realismo e Artes Visuais»), 2015, pp.11-76.

[2] Sobre as posições políticas do movimento surrealista português, cf. Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrealista*, Lisboa: Edições Colibri, 2001.

[3] Formalmente, a partir do recente criado *Serviço de Belas Artes* que teria essa incumbência, a Fundação Calouste Gulbenkian já tinha alguns regulamentos para a atribuição de bolsas em 1957, mas foi só em 1958, depois da sua *I Exposição de Artes Plásticas* (Dezembro 1957), que a Fundação elaborou um programa regular e sistemático de bolsas. O Júri concluiu os seus trabalhos no dia 8 de fevereiro de 1958 com a indicação dos nomes selecionados para atribuição de bolsas. As bolsas começaram a ser atribuídas poucas semanas depois. Cf. Leonor Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2013, p.130-136.

[4] Para os ciclos de bolsas de artistas portugueses para Paris, cf. Fernando Rosa Dias, «A Arte Portuguesa e os ciclos de migração», in *Chiado, Baixa e Confronto com o francesismo» nas Artes e na Literatura – Arte Pública, Espaço Público* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Junta de Freguesia dos Mártires e FBAUL-CIEBA, 2013, pp.49-94.

[5] A noção de «nova-figuração» foi elaborada pela crítica de arte portuguesa na primeira metade da década de 1960. Cf. Fernando Rosa Dias, *Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008. Recuperamos material deste trabalho, mantendo algumas das suas interpretações e abordagem (que nos escusamos de referir com insistência), desenvolvidas e adaptadas neste ensaio.

[6] «Calcula-se que, em França, houvesse nesse ano [1973] cerca de 60.000 desertores, refractários e compelidos, entre os 600.000 emigrantes portugueses naquele país. Segundo números oficiais divulgados em Maio de 1974, terá havido, durante os treze anos de guerra, entre cerca de 110 a 170.000 jovens refractários e desertores». Irene Flunser Pimentel, *História da Oposição à Ditadura, 1926-1974, Porto: Edição* Figueirinhas, 2014, pp. 585-588. Não lidamos aqui com as questões da cobardia ou da coragem aplicáveis tanto a quem foi para a Guerra como quem partiu para exílio, ambas legitimas nas difíceis opções do tempo.

[7] Herbert Marcuse, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1986, p.42-43

[8] Sellés Paes, "As Exposições em Outubro", *Tempo Presente*, Lisboa, nº19, Novembro 1960, pp.99-103.

[9] Fernando Guedes, "III Salão de Arte Moderna na S.N.B.A.", in *Diário da Manhã*, Lisboa, 31 Outubro 1960 (reed. in Fernando Guedes; *Pintura, Pintores, etc.*, Lisboa: Edições Panorama, 1962).

[10] A reivindicação de eleições democráticas, em sufrágio directo, foi a grande esperança no imediato segundo pós-Guerra, logo gorado. Logradas a democratização das de representação na Assembleia Nacional que continuaram com lista única nacional com deputados exclusivamente da União Nacional, e apenas local e residualmente com outras listas, aconteceram eleições presidenciais emblemáticas de oposição: sobretudo as de 1949, com Norton de Matos, e de 1958, com Humberto Delgado, que unia a oposição e desafiava o regime. A oposição começara a organizar-se cada vez mais depois do pós-Guerra, destacando-se no início a criação do MUD (Movimento de Unidade Democrática) em 1945,

ilegalizado pelo regime em 1947.

[11] O crítico Rui Mário Gonçalves formulou bem esta peculiar dimensão simultaneamente pública e críptica, desta fase inicial da pintura neofigurativa de Joaquim Rodrigo: «(…) assuntos que se falavam em voz baixa com os amigos, com receio que a polícia política ouvisse: (…). A oralidade constituía um código ordenado secreto, com regras próprias, baseadas na confiança pessoal, modo de informação e acto de resistência política, opondo-se à acção da comunicação social, onde a Censura governamental distorcia os factos». Rui Mário Gonçalves, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa 1992*, Osnabrück: Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galerie an der Bocksmauer, 14 Junho a 23 Agosto 1992, p.161. «Fala-se destes acontecimentos em voz baixa, com receio de que a polícia ouça. A oralidade constitui, então, um modo de informação, um acto de resistência, um alerta ante a acção da comunicação de massas, onde a censura distorce os factos». Idem, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.70-76.

[12] «O adjectivo "popular" que então empreguei, trouxe-me ataques da esquerda; reafirmar a importância do abstraccionismo nesta nova-figuração, trouxe-me ataques da direita». Rui Mário Gonçalves, catálogo da exposição: *Colecção Buchholz*, Estoril: Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987.

[13] Após utilizar a expressão «imaginação popular» em Novembro de 1961, a propósito da pintura de Joaquim Rodrigo exposta na *IV Exposição de Arte Moderna* da SNBA (*Simón Caraballo,* de 1961), o crítico Rui Mário Gonçalves observava pouco depois, por ocasião da *II Exposição da Fundação Gulbenkian* (onde o pintor apresentava os cifrados títulos de *A*, *D* e *G. N.*), que «Rodrigo continua a sua corajosa tentativa de criar uma iconografia popular». O crítico explicava mais tarde que, com o termo «popular», não pretendeu «então referir-se nem ao meio rural, nem às imagens da publicidade, dos jornais, da revista, ou da TV. Refere-se às imagens simples, às imagens esquemáticas que são desenhadas enquanto se fala». Para outros desenvolvimentos da abordagem de Rui Mário Gonçalves sobre estas questões, cf. Fernando Rosa Dias, *Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, pp.170-174.

[14] «Em que medida podemos inscrever a pintura de Rodrigo numa estética Pop?», questionou Francisco Bronze em 1969, numa dúvida sobre o tendencial enquadramento da obra de Rodrigo. Francisco Bronze, "Exposições", in *Colóquio*, Lisboa: FCG, nº54, Junho 1969, p.38.

[15] José Redinha, *Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Paredes pintadas da Lunda*, Lisboa (Angola: Companhia de diamantes de Angola, Serviços culturais Dundo – Lunda – Angola), 1953. O conhecimento desta obra foi através de José-Augusto França que elogiara em artigo o livro *Paredes pintadas dos Lunda* da autoria de José Redinha. Cf. José-Augusto França, «Pinturas murais na Lunda», in *O Comércio do Porto*, 22 Junho 1954.

[16] Para desenvolvimentos desta relação com o primitivismo e as implicações críticas ao colonialismo, cf. Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo: a contínua reinvenção da pintura*, Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, pp.183-193.

[17] Esta actividade profissional forneceu saberes manuseados na reflexão teórica como pintor. Num ensaio sobre jarginagem, com primeira edição anterior à sua carreira de pintor (*Jardinagem*, Lisboa: Livraria Luso-Espanhola, 1945; 2º edição em 1955), Joaquim Rodrigo manifestara já interesse pela estética, reflectindo sobre o «estilo» e sobre a «cor» dos jardins. No seu relatório sobre Monsanto (*O Parque Florestal de Monsanto*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952), deixara manifesto saberes de *química* e *topológica*. Mas o centro das reflexões artísticas estarão no ensaio de Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*.

Contribuição para a Ciência da Arte, Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

[18] Consideramos que esta subjectivação de conteúdos se acentuaria com a forte influência da obra pictórica dos aborígenes australianos através da leitura dos estudos de Karel Kupka, *Un Art à l'État brut (Peintures et Sculptures des Aborígines d'Australie)*, Lousanne: Éditions Clairefontaine, 1962.

[19] O sentido da deslocação investia o espaço topológico de uma temporalidade, fazendo de qualquer itinerário uma cronologia e de qualquer marcação topográfica um signo da sua narratividade: «(…), procurando absorver a unidade do relato, com seu princípio e fim. Por exemplo, uma viagem pessoal apresenta-se com um princípio e um fim, sendo o ponto de chegada o mesmo da partida. Este fechamento temporal confere ordenação; e, por isso, fixa-se na memória». Rui Mário Gonçalves, "A Parte Histórica", in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa 1992*, Osnabrück: Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galerie an der Bocksmauer, 14 Junho a 23 Agosto 1992, p.161.

[20] Foi na *II Exposição da Fundação Gulbenkian* (1961), onde apresentou estes últimos dois títulos, que a pintora fez a sua primeira apresentação pública em Portugal, com imediato reconhecimento da crítica que a atendia como «a grande e única revelação da exposição». Rui Mário Gonçalves, "A II Exposição da Fundação Gulbenkian", in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro 1962, p.14. Este seria o seu primeiro grande reconhecimento artístico, com reflexos na cena artística das décadas de 1960 e 1970. O seu reconhecimento e enquadramento na cena artística inglesa dava-se no início da década de 1980.

[21] «Ideias, para mim, só em termos de relações humanas – não compreendo abstracções políticas. Gente, personagens – têm para mim muito maior realidade». Paula Rego, Catálogo da Exposição na Camden Art Center, Londres, 1984, apud John McEwen; *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, p.76.

[22] Cf. Ruth Rosengarten, in *Entender a Pintura. 1 – Paula Rego* (suplemento de *Arte Ibérica* em colaboração com a Galeria Quadrado Azul), Lisboa, s/d, p.10.

[23] Eurico Gonçalves, "Paula Rego: não é a cola que faz a colagem", in *Flama*, Lisboa, nº1213, 4 Junho 1971, p.33.

[24] Paula Rego, entrevista com John McEwen, "Paula Rego em conversa com John McEwen", in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

[25] Cf. Victor Willing, "A Imagética e a iconografia em Paula Rego. As Primeiras Obras, 1959-1965", in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Tate Gallery: 8 Fevereiro a 13 Abril 1997; Lisboa: Centro Cultural de Belém, 15 Maio a 17 Agosto 1997, pp.40-41.

[26] Paula Rego, entrevista com Paulo Madeira Rodrigues (?), "Galeria de arte moderna, na S.N.B.A. Dezanove quadros. Artista, mulher e mãe. Portuguesa em Londres. Cá, de quando em quando… Paula Rego: Pretendo quando pinto dar uma face ao medo", in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº1462, 8 Janeiro 1966, pp.4-5.

[27] Cf. Paula Rego, entrevista com John McEwen, "Paula Rego em conversa com John McEwen", in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

[28] Cf. Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997. Para aplicação destes princípios no campo da sociologia da cultura e da estética, destacamos as explorações de: Herbert Marcuse, *O Fim da Utopia*, Lisboa: Edições 70; *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70, 1986.

[29] Eurico Gonçalves, "Paula Rego: não é a cola que faz a colagem", in *Flama*, Lisboa, nº1213, 4 Junho 1971, p.34.

[30] Fernando Pernes, "Lisboa / Porto", in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº4, Outubro 1971, pp.38-45.

[31] Como que admitindo tais «cogitações acerca da *Pop-art*, sobretudo para ver a distância que o separa dela». Nelson Di Maggio, "Artes plásticas. A tentação nostálgica do passado. Rolando Sá Nogueira (Galeria de Arte Moderna da S.N.B.A.)", in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº233, 16 Março 1966, p.8.

[32] «A invisibilidade constitui o próprio estado de Salazar. Ele é invisível e quer-se como tal. (…). O principal efeito desta invisibilidade física do chefe, é que a sua presença (assim como o seu nome) se faz sentir por toda a parte. Presença disseminada e invisível do seu poder, da sua moral, do seu silêncio». José Gil, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa: Relógio d'Água, 1995, pp.34, 36.

[33] Sá Nogueira, entrevista com Maria Leonor Nunes, "Sá Nogueira: Obsessão de vida", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 8 Fevereiro 1994.

[34] A série anunciava-se com a obra *As Três Graças* (1967), uma abertura solitária da série, como sua proto-obra, permitindo datar a partir daí a série. Era o primeiro retrato colectivo feminino concebido pelo pintor, com Luísa Cid, Kukas Moura Borges e Helena Castro. Mas esta só se retomava na particular obra *Os Críticos* ou *Retrato dos Críticos* (1971), a única obra da série a apresentar um grupo masculino, exclusividade com razões próprias.

[35] José-Augusto França, "Skapinakis ou les images froides", in catálogo da exposição: *Nikias Skapinakis: peintures*, Paris, 1972.

[36] «Pela minha experiência de litógrafo e serígrafo, aproveito a simulação da impressão de cores lisas e brilhantes porque quero obrigar o olhar a ficar retido, a contemplar em vez de ser rejeitado. Nikias Skapinakis, entrevista com Filipa Melo, "Cultura e espectáculos. Pintura. À espera de Nikias", in *Visão*, Lisboa, 12 Junho1996, p.89.

[37] Eduardo Lourenço, *Eduardo Lourenço. Cultura e Política na Época Marcelista. Entrevista de Mário Mesquita*, Lisboa: Edições Cosmos, 1996, pp.40-41.

[38] «A melancolia, não a de Dürer, espessa e sonolenta melancolia, mas a de Soren Kierkegaard, é um estado incorruptível do desespero. Não tem origem nem fim. A sua revelação provém do conflito que se trava entre a esperança e a consciência da sua inutilidade». Agustina Bessa Luís, "Melancolia", in *Diário Popular*, Lisboa, 14 Setembro 1967, pp.1-2 (suplemento).

[39] Fernando de Azevedo, "Desocultação da pintura de Nikias Skapinakis", in catálogo da exposição: *Nikias Skapinakis na Galeria Zen*, Porto: Galeria Zen, Maio 1977.

[40] Cf. Fernando Rosa Dias, «Imagens do Erótico na Nova-Figuração Portuguesa», in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», nº3: Arte Eros* (coordenação: Fernando Rosa Dias e Cristina Tavares), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2009, pp.166-176.

[41] Em exposição individual imediatamente após a revolução, e em particular contraponto ao fechamento das galerias e às exposições individuais, Nikias escrevia o seguinte no catálogo: «desde 1948 até ao presente, às vezes com dificuldades, o pintor pintou o que lhe apeteceu – apetecimento interior, que em tempos de liberdade finalmente reencontrado, continua o seu divino farol por entre as congeminações ideológicas, as parvoíces e os oportunismos». A questão é bem lembrada por Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução. 1974-1979*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p.29-30.

[42] Apresentando-a, já com algum carácter retrospectivo, na exposição do Centro Cultural Português da FCG em Paris, em Maio 1979. Cf. catálogo da exposição: *Gonçalo*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Maio 1979 (texto de Egídio Álvaro: "Figuration Métaphysique de Mythes, Catastrophes et Solitudes"). Colaboraria ainda numa colectiva na SNBA, em 1983, sobre o tema História Trágico Marítima". Cf. Fernando Pernes, "Uma História Trágico-Marítima" in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº58, Setembro 1983, pp.26-33.

[43] Rui Mário Gonçalves, in *A Capital*, Lisboa, 10 Abril 1968.

[44] Cf. Eduardo Batarda, em entrevista com Anabela Mota Ribeiro, "Eduardo Batarda", in *Diário de Notícias (DNA)*, Lisboa, 7 Julho 2001, p.16.

[45] Cf. Eduardo Batarda, entrevista in José Sousa Machado, "Entrevistas. Metáforas da Hesitação: Índia, Ásia, Leitão, Ceilão, Costeleta ou Vitela (Ou Mão de Vaca?)", in *Arte Ibérica*, Lisboa, nº34, Abril 2000, p.10

[46] Fernando de Azevedo, "Aguarelas de Batarda Fernandes", in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº24, Outubro 1975, p.75.

[47] Eduardo Batarda, in catálogo da exposição: *Eduardo Batarda Fernandes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, Exposição de Bolseiros, Agosto 1975

[48] *Ibidem*.

[49] Esta produção aglomerada de Batarda aproximava-se formalmente da pintura de acumulações (1962-1966) que René Bertholo desenvolvia recentemente em França. Contudo, em René Bertholo pensamos mais na produção serial de objectos da Sociedade de Consumo, enquanto em Batarda pensamos mais nos media de massa. O primeiro preenchia por *dispersão*; o segundo preenchia por *aglomeração*. Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, pp.820-822.

[50] Baseamo-nos nas reflexões sobre o «resto» de Jean Baudrillard. Cf. Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, pp.175-181.

[51] Para essa dimensão cínica, seguimos a leitura de Michel Onfray, *A Escultura do Eu. A moral estética*, Coimbra: Quarteto Editora, 2003. Este cinismo que só leva a sério o facto de nada levar a sério, tornou-se uma marca de Batarda e uma estratégia de actuação em entrevistas.

[52] Segundo Batarda, a obra seria «boicotada com toda a razão» numa exposição na Bulgária em 1977, por estudantes africanos que viam nela uma «imagem desgostosamente racista, pró-colonial», mas que também «permitia a leitura invertida e em segundo grau para a qual o hábito da censura e das entrelinhas preparava, sem mais, os espectadores portugueses minimamente informados». Eduardo Batarda, in catálogo da exposição: *Eduardo Batarda. Pinturas. 1965-1998*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 3 Março a 10 Maio 1998, p.95.

[53] Cf. Eduardo Batarda, textos para catálogos das exposições da *Galeria Quadrante* (1968) e *Fundação Calouste Gulbenkian* (1975) (reed. in catálogo da exposição: *Eduardo Batarda. Pinturas. 1965-1998*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 3 Março a 10 Maio 1998, pp.164-168).

[54] Cf. Martim Avillez, "Pintar em Portugal, anos 60, Eduardo Batarda", in catálogo da exposição: *Eduardo Batarda. Pinturas. 1965-1998*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 3 Março a 10 Maio 1998, pp.18-25.

[55] Rocha de Sousa esteve na Guerra Colonial Portuguesa nos primeiros anos da mesma, entre 1961 e 1963, acompanhado e uma máquina de escrever portátil com a qual escreveria crónicas de arte, uma peça de teatro (*Amnésia*). Dessas memórias publicaria: *Angola 61, uma crónica de Guerra*, Lisboa: Contexto Editora, 1998. Para fortuna crítica, cf. Maria Leonor Nunes; "Rocha de Sousa. O pintor que foi à Guerra", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2 Junho 1999, pp.8-9. As cicatrizes e memórias da Guerra Colonial, as marcas pré e pós 25 de Abril, misturavam-se com reflexões sobre arte num quotidiano de encontros amorosos e eróticos no ensaio-romance: *Os Passos Encobertos*, Porto: Figueirinhas, 1986.

[56] Sobre esta pluralidade de Rocha de Sousa, ver a pasta especial que lhe foi dedicada pela revista *Convocarte*, nº4, Setembro 2017, pp.X-Y.

[57] Catálogo da exposição: *Rocha de Sousa. Pintura. Colagem. Desenho. Vídeo*, Almada: Galeria Municipal de Arte, 1990, p.47.

[58] No catálogo da exposição de Dezembro 1972 aparecia o aviso: «A série de "ilustrações" desta exposição

inclui algumas montagens com base em documentos fotográficos actuais». Cf. catálogo da exposição *Rocha de Sousa*, Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14 Dezembro 1972 a 6 Janeiro 1973.

[59] Fernando Pernes; "Artes plásticas. A vocação democrática da Arte contemporânea", in *Vida Mundial*, Lisboa, nº1708, 3 Março 1972, pp.44-46

[60] Cf. Francisco Bronze; "Carta de Lisboa", in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº7, Abril 1972, pp.52-55.

[61] Francisco Bronze, in catálogo da exposição: *Rocha de Sousa*, Lisboa: Galeria Quadrante, Janeiro 1969.

[62] Consideramos que foram estas as razões que levaram a crítica a «acusar certa intenção didáctica» (Fernando Pernes; "Artes plásticas. Jovens artistas no «ano Vieira da Silva»", in *Vida Mundial*, Lisboa, nº1622, 10 Julho 1970, pp.62-63. Mas o próprio pintor assumia explorar um modo «poético-pedagógico» Rocha de Sousa, in catálogo da exposição: *Rocha de Sousa*, Lisboa: Galeria 111, s.d. [1999].

[63] Na consciência das posições do pintor e professor destaca-se o texto que efectuou para introdução da primeira apresentação do *Equipo Crónica* em Portugal, onde elogiava «uma reflexão contemporânea que apela ao esforço participativo e ao incremento de uma cultura não alienante»; apontando aos artistas portugueses para que emergissem «do individualismo míope e entendessem a grande força de solidariedade das suas múltiplas solidões». Rocha de Sousa, "Sobre Equipo Crónica", in catálogo da exposição: *Equipo Crónica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1977

[64] Rocha de Sousa, in catálogo da exposição na Galeria Quadrado Azul (Porto), 1991, apud Hugo Ferrão; "Rocha de Sousa. Ser sem heterónimos", in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, nº4, 2003, p.93.

[65] Rocha de Sousa, *Os Passos Encobertos*, Porto: Figueirinhas, 1986, pp.33-34.

[66] Cf. catálogo da exposição: *Rocha de Sousa. Pintura. Colagem. Desenho. Vídeo*, Almada: Galeria Municipal de Arte, 1990. Consideramos que estas produções e posicionamentos faziam de Rocha de Sousa uma escolha adequada para as colectivas *Nova Ilustração, Nova Intervenção* (*EXPO-AICA-SNBA 74*, 1974), comissariada por Rui Mário Gonçalves (que procurava continuidades à exposição *Novas Iconologias* de 1967) e *Figurações, Intervenções*, comissariada por de Egídio Álvaro (SNBA, Maio 1980. Cf. Rui Mário Gonçalves, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.76-77

[67] A peça apresentada em 1973 na *Exposição 73 (73 artistas de Hoje)* na SNBA como *Jaz Morto e Arrefece o Menino de Sua Mãe* (título que é um verso de Fernando Pessoa) e que nos permite, à distância histórica, correlacionar com o Menino-Rei de Cutileiro, mas também é normalmente conhecido como *Soldado Ferido*.

[68] Para a produção artística deste tempo (1974-1979), cf. Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução. 1974-1979*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p.29-30.

[69] Apontando a referida excepção da obra de Clara Menéres, Ana Vidigal reconhece pouco trabalho sobre a Guerra Colonial portuguesa, no seu tempo ou postumamente e como memória: «Eu queria pegar no assunto da guerra colonial. Sempre me fez impressão que não trabalhássemos isso (nomeadamente nas artes plásticas). Os americanos trataram a guerra do Vietname ainda ela estava a decorrer. Duvido de que haja alguém da minha geração que não tenha tido um pai, um tio, um irmão em contacto com a guerra colonial». Ana Vigigal, in: Anabela Mota Ribeiro, « Ana Vidigal: "Fui educada para ser uma menina limpinha"» (com entrevista a Ana Vidigal), in Ípsilon (Público), 9 de Julho de 2010, disponível in: https://www.publico.pt/2010/07/09/culturaipsilon/noticia/ana-vidigal-fui-educada-para-ser-uma-menina-limpinha-1446052

[70] *Ibidem*.

A Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na década de 1960 – acção dos tempos do figurativismo naturalista à liberdade e pluralismo estético

Elisabete Oliveira

PhD – FPCE/IEUL; Investigadora do CIEBA

elisabeteo@netcabo.pt

We asked: I) 1) How can someone depart from dictatorship and academicism becoming an actor for transformation into democracy and aesthetic pluralism? II) Actors of such a change, can they be designated as activist or artivist artists? In a case study, we questioned the ESBAL-Years 60 and its repercussions in a sample of ESBAL Teachers and Students' art. Under ethnographic methodology, we analysed both their texts and images content -: 1) the initial repression context; action paths; and the plural art outcome; 2) what is understood by 'activism' and 'artivism'; and if they relate their art work to them. From this analysis, artistic creation dimensions/functions and socio-cultural implications emerged, pointing to:

1. Razões, objectivos e metodologia desta Investigação

Questionamo-nos: I) Como se pode partir duma ditadura e academismo e ser actor da transformação para a democracia e o pluralismo estético? II) Os actores dessa mudança serão *activistas (Actv)* ou *artivistas (Artv)*?

O período de '60–'65 na ESBAL pareceu-nos um campo de análise privilegiado, insuficientemente estudado, formando actores de uma mudança referencial: atravessando constrangimentos como as lutas estudantis e colonial e a emigração, terão mudado a consciencialização-acção no Ensino Artístico e o sentido sócio-cultural dos posicionamentos/obras individuais e colectivos - em nossa hipótese, do figurativismo naturalista para o pluralismo estético internacional; e activaram dinâmicas sócio-culturais, como na Educação.

Objectivos gerais: Investigar como se pode chegar à criação livre, estético-eco-sociologicamente actuante, partindo dum contexto repressivo; se será legítimo designá-la de actv/artv; e assim, aprofundar a compreensão da complexidade da arte/cultura contemporânea.

activism and artivism complexity, both in awareness/engagement/ efficacy; and the creator's defense of permeation to space-time emergence and freedom in each new work.
See Field Work - Questioned Artists' Words and Works, In: TEXT 2.

Key-Words
Activism/Artivism; Artistic Teaching-Learning; Contemporary Art/Culture/Aesthetics; ESBAL -Years 60; Freedom of Expression.

Objectivos específicos: (1) Identificar a situação repressiva na ESBAL – anos 60 em contexto e as modalidades de arte/intervenção dos seus actores que contribuíram para a sua transformação e novas soluções na contemporaneidade (Contributo para o Património Cultural da ESBAL/Ensino Artístico em Portugal – como referencial para uma resposta qualificada aos desafios da emergência). (2) Verificar repercussões da intervenção destes actores de 1) em âmbitos sócio-culturais. (3) Inquirir o que os actores entendem como Actv/Artv: possíveis graus da sua intervenção actuante. (4) Compreender os fundamentos, na ordem das dimensões/funções da criação, que motivem, ou afastem a designação de Actv ou Artv.

Adoptámos a metodologia de estudo de caso em investigação qualitativa, 'etnográfica', com 'análise de conteúdo': obtivemos fontes primárias por questionário escrito/visual, telefónico/ entrevista, a uma amostra de população reduzida mas compreendendo grande amplitude de posições; de resultados não generalizáveis; categorizámos não-avaliativamente os âmbitos das representações dos respondentes e os indicadores dos fenómenos/situações que referiram; e nesta base, concluímos sobre as questões colocadas – do ponto de vista dos respondentes. A amostra é de conveniência, num universo de Professores e Estudantes que temos memória de, na ESBAL desde 1960-65, terem vivenciado o contexto repressivo e académico que também compartilhámos e criado livremente arte.

População (F, Falecidos):

• Professores (2): João Rocha de Sousa; Gil Teixeira Lopes

• Estudantes (10): Isabel Ribeiro Couto; Elisabeth Évora Nunes; Luis Jorge Bruno Soares; José Alberto Pereira (F); Luisa Costa Gomes (F); Eduardo Nery (F); Elisabete Oliveira; Francisco Aquino; Sílvia Bragança; e Tomaz Vieira[1]

Questões propostas: 1. Como vivenciou os tempos de guerra, emigração e crise, na ESBAL–Anos 60? **2.** Essa vivência teve impacto na sua obra? **3.** O que entende por 'artivismo' e 'activismo'? **4.** As suas obras/intervenções são relacionáveis com estes? [As respostas obtidas em palavra e imagem, integram, em modo antológico, o próximo texto]

2. Noções da mentalidade, dinâmica interna e cultura em Portugal

Partimos dos conceitos de *traços de mentalidade e dinâmica interna* de Portugal (Gil, 2007), que bem caracterizarão os anos de 1960-1965**,** de entrave ao desenvolvimento e à abertura ao exterior, «do *país da não inscrição, onde nada acontece*: por inércia e medo interiorizado que a ditadura fomentou; o espaço público manteve-se reduzido, a iniciativa individual e colectiva, praticamente inexistentes»

Entendemos a *cultura* como Eduardo Lourenço (apud Leiderfarb, 2016): «o lugar onde se discute o sentido de tudo quanto somos capazes de fazer: não é a resposta, é a questão.» Eduardo Lourenço caracteriza pela 'ambiguidade', o contexto dos intelectuais portugueses face antigo regime, considerado uma prisão (por uma minoria militante e organizada, com visão internacional); com aspectos aceitáveis (pela minoria liberal, vinda da República); e como modelar – pelos posicionados pela Europa contra a União Soviética na guerra fria. Consciencialização que se pode estar a 'ser agido' se a passividade é imposta, podendo conduzir a uma 'autoflagelação' redutora, por um 'fascismo social', ao qual importará contrapor a «luta por um outro mundo mais vasto» (Santos, 2012). Para compreender a fresta de mudança de '60–'65 na 'história interna' da ESBAL, ter-se-á em conta a reflexão de Rancière & Al. (2011) sobre «a 'inteligência colectiva da emancipação': é a que subtrai conhecimentos à rede (da inteligência colectiva do capitalismo), utiliza o tempo e os utensílios da produção capitalista para outros usos, recusa a sua agenda e organiza formas de acção colectiva contra as suas exigências… Acontece porque há vários tempos num tempo, além do da dominação…O consenso, tende a homogeneizar todas as temporalidades… mas *'distensões'* e **'***rupturas'* podem também ser causadas por *'intervalos'* e *'interrupções'*, quando a máquina que faz funcionar o tempo da dominação é bloqueada pelos que estão encarregues de a fazer funcionar (universidade; multidão na rua…), mudando as relações de força e a configuração do que é perceptível e pensável, do possível.» Segundo Marcos (2016): «As utopias são os abalos que conseguimos provocar. Ficam nas marcas que deixamos. Ou no que há-de vir: continuam urgentes; inquietar é preciso.»

Entre as modalidades de intervenção-resposta para a mudança consideraremos o ACTV **–** ou, no entendimento corrente, «'militância', dedicação intensa a uma linha de acção na vida pública, em contraposição à passividade» (Wikipedia). Pode definir-se como «Atitude moral que insiste mais nas

necessidades da vida e da acção que nos princípios teóricos. Propaganda activa ao serviço de uma doutrina ou ideologia» (Priberam Dicionário, 2008–13). Outra modalidade, também segundo uma visão corrente, será o ARTV (Wikipedia) em que «o actor encontra na arte um convite à militância, expressando através dela os seus pontos de vista sobre a vida e o mundo – frequentemente no espaço público urbano ou dos meios de comunicação.» É ainda Eduardo Lourenço, quem nos desperta para que criámos «uma **"***culturização*" de todos os conteúdos da existência, decorativa e fantasmagórica, onde o simulacro do ritual do poder continua, sem templos: o hermético – do totalitarismo, ou o aberto – da democracia. Devemos inventar tudo. Temos as respostas mas não as questões» (Lourenço, 2002).

E a nossa investigação anterior já conduzira a um conceito que consideramos relevante para uma metodologia da acção em diálogo: *'auto-e-co-compatibilização'*, processo vital-artístico e metodológico contínuo de resposta à emergência, com os outros e a envolvente; em vez de 'modelos' (em contínua inadaptação), buscam-se 'referenciais'. (Oliveira, 2010).

3. Contextualização da ESBAL e sua envolvente sócio-política, anos '60.

Afigura-se-nos necessária a contextualização da atmosfera da ESBAL '60-'65, para se entender a passagem da formação tradicional ali recebida para que dali emergissem criadores abertos e de expressão plural; e quais terão sido os activadores da mudança.

A atmosfera da ESBAL nos anos de 1960 era repressiva para os estudantes, sem espaços nem direito a reunião. Destacamos a *Legislação* das principais mudanças estruturais (Vd. Referências):

1) ESBAL e Reforma de 1957 (Regulamentação de Lei de 1950): Reconheceu a Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL), como Escola Superior.

2) Autonomização da Arquitectura enquanto departamento na ESBAL, 1979, criando-se a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), desde 1994 no Pólo Universitário do Alto da Ajuda, c/ Projecto construtivo, pedagógico e criativo do Arq. Augusto Pereira Brandão – Júnior (2017).

3) Integração da Faculdade de Belas Artes na Universidade de Lisboa (FBAUL) em 1991, actualmente com 7 áreas: Pintura; Escultura; Design de Comunicação; Design de Equipamento; Arte Multimédia; Ciências da Arte e do Património; e Desenho.

Os Estudantes da ESBAL 1960-65 enfrentaram a *Crise Académica*, desde a pró–Associação até ao Associativismo.

1) Dos factos registados por FFMS (2016), destacamos:

- A partida de Unidades Armadas para Angola, em declarada instabilidade territorial (1960).

• A recusa do direito de associação aos Estudantes da Casa do Império eleita democraticamente e a crítica do Conselho de Segurança ONU à repressão da população angolana pelas forças portuguesas (1961) ao tempo em que a FCG promovia a II Expo de Artes Plásticas na FIL e, em 19 Dezembro, era assassinado o Pintor J. Dias Coelho.

• A criação provisória do Secretariado Nacional dos Estudantes, no ISECF e marcação do Dia do Estudante para Fev.º, proibido em 23 Fev.º, a 24 desencadeando-se a Crise, com carga policial sobre os Estudantes na Cidade Universitária–Lx.

• Os sucessivos lutos e greves estudantis desde 6 Abril, com greve aos exames desde 11 Jun., devida à Suspensão das Direcções AE em todas as Universidades.

• A 21 Junho, é feita a incorporação dos Estudantes em Lx e Coimbra, para combate na *Guerra Colonial* (1961-1974).

2) Costa (2016) assinala 50% de adesão àquela Greve, tendo o Prof. Lindley Cintra sido ferido à bastonada ao apoiar Estudantes.

3) Rodrigues (1997) ainda em Junho de 1962, reporta o fim da contestação estudantil face à surdez e violência do Regime; e uma Carta aberta ao corpo docente por uma Comissão de Apoio aos Estudantes ESBAL presos.

4) Sobre a repercussão da Guerra: Brandão (2015), dos 800 000 combatentes, enumera 8 831 mortos, 30 000 feridos evacuados, 14 000 deficientes físicos, 140 000 neuróticos e 100 000 doentes; e o colapso de 50% nas Finanças do país; Barreto (2002) indica que 1.5 milhões de Portugueses emigraram para a Europa; e que, face à falta de perspectiva política, os militares fizeram a Revolução de 25 Abril de 1974; e Pimentel (2014) acrescenta 100 000 desertores e refractários, tendo a descolonização de 1974-1976 trazido 650 000 retornados. Estes movimentos estudantis, na ESBAL, fortaleceram a resiliência dos estudantes; e verificaremos como provocaram a união pró-associativa aberta a outras Escolas e estimularam a actualização cultural-estética e sócio-política.

4. Questionário e Testemunhos

Análise de Conteúdo: Estrutura Geral		
Questões – Q (âmbito)	Categorias – C	Indicadores – I (exemplificação)
Q1 Vivência ESBAL Anos 60?	C1. ESBAL C2. Crise Académica C3. Guerra Colonial C4. Consciencialização sobre e-imigração e direitos urbanos	Factores negativos / Factores positivos Iniciativas associativas / Incorpor.º forçada à Guerra do Ultramar / Interacção com Instituições e Recursos externos /Emigração de Estudantes
Q2 Impacto dessa vivência (Q1) na Obra?	C5. Criação/Intervenção influenciadas por '60–'65	Tipologia das Artes Visuais–Acção, dos Artistas questionados: Na Amostra, 5 modalidades
Q3 O que é entendido por: Actívismo? Artivismo?	C6. Actv – Descrição C7. Artv – Descrição	(Na Amostra) Tipologia de Actv: 5 modalidades Tipologia de Artv: 2 modalidades
Q4 Obras/Intervenções relacionáveis com Actv/ Artv? (Palavra/Imagem)	C8. Obras/Intervenções relacionáveis com Actv C9. Obras/Intervenções relacionáveis com Artv	

Este Quadro, esquematiza a estrutura deste Texto, emergente da *análise de conteúdo* às representações dos Inquiridos nesta amostra, segundo as 4 Questões (Q), apurando as 9 Categorias temáticas acima incluídas (C) e seus Indicadores; representações originando resultados reais mas, devido à pequenez da amostra, não uma visão generalizável.

Questionário: 1ª Fase, Julho 2016: Q1 e Q2

Na ESBAL, 1960-1965 (C1), factos negativos emergentes foram: Policiamento, vigilância armada no terraço ESBAL – e da PIDE (1961 – 4º Ano de Arquitectura), com escuta telefónica e em sessões públicas; carrinha de detenção; prisão–Caxias por 1 dia e prisão prolongada. Ausências: de espaço e autorização para

reunião; de presença do Director; de cantina; de abertura ao almoço. Adiamentos académicos: bloqueamento de direitos pelo Director – perda de ano escolar; discriminação face a outras Escolas, sem Época de exames de Outubro. Imposição do figurativo–naturalista). Corte político ou estético, do acesso ao 5º Ano Complementar e da progressão de professores na carreira. Interpretação de crítica e inovação como precedente de luta académica, anti-regime. Transferência de estudantes para a ESBAP.

Emergiram como os factores mais decisivos para a mudança, alguns Professores com mentalidade aberta; a interacção com Colegas – profissional cultural e cívica –, e o questionamento da qualidade do ensino, assinalando-se a 1ª Viagem de Curso, ao estrangeiro ('64) e a Missão Estética de Verão inter-escolas-e-cursos (última, à Madeira, orientada pelo Eng. Santos Simões em '64); e a valorização técnica e a interacção externa, como o contributo maior da Reforma de '57. Sendo menor quantitativamente, a resultante positiva marcou decisivamente os alunos.

Durante a *Crise Académica* de 1962 (C2), os estudantes da ESBAL encontraram a principal fresta de mudança na partilha de lutas reivindicativas e meios difusores com Colegas de outras Faculdades foram importantes: iniciativas Associativas – RGA (Reunião Geral de Alunos); luto; greve. Na Escola, uniu-os o esforço, ameaçado de controlo político, da Pró–Associação, criação do Boletim '63, Comunicados e Textos de Apoio; e, havendo liberdade de posicionamento dos estudantes entre si, alguns tinham constrangimentos ou não arriscavam participar, parcial ou totalmente, e discordavam.

As Instituições/Recursos que deram maior apoio aos estudantes da ESBAL foram a Faculdade de Ciências (reunião, impressão de Boletim e Comunicados), o Centro Nacional de Cultura (reunião) e o Sindicato dos Arquitectos (publicação de Relatório crítico do ensino na ESBAL, no âmbito da nova Reforma – ESBAL, Arq (1961)

Fig. 1 – Aula de Desenho de Estátua – 1º Ano; Prof. Soares Branco (modelos clássicos). 1960-61. A exiguidade do espaço favorecia a aproximação e diálogo entre os estudantes.
(Arquivo EO).

Fig. 2 – 1ª viagem de Finalistas dos Cursos Gerais de Pintura e de Escultura, Espanha - Semana Santa '64 -, c/ os Mestres GTL (omisso na foto), RS, João Fragoso e Rio de Carvalho. Foi uma primeira abertura à actividade de grupo e de saída para o estrangeiro; e reforçou a interacção Alunos-Professores.
(Arquivo EO).

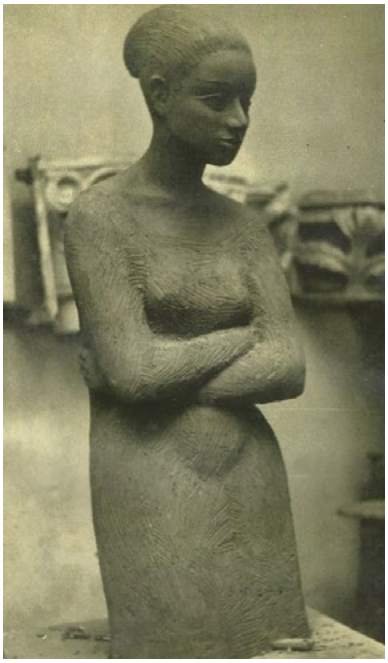


Fig. 3 – Escultura, 2º Ano, '61-'62. JAP, barro, com LCG como modelo. O Mestre Martins Correia ofereceu a JAP a formação desta escultura em gesso - que este patinou a bronze. Exemplo do domínio técnico alcançado em aula ao fim de um 2º ano. E esta foto servirá para contrastar este trabalho em condições normais, com os constrangimentos emergentes do contexto futuro, de guerra.
(Col. e Arq° MRP, Irmão de JAP)

Fig. 4 – Boletim ESBAL 63 - Nº 1 – Capa e Contracapa.
(Arquivo LBS)

em ano). Na incorporação forçada à Guerra do Ultramar (os inquiridos, em Angola, Macau, Timor), havia discriminação: a graduação era de 'Furriel' miliciano para Pintores e Escultores e de 'Oficial' miliciano para os Arquitectos (à época, o 7º ano do Ensino Secundário não era obrigatório para os primeiros, mas muitos possuíam-no). E registámos um caso de 'Soldado refractário' por problema de prazo. A emigração de estudantes intensificou-se *pós–Crise Académica '62*.

A mobilização na *Guerra Colonial 1961-1974* (C3), principalmente em Angola, repercutiu positivamente, como motor de desenvolvimento integral; e negativamente, até à morte – por vezes em diferentes tempos de vivência da mesma pessoa. Aspectos positivos foram: a resposta geral à emergência na Guerra: criação plástica – livre ou por encomenda, no quartel e na região, ou escrita de livro; aproveitamento de oportunidade cultural – descoberta da Arte Africana –, visita a Museu e colecção; evolução plástica com motivos locais e carácter expressivo próprio; motivação para sobrevivência criadora – não despersonalização; manutenção de ligação ao contexto deixado; e experiência interior – existencial, política, do mundo, em beleza; correspondência esperando integração no Curso, ao regressar. Os aspectos negativos registados foram: bloqueamento de concretização artística por constrangimentos material, político e cultural; discriminação de direitos – Furriel vs. Oficial e custo de vidas e sonhos; interrupção do curso, por cerca de 4 anos; e Morte – em combate ou por consequência de doença.

Interessou-nos observar, sob constrangimentos de guerra – casos especialmente de Rocha de Sousa e de José Alberto Pereira (Vd. Palmela, 1964) –, que modalidades de criação artística e eventual militância ou activismo surgiriam. A experiência da guerra colonial deixou marcas profundas na expressão dos que a viveram; atrasou os projectos de vida mas não impediu a resposta plástica específica à emergência–envolvente, tendo mesmo aspectos de descoberta estética e

interior; excepto em condições sub-humanas, bloqueantes no limite da resistência física e mortais.

Agudizou-se a *Consciencialização sobre E-imigração e Direitos Urbanos* (C4): A consciencialização crítica crescente, dos constrangimentos sócio-culturais-económicos-políticos no quotidiano da Escola, na envolvente próxima e do país – com relativização nova derivada da abertura ao estrangeiro e favorecida pela emigração –, motiva a acção, como entre os estudantes de Arquitectura inquiridos, que se envolvem em projectos sobre imigração e direitos urbanos – 'retornados'; pobreza, bairros clandestinos; sobre emigração e implicação social, na cadeira de Urbanismo, no Curso de Arquitectura. Os Arquitectos questionados, sensibilizados às implicações sociais, fizeram-se urbanistas. Em Pintura houve um caso de abordagem a ciganos.

Observando a *Criação/Intervenção Influenciadas por 1960–1965* (C5): Encontrámos, nas obras de artes visuais dos Inquiridos, *Lirismo e Relacionamento* (com o envolvimento) vs. *Negativismo*: o figurativo descritivo, distanciado, dá lugar a diálogo e implicação construtiva. Reconhecem na sua Arte, a influência das vivências dos anos '60: posterior, directa ou intuitiva.

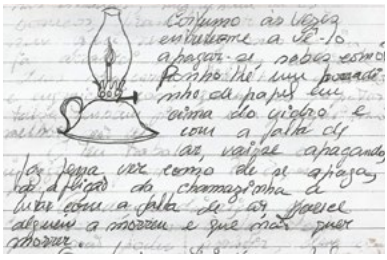
Poderemos considerar uma *Tipologia das Artes Visuais–Acção dos Artistas questionados, em 5 atitudes–modalidades* (Consta uma obra de cada Pintor/Escultor no Texto 2).

1) *Ser forçado à guerra/dar a vida – Arte de sobrevivência e mestiçagem*: José Alberto Pereira (Fig.7.): essa mestiçagem terá casado e re–simbolizado a curva dos volumes com a sensualidade local, transcultural e transtemporalmente – elo africano familiar do templário indiano antigo, do tropical Bottero ou do europeu Arp.

2) *Viver a guerra e ficar marcado para sempre: Arte de Denúncia–Intervenção vs. Arte de Compromisso–Desalinhamento–Cometimento*: Rocha de Sousa (Fig.8.): a temática do desastre humanitário, numa desconstrução

Fig .5 – Desenho em Quartel de guerra: JAP. Retrato. Angola - Vila Henrique de Carvalho, 1963 (Correspondência de JAP a EO).

Fig .6 – JAP. Desenho em condições–limite na Zemba, à luz do candeeiro a petróleo (Última correspondência de JAP a EO, em papel transparente de correio aéreo). Nov. '64. (Morte em combate, '64.12.02).[2]



dilacerada, o fragmento gritando o desejo de uma harmonia que só a cor canta… e Gil Teixeira Lopes (Fig.9.): do rigor e memória determinados, até à sensualidade e mistério procurados na mancha, e seus apagamentos mais recentes.

3) *Arte de busca de raízes de paz/eco–diálogo e responsabilização pedagógica*: Sílvia Bragança (Fig.10.): o grafismo, o gesto, activista ao serviço de causas; e Elisabete Oliveira (Fig.11.): busca da forma de um sentir, entre o objecto e a ordem de tudo, actualmente próxima da instalação; e ambas actuantes para que todos acedam, na escola, à experiência estética integral, através da arte.

4) *Arte de busca de sentido vital e transcendente*: Eduardo Nery (Fig.12.): exploração da música da cor ao encontro de um limite sem fronteira, entre ___ ; e Francisco Aquino (Fig.13.): a significação pelo despojamento matérico.

5) *Arte de Resistência e Insularidade*: Luisa Costa Gomes (Fig.14.): a mão no basalto tacteando o telúrico; e Tomaz Vieira (Fig.15.): a imensidão–água, solidão–ilha, na mala do 'viajante'…

Estas 5 vertentes de arte–acção libertam-se, em grau diverso, do contexto repressivo e do figurativismo naturalista dominante na ESBAL (vide Figura 1), integrando: a) a experiência crítica atenta à envolvente sócio-cultural, com a consciencialização desenvolvida por novos Professores; b) o alargamento a novas tecnologias (papel de relevo para a Cooperativa 'Gravura'); c) a compreensão do valor do agir em interacção com os Colegas[2]; d) as conquistas pela intervenção; e) a informação actualizada – na qual a acção da Fundação Calouste Gulbenkian foi decisiva, desde os cursos sobre Arte Moderna – num pré-fabricado na Praça de Espanha, '62, por Artur Nobre de Gusmão –, pela atribuição de Bolsa e Exposições –; e também tem sido influente a acção da SNBA; f) a permeabilidade às experiências culturais estrangeiras. Esta dinâmica terá provocado a mudança na ESBA L e formas de expressão artística mais abertas ao pluralismo contemporâneo. Os estudantes circulavam entre as salas–atelier: Viam-se as tendências e trocavam-se opiniões: Por exemplo: de entre os Açoreanos, findaram Curso em 1963, José Nuno (Câmara Pereira) que pesquisava a matéria e viria a iniciar a Central EDP para exposição; e Graça Costa Cabral, que seria decisiva, com Manuel Costa Cabral, na criação da Escola AR–CO – e ele, mais tarde, seria Director de B. Artes na FCG. E em ´65, Tomaz Vieira defendeu a 1ª Tese abstracta do Curso Complementar de Pintura; e Ana Vieira, talvez na esteira de Lurdes Castro, apresentou uma Tese com transparências. No grupo ultramarino, Manuel Figueira ligava a intensidade africana com a influência do Goya 'negro', visto na viagem de Curso a Madrid, pintando *Motim*. Eduardo Nery trabalhara tapeçaria com Jean Lurçat mas, afastando-se do decorativismo, praticava a abstracção gestual na 'Gravura'; e viria a criar um jogo espacial, num geometrismo *vasareliano* (Fábrica de Cerveja

Sagres, Vialonga, 1965–1968 – 'zebras' do painel da fachada; pavimento interior…). Gil Teixeira Lopes e Rocha de Sousa desenvolviam nas aulas, a técnica e a capacidade crítica, respectivamente.

A interiorização do poder transformador da expressão artística e suas implicações sócio–culturais – aliada a alguma necessidade de salário estável, improvável só pela prática artística à saída dos cursos – terão impulsionado *outros âmbitos de criação–acção com originalidade dos inquiridos*, tais como o Ensino: Influência na Orientação de Programas curriculares, de Formação de Professores e de Projectos; a Escrita – Tese em Direitos Urbanos – Congresso de Oposição Democrática, Aveiro 1970; e Livros –; Associativismo **–** Associação dos Artistas Portugueses, MRAR, JUCF, Pró-Associação e Associação de Estudantes e, futuramente, APECV, Sindicato de Professores…; Preparação da Integração da ESBAL na UL; Contacto c/ Personalidades Mundiais.

2ª fase – Jul–Ag 2017, sobre Actv/Artv (Q3 e Q4)

As concepções de Actv e Artv dos Artistas questionados (Excepto Isabel Ribeiro Couto, só respondente à Contextualização), registadas no Texto 2, nos limites da Amostra, apontam às seguintes Tipologias:

As *5 Modalidades de Activismo* que detectámos (C6):

1) *Actv Partidário ou Religioso – alto cometimento, militante, por causas* – Gil Teixeira Lopes: «Desde '75–6, representei o partido comunista em Bulgária, Moscovo e Polónia; mas discutia a sério por ser trasmontano, Casapiano e 'carneiro': 'marro' e defendo as minhas convicções. Na Trienal de Berlim '76, ao serviço do Partido Comunista (organizado por Sectores, Cidades, Secções de Arte), fiz a apresentação que o nosso Embaixador não assumira. Estas obras surgiram num determinado tempo, época e intenção.». Sílvia Bragança: «Deu-se o 25 de Abril e a Célula dos Artistas Plásticos do PCP onde me inscrevi ajudava a pautar as minhas reflexões. Pensando nos brancos que matavam negros nos telhados e nestes com paus e catanas defendendo a sua Liberdade, criei 3 desenhos de que fiz postais e vendi em Escolas de Lisboa angariando fundos para FRELIMO, MPLA, PAIGC, PCP e CASA DE GAIATO; e ofereci um original a Bhoutros-Gali, pedindo PAZ para o Povo de Moçambique: Esta recordação ajuda a classificar-me de ACTIVISTA» « Em espaços de guerra, sim, lutámos para alcançar a PAZ».

2) *Actv Pedagógico* – Elisabeth Évora Nunes: «O que procurámos activar na ESBAL e profissionalmente: a Capacidade de, por um ensino diferente, os futuros profissionais de uma Arquitectura dialógica interferirem sobre os grupos humanos, face à demissão sócio–económica–social corrente». Elisabete Oliveira: «Entendendo Actv como acção sistemática sustentada junto do outro, para um objectivo – prossegui um actv. estético no trabalho plástico - proposta de encontros de sentidos buscados, não militante

sócio-ideológica…» (…) «Assumi desde '65 a defesa de uma educação estética visual que considero necessária para todos até ao juízo autónomo, pela adolescência. Esta militância actua não por transmissão impositiva mas por auto–eco–compatibilização. Tenho ainda participado num activ associativo e sindical, lutando pela qualidade das condições de trabalho e direitos devidos às responsabilidades dos professores, especialmente dos de Educação Visual/Artes Visuais»; e Ana Teixeira, citada por Elisabete Oliveira: « Activismo começa nas mais pequenas expressões do dia–a–dia (desde que se acorda ao deitar). As grandes causas, as mais sonantes, nem por isso chegam a todos. Acredito que são os pequenos gestos, as pequenas expressões, que chegam a todos".

3) *Actv subentendido, natural, expansão do inconsciente* – Tomaz Vieira: «Nunca tenho intenção de mensagem O que penso mesmo, mas não quer ser panfletário: A obra não tem uma leitura imediata: é de leitura aberta, o que eu desejaria conseguir; não se tratará de intenção mas de extroversão do inconsciente marcado em todos.». Francisco Aquino: «Já 'Activismo', supõe uma prática que, ainda que de vida, todavia faz diferença por resultar da aplicação de um projecto de actuação por sistema, isto é, com finalidades deliberadas. É, pretende ou decorre de ser programático, dependerá dos níveis de intencionalidade, da capacidade de obter resultados, dos valores da objectividade e da subjectividade 'em dialéctica', aí embora, também, de outra forma 'natural'. Não recuso de todo a 'categorização' de Activismo nas práticas pessoais (se calhar até não tenho feito outra coisa na vida, ainda por cima tendo sido professor), mas diria que, em concreto, pela experiência, fui/sou mais dado a assumi–la muito circunstancialmente (…)».

4) *Acção não relacionável com Actv* – Bruno Soares: «Não relaciono a minha atividade de arquiteto com ativismo, embora tudo o que passámos naquela época (anos 60) me tenha marcado e influenciado muito».

5) *Rejeição do Conceito de Actv* – Gil Teixeira Lopes: «Em '94 (…) entreguei o cartão com um 'Viva a santa Liberdade' – liberdade, justiça, igualdade / O artista quando trabalha é rei e senhor, tem de estar acima da sua sociedade: é um deus / Vejo o artista e forma de estar no mundo, ao contrário de toda a corrente: é um grande receptor sempre aberto a poder absorver, transformar e, depois, re-criar; inteiramente livre e também no fundo, com improviso, estar em estado de graça para fazer coisas. (…) Já quase não pinto com os olhos, estou a ver com a cabeça: a síntese – a pessoa já vai à frente –, antecipa as coisas.». Rocha de Sousa: «Sou activamente contra ativismo do acordo ortográfico. Por outro lado esconjuro a palavra activismo por entender que o conceito se enlameou nas ambiguidades da política e na obscuridade da nefasta globalização. Prefiro a defesa dos meus direitos e das vontades da comunidade em civilização planetariamente estabilizada.»

As *2 Modalidades de Artivismo* que reconhecemos (C7):

1) *Aproximação a Artv* – Elisabete Oliveira: «se Artv é o impacto do potencial matérico-simbólioco, da obra em interpretação aberta, no âmbito artístico estarei mais perto deste: as minhas obras não são sistemáticas: aprofundam uma dimensão de comunicação ecológica, com os outros e o mundo, face ao apelo da emergência».

2) *Artv subentendido, inconsciente* – Francisco Aquino: «Quanto a correntemente ter acções indicativas de práticas de verificação de um 'Artivista'… não sou capaz de me ver a ter uma posição em geral que encaixe nesse desígnio a informar os actos pessoais, exceptuando em momentos e situações muito particulares, como na docência. Não é uma regra, um modo de estar na vida, o próprio encontrar-se em 'campanha artivista' natural ou deliberadamente. A obra de autoria do próprio pode e 'deveria' ter 'componentes' de algum artivismo indicativo, mas na base apenas de um 'acontecer', ou seja, inconsciente».

Sobre *Obras/Intervenções relacionáveis com Activismo e com Artivismo* **(**C8 e C9):

Re-analisando a Tipologia em C5 – e atentos a criações recentes dos Inquiridos, para cuja documentação não houve espaço –, julgamos encontrar uma dominante comum: um 'simbolismo eco-social', com ênfases: 'etno' (José Alberto Pereira); 'abstracto-expressionista' (Luisa Costa Gomes); 'Op-art in light-concept' (Eduardo Nery); 'Concepto-instalalação' (Tomaz Vieira); 'poético-conceptual' (Gil Teixeira Lopes, Rocha de Sousa, Francisco Aquino, Sílvia Bragança e Elisabete Oliveira: – o 1º, 'realista'; o 2º, 'abstractizante'; o 3º, 'matérico'; a 4ª, 'cali-gestual' (?); e a 5ª, 'energética'. E consideraremos ainda um urbanismo 'interactivo' em Bruno Soares; e no princípio de acção de Elisabeth Évora Nunes.

5. *Interface* conclusiva

Quanto aos Objectivos Específicos (OE1): Pela inter-aprendizagem com colegas e Prof.s progressistas, ultrapassaram-se a Crise Académica, a Guerra Colonial e alguma emigração, com resultante de consciencialização/intervenção criativa. (OE2) Da ambiguidade de posicionamentos à 'inteligência de acção colectiva', nestes anos 60 ter-se-á gerado um ' intervalo' na passividade instalada, com 'interrupções' que instauraram estruturas estudantis colectivas interactivas, propiciando a Tipologia das Artes Visuais-Acção em C5) e repercussões, por exemplo, na inovação/projecto educacional da escola para todos, na sindicalização para Professores e no Estatuto FBAUL. A História interna / Património Cultural da ESBAL transita a um Pluralismo estético, pós-colonialista (livre da norma figurativa-naturalista, do contexto repressivo e da indiferença ao 'contexto existencial' – conceito de Richter (2001); aberto à emergência e propício ao envolvimento. Ao encontro do *Objectivo Geral* desta investigação,

urge aprofundar-se o património cultural da ESBAL contemplado em C5, C8 e C9. Quanto a (OE3) e (OE4), verificamos a complexidade do conceito-acção *Actv*, dependendo de variáveis como a emergência e a circunstância no tempo e na escala pessoal-global, a concepção pessoal e colectiva de liberdade e outros valores, por enquanto humanos (em breve trans ou post-humanos?): encontrámos um mesmo Artista (Gil Teixeira Lopes) com posicionamentos nos extremos – da plena militância e da recusa. Parece possível uma dimensão íntima de Actv, nas pequenas coisas, como citámos de Ana Teixeira e Tolentino de Mendonça, ou em Eco (s.d., p.51): «Negar que uma soma de pequenos fatos produtos da iniciativa humana possam modificar a natureza de um sistema, significa negar a própria possibilidade das alternativas revolucionárias… (da agregação quantitativa à explosão qualitativa).» Deste modo, cremos que quando Rocha de Sousa defende os «seus direitos e as vontades da comunidade em civilização planetariamente estabilizada», e cria a arte de denúncia que cria, poderá a eficácia da sua intervenção não estar aquém do que se proclame activista ou artivista. Parece haver unanimidade na salvaguarda da liberdade no acto de criar, que poderá ser condicionada, por exemplo, pelo partidarismo; todavia, conforme Cunhal (1996, p.203*):* «uma arte (…) não é só um dom e um bem do artista criador mas um dom e um bem da sociedade / uma arte de intervenção estimulará (…) uma mais intensa inspiração criadora, uma mais audaciosa fruição da liberdade, uma maior variedade, riqueza e descoberta de processos e valores formais.» Quanto ao *Artv*, os seus componentes estarão presentes em toda a obra mas para os inquiridos predomina a concepção de que não será natural accionar esse potencial em campanha, salvo algum contexto pedagógico: julgamos que é pertinente reflectir sobre limites tangentes à publicidade e à propaganda. Em Oliveira (2010) acentuámos a importância de a energia transformadora se dirigir ao imaginável (dele aproximando o possível); igualmente Castoriadis (1990), fala das dimensões sociais «ensembliste-identitaire» e propriamente 'imaginaire ou poiétique'*;* e Laia (2017) salvaguarda o 'imaginável' como condição de utopia: seja qual for o posicionamento do artista, parece fundamental a sua liberdade de imaginar, como o seu contributo social maior, inclusive antecipatório, como sugere Gil Teixeira Lopes. Sobre a eficácia da intervenção, Dennett (2009, pp.58, 72, 76), dá-nos uma base de reflexão sobre determinação, previsibilidade e condicionamento, explorando os limites da interpretação dos 'sistemas intencionais', como no comportamento humano: (…) A 'atitude intencional' pode ser estudada comparando-a a «duas atitudes preditivas básicas, a *atitude_física* e a *atitude de design*. (…) As crenças que comandam a acção são *representadas* inconscientemente. (…) O que interessa na atribuição de convicções e desejos a um determinado agente é a sua autonomia, não as suas estruturas específicas». Até onde se deverá querer condicionar o Outro?

Entendemos que o behaviorismo é redutor e está ultrapassado. Se evocarmos Beuys – cuja obra entre os anos '60 e '80, especialmente após participar

no grupo Fluxus, pode ser considerada de activismo político, social e ecológico –, veremos que defende que cabe à arte pensar a cultura – Beuys (1997); mas no final do filme Beuys (2017) é defendida a metodologia de ir ao encontro do que preocupa as pessoas e dialogar – num procedimento próximo da empatia e do diálogo já preconizados por Bubber (1971). Isto é, assumindo-se uma responsabilidade social da obra de arte como capaz de mudar o futuro, não parecerá todavia pertinente abordar o outro como quem seja detentor do poder de possuir um saber a transmitir *já pronto* (como um *ready made*, usando a famosa expressão de Marcel Duchamp), para convencer. Llansol (1992) – citada por Etelvina Santos em sessão do Espaço Llansol, Lisboa, 2018.02.24 –, traz-nos a ideia de que, 'não se pode ser bom ser sem estar na perpendicular do ceptro'. E com esta concepção converge o conceito que defendemos, de 'auto-eco-compatibilização', com o Outro e o emergente, como metodologia de activar/artivar.

Concluiremos que os Inquiridos – e nós –, cremos na energia activante das nossas obras (muitas actuantes publicamente), contribuindo para a qualificação sócio-cultural da *polis* (expansível globalmente pelo avanço tecnológico), mas queremo-las livres na concepção e interpretação.

Notas

[1] A todos agradecemos: Testemunhos validados pelos Autores e, nos casos (F): memórias/documentos de Elisabete Oliveira ou excertos de publicações, por familiares. Francisco Aquino, Luísa Costa Gomes e Tomaz Vieira, posteriormente Professores FBAUL, são só considerados enquanto Estudantes. A grafia de cada Respondente é mantida. Inquirimos ainda os Pintores [desde Jan. 1975 em C. Verde] Luísa Queirós (F em 2017) e Manuel Figueira, que optaram pela não publicação dos dados; e Cristina Reis, que optou por resposta posterior.

[2] (Convenção: a-arquitectura; p-pintura; e-escultura). Esta aproximação originou numerosos casais entre cursos - recordamos 17: a Gonçalo Byrne - p Eloisa Nadal; a Armindo EspíritoSanto - p Ilda Cavaco; a Fava - p Clotilde; p Manuel C. Cabral - e Graça; p Rafael Calado - p Teresa Raposo; p Eduardo Nery - p Ana Vieira; e (& a) Pedro Fialho de Sousa - p Manuela Pinheiro; p Carlos Madeira - p Teresa Andrade; e Antonino - p Concas; p Manuel Figueira - p Luisa Queirós; p Mário Tropa - p Fátima Casqueiro; p Vítor Milheirão - p Eugénia; p Jorge Bilhau - e Dulce Santos; p Hernâni - e Fernanda Remexido; a Sam payo - p Helena Garcês; a Segurado - p Teresa Paradela; a Leonel - p Manuela Marques da Costa.

Antológico das Palavras e Obras dos Artistas Inquiridos

(Com o agradecimento da Autora a todos os Participantes, Respondentes e Editores)

Na busca da compreensão de como terá sido possível que dos Estudantes formados no tradicionalismo da ESBAL e seus Professores dos anos 60, tivessem emergido artistas que foram actores de mudança para um pluralism estético contemporâneo – e se consideraram essa acção como a**c**tivism ou artivismo –, apresentámos as 4 questões seguintes a uma amostra de dois Professores e 12 Estudantes da ESBAL, aqui reportando as suas respostas – submetidas a análise de conteúdo no TEXTO 1.[1]

1ª Fase – Jul. 2016 – Questões 1 e 2:

1. Como vivenciou os tempos de guerra, emigração e crise, na ESBAL–Anos 60?

2. Essa vivência teve impacto na sua obra?

2ª fase – Jul. – Ag. 2017 – Questões 3 e 4:

3. O que entende por activismo (Actv) e artivismo (Artv)?

4. As suas obras/intervenções artísticas são relacionáveis com estes?

› Estudante de Pintura: Isabel Ribeiro Couto (Questão 1, contextualizante)

N. '34, Mealhada. Pintura ESBAL (Curso Geral, '60–'65). Mestrado curricular especializado em História de Arte, UNL–FCSH, c. '76–'80). Ensino oficial da Escola Técnica e dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, em Educação Visual, 1970–2004. Membro da 1ª Direcção da APECV.

Q1/C1–C2. «Recordo da ESBAL '60–'65, a tarde de '62 em que deparei com uma carrinha da Polícia quando, á entrada, eu e a Colega Maria Helena Castilho Neves nos dirigíamos para a aula de História de Arte do Professor Artur Nobre de Gusmão; e nos intimaram: 'Ou se retiram, ou entram para a carrinha!'. Alguns Estudantes foram levados para o Forte de Caxias por um dia; mas outros, como Georgina Azevedo, sofreram prisão. Desde '61, com vista à criação de uma Pró-Associação de Estudantes, na impossibilidade de reunirmos na ESBAL[2], encontrávamo-nos na Casa dos Estudantes do Império; e se falhasse – por perigo de controlo –, íamos para casa do estudante de Arquitectura Eduardo Trigo de Sousa. Na existindo presença e diálogo do Director Paulino Montez, recorremos às 'Cartas ao Director' do Diário de Lisboa, por Julho–Agosto '62 – na esperança de chegar ao conhecimento do Ministério da Educação por esta via. Assunto: 'Uma Escola Superior sem época de Outubro': 'De um Grupo de Alunos e assíduos Leitores (Nomes). Vimos comunicar uma aspiração dos estudantes da ESBAL que, contrariamente a todas as outras Faculdades, e até ao 3º ciclo Liceal, não têm época

de Outubro. Como se pode calcular, isto afecta–nos imenso, tanto mais que a maioria dos alunos são pessoas empregadas que lutam por uma melhoria de nível e, assim, vêem as suas esperanças frustradas. Bastaria que lhes fosse permitido fazerem ao menos uma cadeira na 2ª época para que muitos não perdessem um ano. Há ainda a considerer que, este ano, a preparação para os exames e os próprios exames foram grandemente prejudicados pela tensão criada não só pelas faltas de alguns alunos que não concluíram várias provas finais por terem sido chamados para o Ultramar, como pela partida de familiars para a defesa da Pátria.' (Este último # foi cortado pela Censura). Cheguei a consultar Advogado, com o Colega Armando Câmara Pereira, em véspera do 25 de Abril, '74. Ainda em '74, saiu uma Lei dando acesso ao 5º ano, aos alunos que estavam retidos – o que foi aproveitado por Colegas. tais como: Helena Castilho Neves, Margarida Lencastre Godinho Canas e Maria Júlia Rodrigues Lino. »

› Estudante de Arquitectura: Elisabeth Évora Nunes

N. '39, Lx. Arquitectura ESBAL '64 (1º Curso de '57). Lic.s: História e Cs. Pedagógicas (FLUL); Cs. Musicais (UNL); Canto de Concerto e Canto Teatral (Conservatório N. Lx). 1º Aº Matem. (FCUL, '56). Cs. Relig. (U. Católica). Pós-Graduações: Planeamento Regional e Urbano (UTL) '72-'74; e História de Arte (UNL) '81-'82. Coro FCG desde a sua fundação, por 4 décadas. Profissão: MOP (DGEMN/DG Urbanização). Ass. Convidada em História de Arte, até à Aposentação (UNL).

Q1/C1–C2–C3. «A admissão do meu curso de Arquitectura à ESBAL 1957 foi pela Legislação anterior; mas ao serem integrados os Cursos EBAL – Arquitectura, Pintura e Escultura – no Ensino Superior e de Belas Artes, no 1º Ciclo prosseguiram 3 Disciplinas na F. Ciências e 3 na ESBAL. Já no 2º Ciclo, 4º Ano, '61, eclodiu a Guerra do Ultramar. Nas aulas, questionávamos a proposta de um projecto de Monumento ao Herói da Guerra do Ultramar: qual o sentido de 'Herói'? No fim do ano, nem todas as exigências da Legislação sendo cumpridas, elaborámos um Relatório crítico à leccionação da Reforma 1957 – ESBAL, Arquitectura (1961) considerado um precedente das greves estudantis de Março 1962. Esta Guerra repercutiu no aproveitamento em 'Composição de Arquitectura'–5º Ano, com precedência a duas disciplinas do 6º Ano (3º Ciclo-Estágio/Relatório-Discussão Pública): até aí com classificação positiva, todo o Curso foi reprovado, impedindo o adiamento da incorporação militar de 1962. O Curso desfez-se: a Mário Lima dos Santos, incorporado em África, veio a declarar-se doença mortal; os mais velhos, com Serviço Militar cumprido, transferiram-se para a ESBAP; e Ramiro Osório e Carlos Sardinha emigraram para Paris com uma claque-Benfica, só podendo voltar pós-25 Abril 1974. Prossegui só com aquela disciplina em 1962-63, conciliada com a docência do Ensino Secundário: a PIDE vigiou-nos por 2 anos – em 6 meses dos quais, com escuta telefónica –. Até sessões públicas da Juventude Universitária Católica (JUC/F) no Centro Nacional de Cultura (inviáveis na ESBAL), tinham

um agente PIDE presente. Só não fomos presos, por nós e famílias não termos implicações políticas. O Professor Geógrafo Ilídio Amaral, não pôde concluir o trabalho de campo do Doutoramento em Angola em '62, devido à Guerra. O Director Paulino Montez criou obstáculos à marcação do Estágio de Curso–Discussão de Relatório, indo até 1971–72 as obtenções de Diploma e retardando aposentações posteriores – no meu caso, não beneficiando da contagem bonificada atribuída ao tempo de Serviço Militar –. »

Q1/C4. «Os Professores Arquitectos Frederico George, Nuno Portas, Carlos Manuel Ramos e o Eng. António Lobato Faria, incrementaram a consciencialização deontológica profissional, metodologias e temas que, pelo carácter inovador, eram interpretados como protesto anti-regime totalitário. Em 'Conjugação das 3 Artes', Frederico George propôs, ao 6º Ano, um pavilhão desmontável para a Pç. da Figueira, sobre a Fome–FAO: integrei uma equipa, com os Pintores Eduardo Nery e Conduto e o Escultor José Aurélio. Este projecto abriu a consciência social e a opções pelo Urbanismo. Participei na última Missão Estética de Férias, Madeira, 1964 dirigida pelo Eng. Santos Simões, relevante oportunidade de criar com a envolvente e os Colegas e de expor (Funchal e SNI).»

Q2. «Optei pelo Urbanismo.»

Q3/C6. Q4/C8. «O que procurámos activar na ESBAL e profissionalmente: a Capacidade de, por um ensino diferente, os futuros profissionais de uma Arquitectura dialógica interferirem sobre os grupos humanos, face à demissão sócio-económica-social corrente: transformação do conceito estático para o dinâmico: criar os edifícios para um espaço poli-funcional, actuando no sítio onde se inserem, apropriados pelo grupo humano.»

› Estudante de Arquitectura: Luis Jorge Bruno Soares

N. '41, Aveiro. Arquitectura. ESBAL '65. Estudos e Projectos em Planeamento Territorial: Portugal, Espanha, Brasil, C. Verde, Angola e Timor. Projecto Terrº do Paço – Remodelação Frente Ribeirinha – Lx.

Q1/C2. «Aderi aos movimentos da Crise Académica '61, integrando a Comissão Pró-Associação de B. Artes (PABA) até '63. Por a ESBAL não permitir a associação de estudantes, as atividades associativas tinham de realizar-se noutras Faculdades como a de Ciências, onde Arquitectura também tinha aulas: aí se reunia e se imprimia comunicados, textos de apoio e um Boletim (poucos nºs**)** (Vd. Fig. 4.); à frente estavam Gravata Filipe, Nunes de Almeida, Manuel Monteiro Magalhães e uns dois que emigraram para França – o que se acentuou pós Crise '62, como com Jorge Martins, só regressado no 25 Abril. Gonçalo Byrne era nosso colega. Tive de repetir Cadeiras do 4º Ano; e surgiram mais adiamentos para terminar o Curso. Foram anos fundamentais na minha formação profissional e, sobretudo, cultural e cívica.»

Q1/C3. «A minha incorporação militar foi como soldado – 'Refratário' por, no período permitido para a conclusão do Curso, não comparecer quando constei em lista de Recrutamento – por erro burocrático ou intencional. Por documentos da ESBAL vim a ser a incorporado como arquitecto no curso de oficiais milicianos '65– Engenharia e, em '67, mobilizado para Timor: regressei no fim de ´69, sem ir à Guerra de África.»

Q2; Q4/C8. «Não relaciono a minha atividade de arquiteto com ativismo, embora tudo o que passámos naquela época (anos 60) me tenha marcado e influenciado muito.»

› Estudante de Escultura: José Alberto Pereira (F)

N. Lx '41.11.13. E. António Arroio – Secção Preparatória para a ESBAL. 2º Ano de Escultura, ESBAL concluído ('60-'62). Mobilização no Verão ´62 para a Guerra em Angola – F. na Zemba,'64.12.02 (In: Diário Popular '64,12.03).

Q1/C3. Q2. (Testemunho de Elisabete Oliveira). «José Alberto Pereira foi mobilizado no final do 2º Ano de Escultura FBAUL '62. Desde Angola, Verão 1963, até Dezembro '64, luta contra a despersonalização, pela sobrevivência e resposta à emergência, alimentando a esperança – ameaçada –, de regresso (ao curso ESBAL para o qual estuda os nossos apontamentos de aulas); como os prisioneiros do Holocausto – Blatter, J. & Milton (1982) –, treina incansavelmente a mão, sem dispensa de tarefas (aqui, militares); retrata (Vd. i.5.); faz cenografia para as peças de teatro do quartel; cria uma piscina (a contar com as 11 crianças que ali vivem) e aprende a nadar; cria a maqueta de uma igreja; pinta a cantina e restaurantes locais – Pereira (1962-64). Na criação plástica possível, das predilecções pela Arte Egípcia e Arte Indiana sensual (Templo Konarak, S. XIII) evolui para uma mestiçagem com a envolvente, emergente na "Cubata" como na redondez das estátuas do Monumento aos mortos do Batalhão, Vila Henrique de Carvalho/Saurimo. No Memorial em Belém, inscreveram-no com o posto que exerceu, 'FUR': Furriel. Só 27 anos de luta após[3], a ESBAL como Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa – FBAUL, e o grau de oficial para Pintores/Escultores, foram reconhecidos.»

Q2. «Fiz hoje à tarde / uma coisa que me fez esquecer do mundo / estatueta de madeira, representa um chinês de grandes bigodes e barbas, tem uma mão ao peito e outra metida na manga oposta, dei-lhe depois uma patine com fumo de cigarro, ficou com um ar antigo / foi bastante apreciado o que me deu uma certa satisfação. Ao fazê-lo senti-me por momentos, transportado aos tempos antigos. / As minhas 'obras de arte', ainda não pararam, cheguei àquela altura em que não consigo andar à vontade pois toda a gente sabe que sei fazer bonecos, pára a olhar para mim, o que não faz muito sentido com o meu feitio / vou fazer um monumento aos mortos do Batalhão. Pintei uma Ceia, apesar de

Fig. 7 – JAP - Monumento aos Mortos do Batalhão de Caçadores Nº 451, Vila Henrique de Carvalho/Saurimo '64.08.16. (Arquivo 2º Comandante, Carlos Loureiro Palmela: In: CTT às amigas da ESBAL de JAP, após a sua morte; ao cuidado de EO).

eu ser como sou (descrente); e não sou pintor / fui convidado para decorar um snack-bar que vai abrir em 'Saurimo'…os motivos são aqueles que a região me inspirou; chama-se 'Cubata', mais uma razão para a decoração não fugir ao ambiente / '64.08.14: A inauguração da estátua (monumento aos mortos do Batalhão) é no domingo dia 16.» Pereira (1962–1964 Nov.).

Q2. «Já da Zemba[4] (Vd. Fig 7.): '64.10.20: Não há disposição para pensarmos em nada, pois o tempo existe sempre, mas a disposição falta… o sítio onde me encontro, é péssimo, tem um aspecto desolador, vivemos em barracas de madeira com muitos buracos, muitos ratos e outra bicharada desagradável sempre a passear pelas paredes. Além de tudo isto há os terroristas pois estou mesmo na zona deles… Fui visitar no outro dia o museu do Dundo, é uma maravilha (arte indígena, fauna, jacarés e o que tiraram do estômago deles; objectos do quotidiano e místicos).» Pereira (1962–1964 Nov.). «Carta póstuma/ Louvor.» Palmela (1964). Dº. Popular (1964–5).

› Professor Pintor João Rocha de Sousa

N. 1938, Silves. Artista Plástico, Professor Pintor Agregado FBAUL e ANBA. Escritor. Cineasta. Crítico de Arte. Pedagogo–Didacta – Eº Secº, ESBAL/ FBAUL, Universidade Aberta. rochasousa.blogspot.com

Q1/C3. «Em Angola transportava comigo uma máquina de escrever com a qual dialogava, quase em directo, frequentes vezes à noite, tardíssimo (…) nada disso se transcreve para a sociedade dos media, ou retoma perante a comunidade o peso de um dos acontecimentos mais relevantes da história contemporânea do país». Sousa (1999).

Q1/C3–C4. «Vivi em Lisboa, vindo do Algarve, com carências de subsistência, num grupo vivencialmente muito bom. Aprendi, e retrato, as lembranças da Guerra em Angola; mas, apesar de tal experiência, existencial, política e humanamente muito profunda, tudo isso me foi fecundado,

até em beleza, como escrevi em ANGOLA 61.» Sousa (1999).

Q2. «A Escola e o mundo perturbaram-me mais a interioridade e a arte de denúncia que fui fazendo. A minha obra plástica reflectiu tudo isso, mais dos anos 80 para a frente do que no início: Tentando pela escrita e pela pintura, analisar os fenómenos da contemporaneidade e dar testemunho disso, como nos 'Desastres Principais' e mesmo nas 'Personagens ilustradas' –, (assinalo este quadro) 'Confissão' de 1970, ou 'Pombo degolado', 1989; e ainda, em livros: 'Narrativas da Suprema Ausência'; referentes à Escola; e obra recém-publicada.»

Q3/C6. Q4/C8. «Sou activamente contra ativismo do acordo ortográfico. Por outro lado esconjuro a palavra activismo por entender que o conceito se enlameou nas ambiguidades da política e na obscuridade da nefasta globalização. Prefiro a defesa dos meus direitos e das vontades da comunidade em civilização planetariamente estabilizada. O teatro de operações em Angola, no início dos anos 60, era uma descoberta de grande recorte na beleza e no espectáculo fantástico do homem inserido naquela paisagem. As operações não foram, nessa altura, impossibilitantes de nos ligarmos ao humus do ser / o nosso espírito achou um consenso colectivo de sobrevivência e de ruptura com a perspectiva de uma continuação apropriativa daqueles territórios. A minha pintura reflectiu pouco a guerra de Angola, mas reflecte todos os «Desastres Principais» que definem a guerra de hoje, gerada pela globalização e pela bárbara distorção dos valores civilizacionais. A escolha de Salazar por uma guerra sem fim nem direito foi má para o país. / Portugal perdeu assim (…) um projecto de comunhão comunitária e civilizacional.»

Fig. 8 – RS - Confissão. 1970. Acrílico.
(Colecção do Autor).

› Professor Pintor Gil Teixeira Lopes

N. 1936, Mirandela. Formação artística Casa Pia, onde leccionou (1955–60). Professor Pintor Catedrático FBAUL e ANBA honorário; e de Academia Militar, FCUL e SNBA; Investigador IAC–CN Calcografia e Gravura. Júri nacional/internacional. Comendador Ordem I. D. Henrique. Medalha

Fig. 9 – GTL: Tábuas para a Liberdade. Técnica mista, 76x67 cm, Prémio V Trienal Internacional de Berlim'76 (In: Lopes (2016ª) & Site
Imagens de Gil Teixeira Lopes.

Ouro, Génova e Mirandela, em cuja Biblioteca co-fundou o Museu dos Teixeira Lopes (Armindo, Hilário, Gil…). www.gilteixeiralopes.com

Q1/C1–C3. Q2. «Entrei na ESBAL '55. Em '57 passei à Nova Reforma e iniciei o Serviço Militar, ainda não iam contingentes para África. Finalizei Pintura na ESBAL, fazendo em um ano os 4º e 5º Anos e a Tese: esses meus concursos espelham a dominante figurativa fechada da ESBAL. Era professor na E. Aº. Arroio '60 quando da inesperada chamada de Paulino Montez à ESBAL, porque eu 'fazia lá falta': O Professor Varela Aldemira recomendou que suprisse a falta de apoio tecnológico na Nova Reforma e fiquei seu Assistente. Ainda como aluno, na ESBAL recuperara prensas e desenvolvera a calcografia, com Bartolomeu Cid dos Santos. Já em '57–9, as minhas obras na Escola, figurativas, diferiam das que apresentava fora, o que me implicou repetir um Concurso de Paisagem e o Conselho Escolar a decidir se eu continuaria na Escola. O quadro 'Os Malados' (classe abaixo da glebe) '62–3, na SNBA atrás de um painel mas com voto público para o 1º lugar, levantou celeuma comunista e salazarista. Fiz Concurso para Professor Efectivo'63, mas só após os concursos de '67 e '71 progredi na carreira, considerado desenquadrado do sistema. Na Casa Pia, tendia à Esquerda; em '62, participava nas reuniões de associação académica, nas escadas da Gravura, quando não deixavam entrar Professores; e em '75–6 fui eleito Director da ESBAL. É de '74–5, o cartaz 'Tarrafal', exposto na FCG. Desde '75–6, assumi compromisso partidário comunista; e em '94 desliguei-me, ao não ser incluído numa exposição dessa linha partidária, em Paris.»

«Intensifiquei a gravura: 'Tábuas da Liberdade' '76. Na V Trienal Internacional de Berlim, cartazes desta gravura premiada inundando a cidade, o Embaixador de Portugal presente, não assumiu a apresentação, que foi realizada por mim e Rogério Ribeiro: o sistema dominante obstaculizava o esforço inovador da arte portuguesa, também na expansão internacional. Com a actual internacionalização da arte portuguesa, urge não ignorar

o 'antes', inclusive o valor do património artístico ESBAL/FBAUL, referencial de progresso.»

Q3/C6. «Desde '75–6, representei o partido comunista em Bulgária, Moscovo e Polónia; mas discutia a sério por ser trasmontano, Casapiano e 'carneiro': 'marro' e defendo as minhas convicções. Na Trienal de Berlim '76, ao serviço do Partido Comunista (organizado por Sectores, Cidades, Secções de Arte), fiz a apresentação que o nosso Embaixador não assumira. Estas obras surgiram num determinado tempo, época e intenção. A obra tem de ter qualidade: Álvaro Cunhal opôs-se a serem dados 2 azulejos por artista para o painel à entrada da Sede do Partido: na célula é que era 2–2–2.»

Q4/C8. «O que mais detesto é que me dêem limitações / Em '94 (preterido em Exposição de Paris co-seleccionada pelo PC), entreguei o cartão com um 'Viva a santa Liberdade' – liberdade, justiça, igualdade / O artista quando trabalha é rei e senhor, tem de estar acima da sua sociedade: é um deus / Vejo o artista e forma de estar no mundo, ao contrário de toda a corrente: é um grande receptor sempre aberto a poder absorver, transformar e, depois, re-criar; inteiramente livre e também no fundo, com improviso, estar em estado de graça para fazer coisas / Para saber VER é preciso amar e, para lá chegar, é precisa muita coisa / Já quase não pinto com os olhos, estou a ver com a cabeça: a síntese – a pessoa já vai à frente –, antecipa as coisas.»

› Estudante de Pintura: Sílvia Bragança

N. St. Estevam–Ilhas Goa Índia '37. Bac. Pintura ESBAL,'62-'66; Lic'73–74, c/ passagem administrativa: «Não pudemos brilhar!» Prof. Primária, Goa. Bolseira FCG ('63–'66). Prof. Cº Prep.º Lx '60s. Investigadora Planeadora e Formadora em Ed. Visual, Interacção c/ Museu, Moçambique '85–'06. Conselheira Mundial InSEA/UNESCO–África '90s. Membro APECV. Prof. Hist. Arte–ISCTEM Moçambique. Exposições Individ./Colectivas em Portugal, Moçambique, Goa, Angola; e da Rússia a NY. Poeta. Activista. Autora em livro: Bragança (2009), sobre Aquino de Bragança. silviabrag.blogspot.com

Q1/C1–C2–C3–C4. Q2. «Vivo entre Goa, Portugal e Moçambique. No Bacharelato de Pintura ESBAL '62 –66, tínhamos problemas graves com o Director Paulino Montês: retirou um subsídio da viagem de Curso a Itália, por lhe contestarmos posições. Já em Moçambique, '67–72, expus criticando a opressão colonialista. Na 1ª expo individual (Moçambique/Luanda '71), visitando-a, Agostinho da Silva, aconselhou: 'Não fales, os teus trabalhos dizem tudo. Podes ser presa'. Licenciada, co-fundei a Associação dos Artistas Portugueses, pós 25 Abril. Desde '68, as 15 Exposições. Individuais e 50 Colectivas realizadas em Ásia, Europa e África, tornaram-me multicultural e inspiraram-me temas de guerra-paz e opressão-liberdade, reflectindo esteticamente valores universais da humanidade.»

«Em guerra, escrevi para crianças: Bragança (1991). Professora em Moçambique '84, casei c/ Aquino de Bragança, goês planeador da independência de países asiáticos/africanos, Conselheiro do Presidente Samora

Fig. 10 – SB: Incêndio provocado em Bandra-Mumbay, Índia: para forçar à migração, de cerca de 10 000 pessoas. Pintura. 2011
(Arquivo SB)

Machel e, com este, vítima em Mbuzine '86. É dele, o retrato caligráfico na minha capa-poema em Bragança (2009).»

Q3/C6. Q4/C8. «Deu-Se o 25 de Abril e a Célula dos Artistas Plásticos do PCP onde me inscrevi ajudava a pautar as minhas reflexões. Pensando nos brancos que matavam negros nos telhados e nestes com paus e catanas defendendo a sua Liberdade, criei 3 desenhos de que fiz postais e vendi em Escolas de Lisboa angariando fundos para FRELIMO, MPLA, PAIGC, PCP e CASA DE GAIATO; e ofereci um original a Bhoutros Gali, pedindo PAZ para o Povo de Moçambique: Esta recordação ajuda a classificar-me de ACTIVISTA. Uma 'Contestação' que pintei, segundo a 'não-violência' de Gandhi, foi vista como 'súplica'. Em espaços de guerra, sim, lutámos para alcançar a PAZ.»

› Estudante de Pintura: Elisabete Oliveira

N. '42, Lx. Curso Complementar de Pintura ESBAL '65 – 19 val.. Cs. Pedag. Estágio de Desenho, LNP Nunes/Exame de Estado '67. Planeadora/ Formadora nacional de Prof.s; Prof. 3º Cº e E.º Sec.º ; Dipl. Art-Design Educ – University of London Institute Educ. Ph D–Cs. Educ '05, FPCEUL/ IEUL–Prof.ª (Aposentação ' 06). Prof. Teatro e Educação – ESTC-IPL; e Integração das Expressões – U. Açores. Actual Investig. pro-bono CIEBA-FBAUL. 1ª portuguesa Conselheira Mundial InSEA/UNESCO-Europa, '88–'97. Co-fundadora SPZC/ SPRC '74; APECV; Secção Ed. e Arte-SPCE; e MPIAEPA. Autora Plástica: exosições. colectivas nac/internacionais; e em Didáctica: Oliveira (2010). Curadora de exposições nac/internacionais de Projectos de Alunos (1965 –) e de Prof.s (1994 –). http://www.. elisabeteoliveira.pt/

Q1/C1–C3. «Sobre a atmosfera da ESBAL '62: Dezenas de alunos, na ausência de cantina, manifestaram-se por um piquenique no pátio da cisterna acabando em salto-ao-eixo, vigiado a metralhadoras do terraço do Governo Civil (onde só se acederia após a desocupação, em 2014). Pela primeira vez em dois anos, vimos o Director, Arquitecto Paulino Montez: chamou jeep e carrinha militares, que levaram muitos dos estudantes para o Forte de Caxias por um dia, como Cristina Reis;

e passou a encerrar a ESBAL ao almoço. No Verão, sendo as licenças militares cortadas, muitos estudantes foram mobilizados, alguns acabando na morte e outros na emigração fugindo à guerra imposta… Nesse verão, encontramos Paulino Montez a aguarelar prazenteiramente a Praia da Rocha (obra oferecida pelo Autor ao acervo do Museu de Peniche, sua terra).»

Q1/C1–C2–C3–C4. Q2. «O Curso Complementar de Pintura ESBAL '60–'65, marcou as minhas opções vitais-estético-culturais-profissionais de então e depois. Em interacção com colegas, três influências me consciencializaram da (in)justiça social, da falta de liberdade de expressão no país, e da dominante figurativo–naturalista na ESBAL: a militância (dialógica) na JUCF; a assistência às iniciativas do Movimento de Renovação de Arte Religiosa (MRAR); e a participação na luta académica, desde a RGA de Março '62, liderada pelas tendências comunista e socialista (até hoje, permanecendo eu sem filiação partidária): fiz luto académico e greve a aulas; mas com bolsa FCG, não pude alinhar na greve a exames, o que significaria abandonar o curso: senti radicalidade autoritária nessa greve e a tendência estudantil moderada fê-la desconvocar. Uma dinâmica de questionamento e autonomia, co-construí-a com os outros e, mais profunda, foi a busca de sentidos da vida: a vivência das pequenas coisas [6]; a resiliência na perda de Colegas como JAP – base de 'Recomeço', minha tese do Cº Complementar, '65; e o eco-encontro com o outro/ambiente. Em obra plástica/escrita, orientei-me para a eco-intervenção: após recusa em Bienal de Cerveira votada à ecologia, expus numa Bienal de Torres Novas a obra: 'marulhar… resto, rasto, rosto' – objecto estético recuperando um fragmento incendiado de barco azul, com nó de pesca, dado à praia quando em '97 aliciaram pescadores para queimarem os seus barcos; e pintei sobre diálogo: 'Silêncio-sim'– capa de Oliveira (2010). Defendi, em Doutoramento arte-educacional, o conceito de 'auto-eco-compatibilização', processo vital-estético/artístico e metodológico contínuo, face à emergência, com os outros e a envolvente. Desenvolvi raízes de compreensividade vindas da ESBAL, ao co-fundar associações de Professores/Investigadores e um sindicato de Professores; e internacionalizei-as, trans-culturalmente, em quatro continentes, sendo a primeira portuguesa eleita para o Conselho Mundial InSEA/ UNESCO ('88-'97).»

Q3/C6–C7. Q4/C8–C9. «Entendendo Actv como acção sistemática sustentada junto do outro, para um objectivo – prossegui um actv. estético no trabalho plástico – proposta de encontros de sentidos buscados, não militante sócio-ideológica; posicionamento que, por se basear na convicção e investigação da energia estética transformadora aprendível pelo fruidor (de pleno sentir e sentido crítico), se aproximará mais de um artv. Isto é: se Artv é o impacto do potencial matérico–simbólioco, da obra em interpretação aberta, no âmbito artístico estarei mais perto deste: as minhas obras não são

Fig. 11 – EO: Recomeço. Óleo s/ tabopan. 220x160cm. Tese - C.º Complementar Pintura (19 val.) 1965, com modelos ciganos.
(Arquivo EO). Original retido pela ESBAL e aí perdido por falha de conservação.

sistemáticas: aprofundam uma dimensão de comunicação ecológica, com os outros e o mundo, face ao apelo da emergência.»

Q4/C8–C9. «Mas poderei reconhecer-me num activismo didáctico, pelo enraizamento de uma educação estética visual para todos até ao 9º ano – com a energia artv. da sua visão crítica da forma visual (em arte/quotidiano) e capacidade de projecto criativo. Assumi desde '65 a defesa de uma educação estética visual que considero necessária para todos até ao juízo autónomo, pela adolescência. Esta militância actua não por transmissão impositiva mas por auto-eco-compatibilização. Tenho ainda participado num activ associativo e sindical, lutando pela qualidade das condições de trabalho e direitos devidos às responsabilidades dos professores, especialmente dos de Educação Visual/Artes Visuais.»

› Estudante de Pintura: Eduardo Nery (F)

N. F. Foz (1938) – F. Lx ('13.03.02). Pintura ESBAL. Membro MRAR. Colaborador. c/ a Fábrica Tapeçaria Portalegre e Jean Lurçat. Co-fundador./ Prof. AR–CO. Arte Urbana em azulejo, de Macau–Aeroporto a Lisboa–Metro. Coleccionador e Autor sobre Arte Africana – Nery (2010). Numerosas Expos. nac./intern.s, individuais./colectivas.

Q1/C3. (Testemunho de Maria da Graça Nery, Viúva de Eduard Nery). «Eduardo Nery não foi à Guerra, por ser asmático e ter pé-chato. Era baptizado e ia à igreja na infância. Desde os vinte e poucos anos, coleccionou Arte Africana, interessado no transcendente.»

Q1/C1–C2. Q2. (Testemunho de Elisabete Oliveira). «Eduardo Nery juntou-se ao nosso curso de Pintura em '62–'63, atrasado de um ano que perdera por, no tempo de greve, estar "tapado" por faltas (já trabalhava em ateliers). Na ESBAL dos anos '60, Eduardo Nery colaborou em inovação da Arte Religiosa – MRAR. Cunha (2015). Recordamo-lo das aulas, especialmente pela sua reflexividade da forma e transcendência. Esta busca da transcendência, ultrapassará qualquer

decorativismo esperável da influência de Lurçat com quem trabalhara: irá do seu gestualismo mais inicial, por exemplo em obra editada pela Gravura – Cooperativa a que acorria, como vários estudantes da ESBAL, para experimentação técnica e abertura à visão de artistas estrangeiros visitantes –, ao geometrismo na tensão das formas e da cor/luz, relacionáveis com op-arte e Vasarely mas marcadas pelo dourado; e até à arte africana: fotografia e colagem (máscara – expressão pop.»

Q2. In: Nery (2010): Esta obra responderá a «uma lacuna (na interpretação antropológica) de uma apreciação estética e artística, sem esquecer a interpretação dos seus significados culturais e dos seus conteúdos mágico-religiosos / de análise e de reflexões inevitavelmente subjectivas, para se diminuir essa estranheza e essa distância no início da viagem interior de cada um de nós.» (Capítulos finais): «Fantástico e Surreal; Cosmos e Zoomorfismo; Religiosidade e Sagrado; e Expressão de Interioridade.»

› Estudante de Pintura: Francisco Aquino

N. '39, Murtal, S. Pedro do Estoril–Cascais. Aluno da Casa Pia Lx '47/58, ali Bolseiro '58/63 para cursar a ESBAL. Expos. indiv./colect. Professor: '60–'97: C.º Prep.º, Eº Sec.º e Sup.–FBAUL. Trabalho de Publicidade em Empresa e Atelier de Arquitectura.

Q1/C1–C2–C3–C4. «Fui bolseiro e professor em '60–3, buscando autonomia e segurança. Por períodos muito inseguros, complicados de gerir, ora participando ora não podendo participar nas movimentações estudantis, senti todos os medos directos e indirectos, provocados pelos meios do regime, criadores de forte ansiedade individual e colectiva. Os tempos na ESBAL e da experiência pessoal extra-escolar de então, tiveram a caracterizá-los duas 'marcas', positiva e negativa. A ampla interacção entre estes planos foi profícua, principalmente nas realizações fora da Escola, com o assomo à superfície, de constantes e progressivas dúvidas e inquietações,

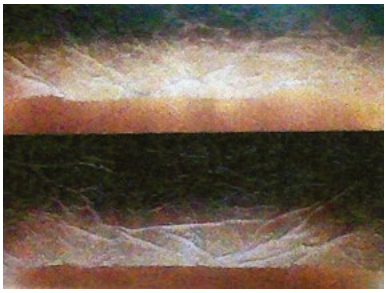


Fig. 12 – EN: Título? Anos 80s? Reprodução de Obra de EN montada por um Sobrinho aos pés de um altar, Igreja de S.ª Isabel, Lisboa - Missa de Corpo Presente de EN, 2013 (Foto-telemóvel, EO).

implicando uma luta muito intensa, sempre actual, para as entender e conseguir a necessária estabilidade interna – e externa! – para ser produtivo. Nada fácil, em tempos parcos em muita coisa essencial, cultural e materialmente, para quem não nascera nem gozava de uma situação 'berço de oiro': num desequilíbrio ingrato, felizmente fonte muitas vezes de dorida sensibilidade mas de criação – entre vivências 'positivas' e dificuldades na transposição de situações particularmente difíceis. Sublimação contraposta: a obra realizada e modos de me relacionar com os vários meios, lugares e pessoas, ao tempo e depois. 'Marca' positiva: encontrar na ESBAL, um conjunto de colegas de ano e dos outros anos, de boa convivência e vivo interesse nas suas formações e revelação de modos de diferenciação – ensinamentos que integrávamos criticamente numa amplitude de horizontes descoberta e partilhada, inter-filtrada; no contacto humano, social e cultural, de pouca mas valiosa expressão, com 'representantes' de outras faculdades; e político? Aí, a contenção das liberdades de associação tinha meandros limitadores. Recordo-me da luta de estudantes, greve de colegas e piquetes à porta da ESBAL.

Não me recordo de ter levado a minha filha até dentro da Escola.»

Q2. «Por '60s, em atelier partilhado em Cº de Ourique, com maior liberdade de expressão e a sensação de realização válida, emergiu obra com uma visão sentida, 'negativa', a preto-e-preto. O lirismo, felizmente sempre latente, impediu – e impedirá – a emergência exclusiva desse veio tendencial, dramático e impressivo. A obra de '60–5 tem implicação de tomadas de posições estudantis, perante o exasperante modelo de ação política de Estado e governação. Fiz o S.º Militar '63–6 em Portugal e em Macau. Aqui, com família constituída e professor no Liceu, vivi o impacto da Revolução Cultural Chinesa. Na memória, a obstinação salazarista face ao novo poder revolucionário. O 25 de Abril, mais ou menos utópico, libertou de muitos traumas e tabus, abrindo oportunidades de se conjugar conceitos e práticas compagináveis com ideias e sentimentos de liberdade e realização que gerações não haviam conhecido. Pintor no presente, e professor que fui, sinto e 'sei' que a obra e vida que levo, continuam bem contaminados do ideal nuclear representado pela Democracia dialéctica dominante.»

Q3/C6–C7. Q4/C8–C9. «Interpelando a expressão plástica pessoal passada em geral, com vista a encontrar nela verdadeiras provas de ter pretendido corresponder a objectivos muito específicos dirigidos aos outros, com base numa mais ou menos acentuada carga ideológica e disciplina de representação para tanto, concluiria que tal 'totalidade' perseguida não foi como 'não é comigo': directamente! Não significando, portanto, que a expressão pessoal – e não há paradoxo nisso – tenha ficado ou fique fora da sensibilidade pessoal aos planos político, social e menos ainda ao existencial da realidade, aquém da permeabilidade aos diferentes problemas e interrogações humanas, e à

necessidade constante de se encontrarem e desenvolverem alternativas positivas. Sem ironia: os meus 'Activismo' e 'Artivismo' são tão-só os referidos subentendidamente. Todo o acto humano, de vida como é, passa por ser prova de um activismo que direi da ordem do natural. Já 'Activismo', supõe uma prática que, ainda que de vida, todavia faz diferença por resultar da aplicação de um projecto de actuação por sistema, isto é, com finalidades deliberadas. É, pretende ou decorre de ser programático, dependerá dos níveis de intencionalidade, da capacidade de obter resultados, dos valores da objectividade e da subjectividade 'em dialéctica', aí embora, também, de outra forma 'natural'. Não recuso de todo a 'categorização' de Activismo nas práticas pessoais (se calhar até não tenho feito outra coisa na vida, ainda por cima tendo sido professor), mas diria que, em concreto, pela experiência, fui/sou mais dado a assumi-la muito circunstancialmente (entrando aqui a dimensão política, social, histórica, artística..., inerente aos activismos). E íntima (neste plano o activismo existe em mim!). Quanto a correntemente ter acções indicativas de práticas de verificação de um 'Artivista'… não sou capaz de me ver a ter uma posição em geral que encaixe nesse desígnio a informar os actos pessoais, exceptuando em momentos e situações muito particulares, como na docência. Não é uma regra, um modo de estar na vida, o próprio encontrar-se em 'campanha artivista' natural ou deliberadamente. A obra de autoria do próprio pode e 'deveria' ter 'componentes' de algum artivismo indicativo, mas na base apenas de um 'acontecer', ou seja, inconsciente.»

Fig. 13 – FA: Academia I. 1962-63. Têmpera e T.-da-china s/ papel. 31x28,5cm. Lisboa. (Arquivo FA).

› Estudante de Escultura: Luisa Costa Gomes (F)

N. e F.: S. Miguel–Açores, '41 – '90. Escultura. ESBAL, com média de 17 val., '81. Curso de Cs. Pedagógicas, Coimbra '65. Professora: E.º Sec.º P Delgada; em Macau ,'72–4; também no Magistério Primário; e Prof. da FBAUL desde '83 – Agregada por unanimidade em '86. Fundadora da Academia de Artes Livres – P Delgada. Exposições individuais./colectivas, Continente, Ilhas e EUA. Directora em Escultura/Etnografia Africans no Museu P Delgada '65.

Fig. 14 – LCG. 1964: Tese do Curso Geral de Escultura - Monumento ao Emigrante: intencionado à Doca de Ponta Delgada (Arquivo Luis Bernardo Brito e Abreu, Filho de LCG).

Fig. 15 – TV: Ilhas emaladas. 1991. Acrílico s/ malas. A-50x72x20cm; B-47x61x21cm; C-56x36x18cm.
In: Vieira (1996).

Autora na RTP e na RT France (Script). Colaboradora em obras de História de Arte, Restauro e Investigação (Canto da Maia '86).

Q1/C1–C4. Q2 (Testemunho de Elisabete Oliveira). «Luisa Costa Gomes aborda a emigração, a partida**;** a solidão insular evocada com elementos locais – pedra a escopro, basalto. Cursou connosco a ESBAL em '60–´61 e, até '64, nas disciplinas comuns com Pintura. Recordamos um episódio da ESBAL '62: a sua auto-exigência estética era tal que, operada ao nariz e pousando em 'Desenho de Modelo Vivo' (com o Professor Soares Branco), alterou o penteado desviando a atenção dos colegas que de nada se aperceberam… 'Excelente' em desenho e escultura, a classificação de 10 valores na Tese do 4º Aº, cortando o acesso ao Curso Complementar, foi injustiça maior na ESBAL ´64º: por arrojar, face à norma figurativa naturalista, criar um Monumento ao Emigrante para a Doca de P Delgada, como um aglomerado de basalto, corpo-carga quase indistintos. Professor de espírito moderno, Martins Correia, no seu atelier de Belém, guardava a maqueta dessa Tese com admiração: perdeu-se em '73, no incêndio dos ateliers dos Escultores e do Formador Faiunça em Belém (que passava as *teses* do barro para o gesso).»

› Estudante de Pintura: Tomaz Borba Vieira

N. '38, P. DL. Pintura ESBAL ('58–'63). Tese, '65. Mestre por Boston–EUA. Docente da ESBAL e da Universidade dos Açores – S Miguel. Fundador e Director do Centro Cultural da Caloura – Arte Contemporânea – (S. Miguel). Numerosas Exposições nac./internacionais, incluindo Arte Pública (num caso de mosaico , em Igreja local, com colaboração da população); e Escritor.

Q1/C1–C3. Q2. «Não fui à Guerra por causa do pé-chato. Sobre influências das vivências ESBAL '60-'65, não sei dizer. Mas foram tempos muito vividos até que houvesse paz e liberdade no país. Influência, sim: de maneira não directa mas intuída, no que fazíamos. Apresentei a primeira Tese de Pintura abstracta da FBAUL: não recordo o título mas devia ser algo como 'Variações'…»

Q3. Q4. «Nunca tenho intenção de mensagem O que penso mesmo, mas não quer ser panfletário: A obra não tem uma leitura imediata: é de leitura aberta, o que eu desejaria conseguir; não se tratará de intenção mas de extroversão do inconsciente marcado em todos.»

Notas

[1] Nota operacional: Apresentamos as respostas sucessivamente, com a ortografia original; e com notação do nº da Questão e das principais Categorias abordadas, das apuradas em análise de conteúdo no Texto 1: (Q _/ C_). No Texto 1, ensaia-se uma Interface conclusiva. Os estudantes falecidos (F), contam com testemunhos de Familiares e Colegas.

[2] Não dispúnhamos de sala de Reunião – sendo esta proibida –. Ao tempo, as instalações da ESBAL confinavam-se ao piso térreo e cave, sem elevador, estando instalada a Biblioteca Nacional nos pisos superiores. Quando esta retirou para o Edifício do Campo Grande, os seus espaços foram ocupados principalmente pela Arquitectura que, ao passar para a Ajuda, os libertou para os restantes Cursos.

[3] Luta secundada pela FPCEUL, actual IEUL: Albano Estrela; António Nóvoa; e Elisabete Oliveira que, por mais de uma década, co-elaborou propostas curriculares de formação de professores com os Directores da FBAUL.

[4] Só em 2016 a família de JAP revelou que, a urna de 1964.12.02, velada em 1965.03.02–03 com bandeira nacional e presença do Mestre Joaquim Correia pela ESBAL, viera da Zemba[5].

[5] (…) «Refeições a lenha; água de charco a 2 km; electricidade só à noite, junto à vedação; uso permanente de meios reais; contacto com o inimigo como instrução**»…** Garcia (2016).

[6] Registo o posicionamento pedagógico da Pintora/Fotógrafa Ana Teixeira [7] que reconhece: «Não tenho dúvida de que o que me levou a desenvolver o projeto 'Eu e os Outros – A Bomba de Guernica' [8] na Escola D. Carlos I, Sintra '94 – de sensibilização à violência da guerra (com Picasso) e a conteúdos de Ed. Visual –, foram também os sentimentos e emoções vividos no período de guerra em Angola 1963–68». E convirjo com a esta convicção, na linha de Tolentino de Mendonça, de que "Activismo começa nas mais pequenas expressões do dia-a-dia (desde que se acorda ao deitar). As grandes causas, as mais sonantes, nem por isso chegam a todos. Acredito que são os pequenos gestos, as pequenas expressões, que chegam a todos".

[7] N. '43, Lamego. Pint. FBAUL '82. Frequência de Teatro – ESTC–IPL ('84 –'86). Prof. Ed. Visual/A. Visuais, Eº Bás.º e Secº. Fotógrafa, c/ colab. com o Teatro O Bando. Expos. Indiv.s/Colectivas nacionais.

[8] In: Exploratório-Piloto de Educação Artística da Universidade de Lisboa., 2004; Oliveira (2010).

[9] Vencer bloqueios de Curso: por pertinência histórica, referimos também Manuel Figueira: 'Excelente' em '64, 4º Aº Pintura: Por contestação à falta de liberdade, viu o acesso ao C.º Compl. bloqueado com 13 valores na Tese (só concluindo em 2 Out. '72, com 18 val). E Luisa Queirós (F em '17): Recusou o acesso ao Cº Compl. com a classificação de 14 obtida na tese do Curso geral de Pintura, em 1964, em protesto contra a injustiça na ESBAL. Ambos prosseguiram ensino e arte, desde Jan.º '75 marcando a Cultura de Cº Verde a partir do viver do povo; ali impulsionadores de Museu, Associação Cultural e Actividade trans-Artes; e condecorados. LQ recebeu um 1º Prémio de Livro Infantil – Texto e desenho, da FCG. Vd: Referências Bibliográficas no TEXTO 1.

Referências Bibliográficas

BARRETO, A. (2002). Mudança Social em Portugal. 1960-2000. ICS.UL**.** *Working Papers – WP 6-02, Outº.(On line).*

BEUYS, J. IN DURINI, L (1997). *The Felt hat Josrph Beuys. A life told.* Milano: Edizione Charta.

BEUYS, J. IN VEIEL, A (2017). *Beuys.* Berlim: 67 Internationale Filmfestspiele. Lisboa: Nimas, Fev. 2018.

BLATTER, J. & MILTON, S. (1982). *The Art of the Holocaust*. London: Pan Books P 148.

BRAGANÇA, S. (1991).1. *Era uma vez as crianças que queriam a Paz!!!* Maputo (Para Crianças).

BRAGANÇA, S. (2009). *Aquino de Bragança. Batalhas ganhas, sonhos a continuar.* Maputo: Ndjira Lopes.

BRAGANÇA, S. (2016). silviabrag.blogspot.com - http://aquinobraganca.wordpress.com

BRANDÃO, J. (2015). *A Guerra de África. Cronologia da Guerra Colonial* . Ed. Prefácio

BUBER, M. (1971). *Between man & man*. London. Fontana Library.

CASTORIADIS, C. (1990). *Le monde morcelé*. Paris: Éditions du Seuil.

Comº Apoio Est.s presos ESBAL (1962). *Arqº Hist. Social* - Col. J. Laranjo PT AHS-ICS JL-ME-622.

Costa, J. (2016) . Crise de 1962: Como a ditadura perdeu os estudantes. *Esquerda. Net*. 2 Agº.

CUNHA, J. (2015). *MRAR-Movim. de Renovação da Arte Religiosa*. Lx: U. Catolª. ISBN 9789725404843.

CUNHAL, A. (1996). *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho. ISBN 972-21-1083-7.

DENNETT, D. (2009). Teoria dos sistemas intencionais. In: Moura, L (2009), *Inside. Arte e Ciência*. Lisboa: lxXL.

Dº. POPULAR (1964). 05 Dez: *Informação Pública das Forças Armadas: (…) na província de Angola (morreu), por ferimentos recebidos em combate, o furriel miliciano José Alberto Pereira.*

Dº. POPULAR (1965). 03 Mar: *Chegou ontem um contingente de tropas* (…) *Depois do desfile do contingente, foram desembarcadas algumas urnas com (…) furriel miliciano José Alberto Pereira.(...).*

ECO, U. (sd). *Apocalípticos e integrados*. S Paulo: Perspectiva.

ESBAL, ARQ. (1961). 4º Aº. Depois da Reforma - Um depoimento sobre o ensino de Arquitectura na ESBAL. *Arquitectura Nº 72*. Lx: Sindº Arqs. - onde Keil do Amaral era considerado de Esquerda -,Pp amarelas, 37-51. (Adérito Gravata, Altino Abreu, Carlos Sardinha, Elisabeth Nunes, Manuel Magalhães, Mário Santos, Manuel Nascimento, Ramiro Osório e Victor Figueiredo).

ESBAL (2016). *Legislação*. Wikipedia - Lei n.º 2043, 10 de julº. 1950 (Sucessão da ESBAL à Escola de Belas-Artes de Lx), regul.º '57, Dec.-Lei n.º 41362, 14 nov.º 1957 (Aprov.º de um conjunto de normas de execução) e Dec. n.º 41 363, da mesma data (Aprov.º do regulº das Escolas Superiores de Belas Artes./ Dec.-Lei n.º 498-E/79, 21 dez.º (Origem da Fac. Arq. UT pela secção de Arq. ESBAL) / D.º Rep.ª 2.ª série. 26 jul.º 1991 - Desp.º n.º 93/ME/91 (Integr.º da secção de Pint. e Esc. na UL, como Fac. Belas Artes, após deliber.º do Senado UL, 1 fev.º '91); e 10 jul.º 1991, Portaria n.º 269/98, 29 abr./ Da *Definição da Entidade*, actual: Estatutos FBAUL (cf, novo regime jurídico das Instituições do Ensino Superior estatal) - Lei nº 62/2007 de 10 Setº) - com aprovação pelo Despacho de 30Jan de 2009 do Reitor da UL, publicado no DR, 2ª série, 6 Fev 2009 e rectificado pela Declaração de Rectificação Nº 577/2009, de 25 fev., publicada no DR, 2ª série, Nº 39.

FFMS (2016). *Cronologias '60-'15*. (Site): Doc.s complementares do Texto principal - '60: 14 dez.º, Resol. 1514 Ass. Geral ONU, Anti-Colonialista. / '61: 29 nov.º, Greve Estudantes. E. Soares dos Reis, Porto /'62: 26 mar.: "Luto académico" de Coimbra solidária c/ Lx / 14 jun.º, Criação Comandos Zemba.

GARCIA, M. (2016). Zemba. *Site Paixão Garcia*. 7 Agº.

GIL, J. (2007). *O medo de existir.* Lisboa: Relógio d'Água - 1ª Ed. port. ISBN 9789727089369.

JÚNIOR, P. (2017). Chamam-lhe o "pai" da Faculdade de Arquitectura de Lisboa. *Visão-on-line*. 11.05.

LAIA, J (2017) . The imaginable as post-utopian goal: on the necessity of redefining the concept of utopia. In: MAAT (2017). *Utopia/Dystopia*. Lisboa: EDP.

LEIDERFARB, L. (2016). A cultura não é a resposta à questão.

EDUARDO LOURENÇO. *Expresso*. 9 Jan.

LLANSOL, G (1992). *Amar um cão*. Sintra: Colares Editora.

LOPES, G. (2004). *Gil Teixeira Lopes*. CMCoimbra - Edifício Chiado (Catálogo).

LOPES. G. (2016) www.gilteixeiralopes,com

LOURENÇO, E. (2002). *O Esplendor do Caos*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-590-4

MAPUTO (1991). *Domingo* – Semanário. 21 Novembro

MARCOS, L. (2016). Carta a um Utópico. *Jornal de Notícias*. 13 Setº. (Em memória de José Rodrigues).

MARQUES, R. - LUSA (2009. Manuel_ Figueira/Manuel_Figueira_entrevista)_ Lusa.pd...23/10/2009 /.../Manuel Figueira- Exp. indiv. antológica '09 https://www.youtube.com/watch?v=M440zNyMZ9Q – '60-'08. www.lusa.ptwww.pervegaleria.eu/home

NERY, E. (1990) - http://www.wikiart.org/en/eduardo-nery/mode/allpaintingsbyalphabet

NERY, E. (2010). *Artes Africanas - Aproximação Estética de um Artista*. INCM. ISBN 978-972-2718714.

OLIVEIRA, A. (1991). Uma escultora açoriana: Luisa Constantina. An Artist. *SATA* de Bordo Nº 10.

OLIVEIRA, E. (2005). *Os Programas da Área de Educação Estético-Visual no Desenvolvimento dos Adolescentes ao Longo das Últimas Sete Décadas e o Processo de Avaliação Formativa pelos Professores.* Tese de Doutoramento. FPCEUL. Não publicada.

OLIVEIRA, E. (2010). *Educação Estética Visual Eco-necessária na Adolescência* (& CD). Coimbra: MinervaCoimbra. ISBN 978-972-798-293-6.

OLIVEIRA, E. (2016). www.elisabeteoliveira.pt

PALMELA, C. (1964). Carta póstuma às Amigas da ESBAL de JAP, de Carlos Loureiro Palmela, Major de Infantaria - 2º Com. do Batalhão Nº 451 (por delegação do Comandante) que, ferido em desastre de aviação, acompanhou a morte de JAP num avião para o Hospital de Luanda. Partilhou a transcrição da quadra do poeta Siva Tavares*: Mar de sangue é mar de glória/ Mas mar de mortos não é/ Os mortos que entram na história/ Não morrem ficam de pé*; uma foto do Monumento aos Mortos do Batalhão, de JAP; e, da inauguração deste - por ele dado -, o *Louvor ao Furriel Miliciano JAP, da CCS*. Palmela, depois Tenente Coronel, já faleceu...

PEREIRA, J. (1962 - 1964 NOV.). Correspondência para Elisabete Oliveira.

PERVE, G. - FIGUEIRA, M. (2009). Perve Galeria | www.pervegaleria.eu

PERVE, G. - QUEIRÓS, L (2016). www.artafrica.info/html/artistas/artistaficha.php?ida=31 / PERVE - Artes e Obras - Luisa Queirós.

PIMENTEL, I. (2014). Desertar ou ir à guerra? Há mais de 40 anos, muitos jovens portugueses confrontaram esta difícil alternativa. *Jugular.* (Site).

Priberam Dicionário. (2008-13). https;// www.priberam.pt/dlpo/activismo

Pró-Assoc. Estudantes ESBAL (1963). *ESBAL 63 Nº 1*. Boletim.

QUEIRÓS, L. (1998). *Saaraci, o último gafanhoto do deserto*. Associação de Escritores Cabo-Verdianos. (Grande Prémio FCG - Literatura para Crianças - texto/ilustração).

QUEIRÓS, L (2002). *Momentos mágicos na Ilha da Jangada de Pedra*. Gráfica do Mindelo, Subs. FCG.

QUEIRÓS, LM. (2007). Retrato de um Pensador errante - Eduardo Lourenço. *Pública*. Lisboa. 15 Mai.

RANCIÈRE, J. & AL. (2011). *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o Seculo XXI.* Lx: FCG. 2ª Ed. ISBN 97-972-31-1394-5.

RICHTER, K. (2001). *Art from Impressionism to the Internet.* London: Prestel. ISBN 3-7913-2221-4.

RODRIGUES, A. (1997). *História de Portugal em datas*. Lx: Temas e Debates. 3ª Ed. 2000.

SANTOS, B. (2012). *Ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina. ISBN 9789724047300.

SOUSA, F. (1978). (Coord.). *Tarrafal-Testemunhos.* Lisboa: Caminho (2ª Ed.º).

SOUSA, R. (1999). *Angola 61*. Lisboa: Contexto. ISBN 972-575-237-6

SOUSA, R. (2016). *Das personagens ilustradas aos desastres principais*. Lisboa: S. Mamede.

SOUSA, R. (2016A). www.rochasousa.blogspot.com

VIEIRA, T. (1996). *Tomaz Vieira*. Região Autónoma dos Açores: SREC-DRAC. ISBN 972-647-126-5.

VIEIRA, T. (2016). www.cccaloura.com .Contextualização da ESBAL: atmosfera em 1962.

WIKIPEDIA. Activismo / Artivismo / Behaviorismo.

Estudos de Historiografia e Crítica de Arte

Questions d' "esthétique"

Marc Jimenez

Professeur Émérite d'Esthétique et Sciences de l'Art à la Sorbonne

marc.jimenez2@wanadoo.fr

Forjado por Alexander Gottlieb Baumgarten no século XVIII, o neologismo "estética" – "ciência do conhecimento sensível" – impôs-se dificilmente na Europa do Iluminismo. Trata-se de uma teoria da sensibilidade, uma ciência da beleza ou uma doutrina do gosto? Quando, no início do século XX, o termo foi finalmente mencionado nos currículos acadêmicos, nomeadamente na Sorbonne, a disciplina "estética" foi considerada apenas como uma "ciência da arte" ao lado da história da arte. A estética estaria condenada, mesmo hoje em dia, à indeterminação semântica e à imprecisão epistemológica?

Peu nombreux, sans doute, sont les philosophes et les esthéticiens à savoir que le terme «esthétique» fut employé pour la première fois en France trois ans après la publication de l'*Aesthetica* par Alexander Gottlieb Baumgarten, par Louis de Beausobre ? Allemand, né et mort à Berlin, (1830-1783), cet homme de lettres publie en 1753, à Paris, en français, les *Dissertations philosophiques*[1], dont la seconde section traite des «différentes parties de la philosophie et des mathématiques». Le paragraphe *Aesthetique* est situé entre la logique et la téléologie. Cette science, qui - précise Beausobre - pourrait être appelée «Métaphysique du beau», se subdivise en poésie, en éloquence, en peinture, en sculpture, en gravure, dont l'auteur reconnaît qu'elles sont assurément des «arts» vis-à-vis de leur pratique («exécution») mais aussi « de véritables sciences par rapport à la théorie».

A l'époque, le terme «esthétique» est mal accueilli, et c'est là pure litote. Ignoré par les encyclopédistes, il réapparaît ici et là dans quelques textes sur les beaux-arts sans s'imposer véritablement. Certes, le *Supplément à l'Encyclopédie (*1776) mentionne ce «terme nouveau» dans une traduction anonyme de l'article « Ästhetik » extrait de la *Théorie générale des beaux-arts (Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771) du philosophe suisse Johann Georg Sulzer). Toutefois, il n'a vraiment droit de cité dans le *Dictionnaire de l'Académie française* qu'en 1835 et ne reçoit une définition - un peu sommaire - qu'en 1845 dans le *Dictionnaire des sciences philosophiques*. Il est vrai que l'auteur de l'article n'est autre que Charles Bénard, traducteur valeureux du

Cours d'Esthétique de Hegel. Convaincu que l'esthétique a tardé à trouver sa place parmi les sciences philosophiques, Bénard entend combattre la véritable proscription qui frappe ce mot, lequel conviendrait mieux - avoue-t-il - à une «théorie de la sensibilité»[2]. Mais «il est consacré par l'usage» précise-t-il, reprenant presque mot pour mot l'argument déjà utilisé par Hegel lui-même dans son «Introduction»[3], argument assurément pertinent en Allemagne mais quelque peu spécieux en France où le terme laisse les philosophes et le public lettré totalement indifférent. Ce refus d'importer un vocable étranger serait-il lié à une difficulté de traduction ? On peut en douter? Le terme *esthétique*, en raison même de son étymologie, ne pose aucun problème majeur de traduction dans sa transposition d'une langue européenne à une autre. Créé par Alexander Gottlieb Baumgarten, le néologisme « *ästhetica* » paraît, du moins dans l›esprit du philosophe allemand, ne souffrir aucune équivoque, et les philosophes européens, assurés de l›étymologie grecque et acquis à son insertion dans le vocabulaire du latin philosophique, sont nombreux à l›adopter spontanément. Cependant, dès le début du XIX[e] siècle, la méfiance qu'il provoque est à la mesure de l'engouement qu'il suscite. Les problèmes, variables d'une langue à une autre et d'un pays à un autre, concernent aussi bien la délimitation du champ des connaissances portant sur l'art et sur le beau que la spécialisation des savoirs, des méthodes et des objets relatifs à l'étude du sensible. La cohérence épistémologique que semble assurer la circulation, presque à l'identique, d'un terme parfaitement identifiable d'une langue à une autre – de l'anglais (*aesthetics*) au roumain (*estetică*), en passant par le grec moderne αισθητική, l'espagnol (*estética*), l'italien (*estetica*), etc. – apparaît donc peu convaincante.

A. G. Baumgarten porterait-il lui-même une quelconque responsabilité dans la fondation incertaine d'une «épistémologie d'une science du sensible» ?

En s'inspirant de la distinction platonicienne et aristotélicienne– reprise plus tard par les Pères de l'Église – entre les *aisthêta* (choses sensibles ou faits de sensibilité) et les *noêta* (choses intelligibles ou faits d'intelligibilité), Baumgarten ne doute pas, dès 1735, dans ses *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus (Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème),* de l'existence d'une science du monde sensible. « Les *noêta* […] sont l'objet de la Logique – déclare-t-il – les *aisthêta* sont l'objet de *l' epistemê aisthêtikê,* ou encore de l'Esthétique » [4]. Du moins est-ce ainsi, quinze ans avant la parution de l'*Ästhetica* (entre 1750 et 1758), que le philosophe précise l'objet d'une discipline qui n'existe pas encore et qu'il s'attache à définir ultérieurement, moyennant quelques variantes. Celles-ci visent à déterminer progressivement le cadre épistémologique de l'esthétique. Dans la première édition de sa *Métaphysique* [1739], il reconstitue, selon la tradition scolastique, un mode de *trivium* en fonction des modalités de l'*esthétique,* entre la rhétorique et la poétique : « La science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l' *esthétique*; si elle a pour but la moindre perfection de

la pensée et du discours sensible, elle est la *rhétorique* ; si elle a pour but leur plus grande perfection, elle est la *poétique universelle* » (*Esthétique,* p. 533).

Mais, comme si le projet d'une poétique universelle lui paraissait encore trop restreint, Baumgarten abandonne cette définition dans les éditions suivantes de son *Esthétique* pour aboutir, dans ce même paragraphe (7e édition, publiée en 1779), à une formulation censée attester la totale autonomie de l' *esthétique :* « La science du mode de connaissance et d›exposition sensible est l›esthétique (logique de la faculté de connaissance inférieure, philosophie des grâces et des muses, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l›analogon de la raison). »

C'est, à quelques termes près, la définition qui ouvrait déjà l'*Ästhetica* de 1750 : « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, *gnoséologie inférieure,* art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible »[5].

Et les difficultés commencent réellement pour la jeune *epistemê aisthêtikê*.

La caractérisation de l' *esthétique*, que Baumgarten veut globale et capable de subsumer sous un même concept aussi bien la *beauté* et le *goût* que les *beaux-arts* et l'expérience *sensible,* masque difficilement une pluralité de définitions équivoques. Au prix de redondances qui frôlent le pléonasme– « théorie », « science de la connaissance », « gnoséologie » –, Baumgarten met au jour la dimension cognitive de l›esthétique en jouant sur l›amphibologie du sens. Il latinise l›adjectif *aisthêtikos* en *aesthetica,* mais pense *sentio*, percevoir par les sens et (ou) percevoir par l'intelligence, ce qui est une manière de nous rappeler, après Aristote, qu'il n'est pas d' *aisthêta* sans *noêta* et que l'un et l'autre sont difficilement dissociables, comme le rappelle Emmanuel Kant en se référant à l'adage antique : *aisthêta kai noêta.* Mais cela même, Baumgarten le formule, à sa manière, en latin : l'esthétique est *ars analogi rationis*... la qualifiant aussi de «gnoséologie inférieure» ce que l'on peut, *a posteriori,* considérer comme une maladresse, certes contextuellement compréhensible, mais lourde de conséquences, ultérieurement, sur le plan épistémologique.

Ainsi, une équivoque, d'autant plus redoutable qu'elle n'est pas patente, affecte le terme *esthétique,* lequel se révèle, y compris chez ceux qui l'utilisent et serait prêts éventuellement à ratifier son usage, comme une source de difficultés et de confusion. On a affaire à un vocable aux racines incertaines qui, selon certains linguistes, remonte à l›indo-européen (*aiein :* percevoir), passe au grec (*aisthanomai :* sentir), et dont – selon Baumgarten –le latin *sentio* fournirait un équivalent acceptable. On comprend le désarroi des philosophes français peu enthousiastes à l'idée d'explorer le champ illimité, car finalement mal circonscrit, de l'esthétique : théorie ou bien doctrine de l'art, science des règles appliquées aux arts, critique du goût, etc.

La question n'est pas seulement terminologique et dépasse largement, si l'on se réfère à la philosophie kantienne, le problème des ambiguïtés et des circonlocutions lexicales. Kant est l'un des premiers à avoir attiré l'attention, dès

1787, sur l'emploi spécifique, typiquement germanique, du terme *esthétique*. Dans le chapitre de la *Critique de la raison pure* consacré à l'« Esthétique transcendantale », il signale l'acception particulière du mot que seuls, précise-t-il, les Allemands emploient pour désigner la philosophie du *beau*. Soucieux de préciser l'acception particulière d'*esthétique* (« science de tous les principes *a priori* de la sensibilité »), il note : « Les Allemands sont les seuls à se servir du mot " esthétique " pour désigner ce que d›autres appellent la *critique du goût*. Cette dénomination se fonde sur une espérance déçue que conçut l'excellent analyste Baumgarten, celle de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Mais cet effort est vain. En effet, ces règles ou critères sont purement empiriques en leurs principales sources, et par conséquent ne sauraient jamais servir de lois *a priori* déterminées propres à diriger le goût dans ses jugements; c›est plutôt le goût qui constitue la véritable pierre de touche de l'exactitude des *règles* »[6].

Le compliment adressé à la perspicacité de Baumgarten cache en réalité une sévère critique. L'»excellent analyste» a échoué : le jugement sur le beau ne se réduit pas à des règles, ni à la logique. Il ne peut être qu'empirique affirme avec force l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, hésitant lui-même entre l'acception transcendantale de l'esthétique, science de tous les principes *a priori* de la sensibilité et science de la perception effective, nécessairement subjective, d'un objet. Une hésitation, ou une indécision, qui n'échappe pas à A.W. Schlegel lequel semble prendre un malin plaisir à noter que « Kant a tout d'abord employé le vocable 'esthétique' dans son véritable sens en nommant 'esthétique transcendantale' la section de la *Critique de la raison pure* qui traite de ce qu'il y a d'universellement valide, de nécessaire et de certain en soi dans les perceptions sensibles. Ce faisant, dans une note, il rejette l'usage wolffien du terme, un usage auquel il revient cependant en intitulant la première moitié de la *Critique de la faculté de juger*, critique de la faculté de juger *esthétique* ».

Et le verdict tombe abrupt : « Il serait temps de supprimer cette expression maladroite qui, bien que l'on ait fréquemment reconnu son absurdité - ne cesse de réapparaître, après Kant, dans les écrits philosophiques de ses épigones »[7].

Hegel fait preuve d'une suspicion similaire vis-à-vis de l'allemand *Aesthetik* et doute de sa traduction adéquate en anglais et en français : « À nous autres Allemands ce terme est familier; les autres peuples l'ignorent »[8]. Il précise que les Français disent « *théorie des arts* » ou « *belles-lettres* », tandis que les Anglais, en référence à l›ouvrage de Henry Home (1690-1782) *Elements of criticism,* classent l'esthétique dans la *Critic*.

Hegel approuve les griefs d'A.W. Schlegel. Lui aussi trouve le terme d' *esthétique* impropre (*unpassend*) et superficiel (*oberflächlig*). Il évoque le néologisme « *callistique* », construit à partir du grec *to kallos,* la beauté, suggéré par certains, mais le philosophe juge ce mot insuffisant (*ungenügend*), car il réfère au beau en général et non au beau comme création de l'art. Contraint

de s'accommoder d'un terme désormais passé dans le langage courant (*in die gemeine Sprache übergegangen*), il prend soin de préciser qu'il n'entend traiter ni de la science du sens et de la sensation, ni des sentiments tels l'agréable ou la peur, mais de philosophie de l' *art*, et notamment de la philosophie de *l' art beau* (*Philosophie der schönen Kunst*).

Hegel se situe donc de façon délibérée, aux antipodes de la double acception kantienne du terme *esthétique,* à la fois étude des formes *a priori* de la *sensibilité* et critique du *goût,* étude du sentiment de *plaisir* et de *peine* lié à la faculté de juger, dont le domaine d'application est, selon Kant, l'art (bien que celui-ci accorde une place prépondérante à la *nature* au détriment de l'art en général et des *beaux-arts* en particulier). De même, la notion hégélienne d'esthétique, vocable imposé par l'usage et non vraiment accepté, s'éloigne du sens que lui attribue Schiller, kantien et rousseauiste, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* où il est question, avant toute chose, de la « *disposition esthétique* de l'âme » (*ästhetische Stimmung des Gemüts*) dans son aspiration à l'unité de la *beauté*, de la *moralité* et de la *liberté*.

Enfin, on rechercherait vainement une communauté de sens, d'intention et de projet entre la philosophie de l'art de Hegel et l'esthétique de Jean Paul (Friedrich Richter), auteur d'un *Cours préparatoire d'esthétique* [9]où l' *esthétique* est définie, par l'auteur lui-même, comme une « *théorie de l'avant-goût* » (*Vor-Geschmackslehre*), pour autant que *Geschmackslehre* constitue — comme le rappellent les traducteurs français — un équivalent sciemment élaboré du mot *esthétique*.

Il y a donc peu de chance, comme le signale Hegel, pour qu'au simple énoncé du mot *esthétique,* employé soit comme substantif soit comme adjectif, les philosophes européens entendent une chose identique. Jean Paul relève déjà, non sans perspicacité et humour, de telles distorsions, lorsqu'il critique vertement les constructions pseudo-scientifiques de ses contemporains et compatriotes (« les modernes esthéticiens transcendants ») et concède un hommage ambigu aux « esthéticiens anglais et français » (Jean Paul cite Home, Beattie, Fontenelle et Voltaire) chez qui, précise-t-il, « l'artiste gagne au moins quelque chose ». « À chaque *nation*, son *esthétique* », semble déplorer Jean Paul en dénonçant la répartition des étudiants esthéticiens de Leipzig (joliment nommés les « fils des Muses »), selon leur nationalité, française, polonaise, meissenoise et saxonne, sur le modèle du Collège des Quatre Nations parisien[10].

«A chaque nation, son esthétique» peut aussi signifier : d'un côté les idéalistes allemands transcendants qui s'adonnent à la théorie mais délaissent l'art, de l'autre la France, par exemple, dans laquelle l'art est à l'honneur puisqu'il y «gagne quelque chose». Dangereuse répartition des rôles entre la théorie, la philosophie, l'abstraction, le concept, la doctrine, la réflexion, l'intelligence, apanage des gens du Nord, les Allemands, et l'art, la pratique, la production, l'instinct artistique, la sensibilité, partagés par le Sud, la France, l'Italie ! Voilà

qui revient à dénier à la philosophie la possibilité d'élaborer une esthétique ou une doctrine de l'art, ou bien encore une théorie du beau et pose un problème épistémologique majeur que perçoit avec lucidité Charles Bénard un demi-siècle après la parution de la *Kunstlehre* de d'A. W. Schlegel reprenant le grief formulé par celui-ci à l'égard de l'idéalisme subjectif de Kant. Ce dernier « ramène le sublime et le beau au point de vue subjectif, il nie toute réalité objective. Le beau est relatif aux facultés de l'esprit, à la sensibilité, à l'imagination, au goût ». Si tel est le cas, il faut se rendre à l'évidence et reconnaître que la science du beau devient impossible puisque l'esthétique « devient l'une des branches de la psychologie et de la logique ». La conclusion de Bénard est redoutable : « Quant à l'art, sa nature aussi est méconnue »[11].

Dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe, les philosophes qui persistent à se confronter au terme «esthétique», qu'ils reconnaissent, tel Victor Basch, aussi nécessaire sur les plans épistémologique et scientifique que superflu sur le plan linguistique, vont devoir s'assurer du champ disciplinaire recouvert par le générique *esthétique* sous peine de faire l'impasse sur des enjeux théoriques et philosophiques d'importance et s'efforcer surtout de ne pas tomber dans les apories si bien définies par A.W. Schlegel et son frère Friedrich auquel on doit la fameuse formule : « Dans ce qu'on appelle philosophie de l'art, il manque habituellement l'une ou l'autre : ou bien la philosophie ou bien l'art »[12].

Lorsqu'en 1928 Victor Basch devient titulaire de la chaire d'»Esthétique et Science de l'art», nouvellement créée pour lui, la clarification épistémologique de l'esthétique n'est pas achevée. L'intitulé même de cette chaire le prouve puisqu'elle adjoint «Science de l'art» à «esthétique» - au singulier, traduction littérale de «*Kunstwissenschaft*», comme si la seule «esthétique» ne pouvait arguer, à elle seule, de son caractère scientifique. Néanmoins, le terme «*Kunstwissenschaft*» est une sorte de cheval de Troie qui permet à Victor Basch de légitimer institutionnellement l'enseignement de l'esthétique à l'Université, et de séparer cette discipline de la *Kunstgeschichte* : « Je crois qu'il est possible d'affirmer que [...] l'esthétique contemporaine a apporté des méthodes et des objets de recherches nouveaux. Pour les désigner d'un mot, je dirai qu'elle a l'ambition de constituer à côté de l'histoire de l'art une science nouvelle qu'elle a appelée Science de l'Art, *Kunstwissenschaft*, Art science »[13].

Toutefois, demeure, aujourd'hui encore, une énigme qui, à supposer qu'on veuille *véritablement* l'élucider, mériterait de relancer une vive et passionnante polémique à la fois épistémologique et institutionnelle : celle de l'ajout du «s» pluriel *à* «science de l'art» qui surgit de façon apparemment inopinée dans les cursus universitaires français en «esthétique».

Dans *The Essentials of Aesthetics* (1921)[14], George Lansing Raymond, insistait sur l'étrangeté de l'importation du mot allemand *Aesthetik* dans la langue anglaise. Par analogie avec *mathematics, physics, mechanics, ethics,*

il justifiait l'emploi du pluriel *aesthetics,* et non du singulier *aesthetic* – (« *this term* […] *seems to be out of analogy with English usage* ») – par le fait que le mot désigne une pluralité de disciplines dans lesquelles des méthodes similaires produisent des résultats très différents (*greatly varying results*). Selon l'auteur, la terminaison au singulier " *ic* " apparenterait fallacieusement *aesthetic* à *logic* ou *music,* départements spécifiques, centrés sur un objet unique, dans lesquels la méthode scientifique produit des résultats similaires. Dès lors, une définition extensive de l› *aesthetics* entendue au sens de « science de la beauté exemplifiée dans l'art », permet de réfléchir à une diversité de thèmes et de domaines, ceux-là mêmes qui relèvent de la «science de l'art» (*Kunstwissenschaft*).

Est-ce par mimétisme ou par imprégnation de l'univers anglo-saxon que les Français, quelques décennies après Victor Basch, ont jugé nécessaire de pluraliser la science de l'art et de transformer celle-ci en «sciences de l'art» comme pour garantir le sérieux scientifique d'une esthétique décidément encore trop théorique et philosophique ?

Pure invention d'un philosophe du XVIII[e] siècle, professeur de logique et de mathématique à l'Université de Francfort sur Oder, et poète à ses heures, le terme *aisthêtike*, irréprochable, au demeurant, sur le plan linguistique, conservera sans doute, encore longtemps une part d'indétermination sémantique, nimbé d'un flou qui, à défaut d'être artistique, est bel et bien épistémologique.

Este texto é uma reedição autorizada pelo autor, pelo que não teve revisão de pares. Para primeira edição ver: / This text is a new edition authorized by the author, therefore did not undergo peer review. For first edition see / Ce texte est une nouvelle édition autorisée par l'auteur, n'ayant pas subi d'examen par ses pairs. Pour la première édition, voir: Marc Jimenez, « Sur quelques questions épistémologiques à propos de l'épistèmè aisthêtikê », in Le Philosophoire, Vrin, n°45, 2016, pp.207-220

Notes

[1] Louis de Beausobre, *Dissertations philosophiques*, Paris, Durand & Pissot, M. DCC. LIII, p. 164.

[2] Charles Bénard, «Esthétique» dans le *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Paris, A. Franck, vol. II, 1845, p. 293.

[3] Cf., ci-dessous

[4] Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, éd. et trad. fr. J.-Y. Pranchère, L'Herne, 1988.

[5] *Esthétique,* op. cit., p. 121

[6] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure,* " La Pléiade ", vol. 1, 1980, p. 783

[7] August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen* über *schöne Literatur und Kunst*, Erster Teil (1801-1802, *Die Kunstlehre*, Heilbronn Henninger,, 1884, S. 4-5. (*La doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, Paris,, Klincksieck, 2009, trad. M. Géraud et M. Jimenez, modifiée, pp. 4-5).

[8] *Vorlesungen über Ästhetik* [1935] / *Esthétique,* trad. fr. S. Jankélévitch, Aubier-Montaigne, 1944, p. 17.

[9] Jean Paul, *Vorschule zur Ästhetik,* 1e éd. 1804, 2e éd. 1813. Cours préparatoire d'esthétique, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1979, trad. A.-M. Lang et J.-L. Nancy)

[10] *Ibid*., p. 25. Collège des Quatre Nations, aujourd'hui Institut de France.

[11] Charles Bénard, *Hegel. Philosophie de l'art. Essai analytique et critique*, Paris, 1852, p. 271.

[12] Cf., Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, fragment 12, p. 82.

[13] Victor Basch, «L'esthétique et la science de l'art», dans *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, qui reprend un article de 1920 publié dans *l'Esprit nouveau*. Basch connaissait fort bien la revue allemande *Zeitschrift für* Ästhetik *und allgemeine Kunstwissenschaft* fondée par Max Dessoir en 1906.

[14] Raymond George Lansing, *The Essentials of Aesthetics,* New York-Londres, Putnam's Sons, 1921

O Conde Athanasius Raczynski

Margarida Calado

Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL; Anterior Coordenadora da área de Ciências da Arte e do Património. Investigadora do CIEBA.

margarida.calado47@hotmail.com

In this paper we study the count Athanasius Raczynski, not only for his importance to the historiography of Portuguese art, but as a cultural and artistic personality in the end of the XVIIIth century and the middle of XIXth century, trying to understand him in his time, in his city of Poznan and in his family, as an art historian, a critic, patron and collector, and also as an artist. We also made a small study about the way his work has been studied in Portugal.

O interesse de estrangeiros pela arte portuguesa remonta à segunda metade do século XVIII, devendo destacar-se Thomas Pitt, que deixou o manuscrito *Observations in a Tour to Portugal and Spain (1760),* traduzido e editado por Maria João Neto (2006) e que terá, entre outros aspectos, chamado a atenção para os monumentos góticos portugueses, como Alcobaça e Batalha e terá motivado a vinda de outros estudiosos como James C. Murphy autor da obra *Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha*…, publicada em Londres em 1795.

Já em pleno século XIX, Francisco Adolfo Varnhagen, diplomata e historiador luso-brasileiro, de ascendência alemã, em 1842 publicou a sua *Notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belém,* em que terá empregue pela primeira vez o termo manuelino (Soares & Neto, 2015, p. 40) mas nos três casos são estudos identificados pela perspectiva romântica de valorização de monumentos medievais e não se debruçam sobre a arte portuguesa no seu todo.

•

Foi efectivamente o Conde Athanasius Raczynski o responsável pelo que poderemos considerar a primeira abordagem científica e sistemática da arte portuguesa. Mas o conde não se limitou ao interesse pela arte portuguesa do passado, foi também mecenas, coleccionador e uma personalidade incontornável, tal como a sua família, no contexto cultural da Prússia de Frederico Guilherme IV que o enviou a Portugal como embaixador em 1842.

É a Polónia de hoje e em particular a cidade de Poznan que testemunha a importância cultural

desta família e pode-se considerar um privilégio o facto de o conde Atanásio ter sido embaixador em Portugal.

Neste artigo que lhe dedicamos, além da referência mais ou menos conhecida, à sua acção em prole da história da arte portuguesa, pretendemos dar a conhecer a sua família, a sua importância como coleccionador e o património que legou à sua cidade e do qual fazem parte obras de arte portuguesa hoje expostas no Museu Nacional de Poznan.

O contacto com o património da família é acessível não só pela visita ao Museu Nacional de Poznan, mas também pelo palácio Rogalin (Fig. 1), nos arredores da cidade que foi residência da família desde a sua construção em 1770-76 até 1939 (Nowak & Leszczynska, s.d.).

Filip Raczynski (1747-1804) casou em 1784 com Michalina e teve dois filhos, Edward (1786-1845) e Athanasius. Depois da morte da esposa dedicou-se à educação dos filhos e quando faleceu foi sepultado na capela funerária em Rogalin.

Foi precisamente Eduardo, que de acordo com a situação política da Polónia, introduziu algumas modificações no palácio a partir de 1815. Proprietário do palácio entre 1810 e 1845, Eduardo foi capitão do exército de Napoleão, que constituiu uma esperança para a Polónia que tinha sido vítima de sucessivas partilhas, que a tinham apagado do mapa como estado independente. Eduardo foi deputado às assembleias do Ducado de Varsóvia, estabelecido por Napoleão, e do Grão Ducado de Poznan, chanceler da Prússia, conde hereditário da Prússia e, o que mais nos interessa, patrono das ciências e das artes de grande significado para o país, editor de textos históricos, fundador da Biblioteca Raczynski em Poznan e das estátuas dos primeiros governantes polacos na Capela dourada da Catedral de Poznan. Em 1826 casou com Constança Potocka (Fig. 2) de quem teve um filho, Roger. Curiosamente, suicidou-se. Embora nada tenhamos lido sobre o assunto, o facto de serem

Fig. 1 – Vista geral da fachada do Palácio Rogalín.
Foto de Natércia Segurado

Fig. 2 – Estátua de Higeia, frente à Biblioteca Raczynski em Poznán, retratando Constança, mulher de Eduardo Raczynski.
Foto da autora.

Fig. 3 – Estuque com representação da laçada, símbolo heráldico da família Raczynski.
Foto da autora

Fig. 4 – Sala de armas do Palácio Rogalín.
Foto da autora.

católicos e também de terem estado envolvidos nas campanhas napoleónicas não tornou fácil a vida aos irmãos Raczynski, dada a incorporação da sua região na Prússia, e se Atanásio graças às missões diplomáticas passou muito tempo fora da Prússia e da Polónia, o mesmo não terá acontecido com Eduardo.

Eduardo e Atanásio foram chamados os «Médici de Poznan» o que dá uma clara imagem do seu papel como patronos das artes. Antes disso ambos combateram, como dissemos, no exército de Napoleão e tomaram parte em diversas campanhas (Michalowski, 2005, p. 5).

Foi Eduardo que acrescentou estuques neoclássicos à escadaria e a alguns quartos do 1º piso do Palácio Rogalin (Fig. 3) e converteu a sala de baile numa sala de Armas em estilo neo-gótico (Fig. 4). Depois da construção do mausoléu de estilo neoclássico em 1820[1], converteu a capela do palácio numa biblioteca. O parque que rodeia o palácio também é da sua responsabilidade. Mas a biblioteca actual em estilo neo-rococó foi desenhada por Zygmunt Hendel no final do século XIX (Fig. 5) e em 1910, Eduardo Alexandre Raczynski, filho de Roger e neto de Eduardo, construiu uma nova ala destinada a albergar a sua galeria de pintura europeia e polaca da viragem do século XIX para o século XX, com obras naturalistas, simbolistas e ligadas à Arte Nova. Possui obras de pintores franceses, belgas, suecos, alemães, espanhóis e norte-americanos, de que destacamos Eugène Carrière, Ignacio Zuloaga e Louis C. Tiffany, com um belíssimo vitral.

Na ala direita do palácio está uma colecção de retratos de família de Atanásio Raczynski. Esta foi a terceira e mais privada galeria criada por este coleccionador de estatura europeia. Ele adquiriu alguns dos retratos do Palácio Rogalin em 1810, depois da divisão da propriedade entre ele e o seu irmão Eduardo. Outros eram cópias de retratos aí deixados ou de sarcófagos, típicos da Polónia. Muitos retratos de Atanásio devem-se a pintores alemães (Fig. 6). Depois da II Guerra

Mundial, a colecção foi transferida para o Museu de Wielkopolska em Poznan, mas o arranjo actual pretende reconstituir a ideia do fundador. Começa com a árvore genealógica da família e representa os laços de família, nomeadamente entre o ramo de Rogalin e o de Courland, acentuado por Atanásio. Na galeria destaca-se um busto em mármore de Atanásio, de 1875, por Julius Franz.

Durante a II Guerra Mundial a colecção dos Raczynski foi salvaguardada e desde 1948 o Palácio Rogalin é uma extensão do Museu Nacional de Poznan. Em 1990, o último representante masculino da família, Eduardo Bernardo, estabeleceu a Fundação Raczynski no Museu Nacional de Poznan. De notar que o conde Eduardo Bernardo (1891-1993) foi entre 1979 e 1986 presidente da República da Polónia no exílio. Dado que teve apenas três filhas é o último representante desta família e foi também sepultado na capela funerária do Palácio Rogalin.

Assim, brevemente acentuada a importância da família Raczynski, desenvolveremos o que respeita em particular ao Embaixador Atanásio Raczynski (1788-1874).

Nasceu de facto em Rogalin, no palácio construído pelo seu avô Casimiro nos arredores de Poznan (Zielinska, 1981, p. 54). A mãe, Michalina, faleceu em 1790 quando ele tinha dois anos de idade, e ela apenas 22 anos, tendo sido educado pela avó Wirydianna Mielzynska em Chobienice e depois da morte desta em 1797, pelo pai, Filip, em Rogalin.

A sua primeira educação deve considerar-se de carácter humanista, com o ensino das línguas, nomeadamente o latim, o francês e o polaco, mas também o alemão, dado que parte da Polónia tinha sido incorporada na Prússia (Zielinska, 1981, p. 55).

O pai também lhes exigia «cadernos de arquitectura» para que demonstrassem a prática do desenho artístico e técnico, e também a prática da equitação que lhe seria útil nas deslocações

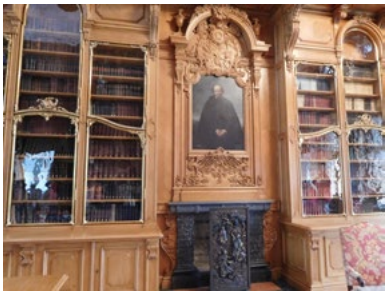


Fig. 5 – Biblioteca do Palácio Rogalín.
Foto da autora.

Fig. 6 – Retrato de Raczynski no início da galeria de retratos.
Foto da autora.

que realizou em Portugal, por exemplo, entre as Caldas da Rainha e Alcobaça, deslocação que realizou aos 55 anos sem descansar, e logo que chegou desenhou o túmulo de Inês de Castro (Zielinska, 1981, p. 56).

Irmão mais novo de Eduardo, foi educado, depois da morte do pai, tal como o seu irmão, na Universidade Viadrina, em Frankfurt-am-Oder, e depois em Berlim (1804-05) e Dresden (1806). Aqui recebeu lições de desenho de Johann Christian Klengel, tendo desenhado e pintado aguarelas com bastante talento, e aí comprou as suas primeiras pinturas em 1806 (Michalowski, 2005, p. 10). Lembremos que Dresden foi um importante centro artístico europeu na 2ª metade do séc. XVIII e por aí passaram diversos artistas como Jean Pillement ou Vieira Portuense.

Depois da participação nas campanhas napoleónicas, vai renunciar à vida militar para se dedicar à carreira diplomática. Em 1811 foi nomeado camareiro do rei da Saxónia (de facto duque de Varsóvia por mercê de Napoleão), mas em 1812 volta ao exército com o objectivo de ser ajudante de campo do príncipe Poniatowski, o que não conseguiu, pelo que deixou definitivamente o serviço militar pela diplomacia (Zielinska, 1981, p. 57).

Embora defendesse sempre o direito à independência da Polónia, em 1815, com o Congresso de Viena, os bens da família voltaram a ficar sob o domínio da Prússia. E então volta às suas propriedades, para se dedicar à sua administração.

Em 1815-16, através de Marcello Bacciarelli, comprou várias obras da colecção real de Estanislau Augusto Poniatowsky, de que faziam parte pinturas de Salvator Rosa, Le Bourguignon, Ruysdael e um magnífico desenho de Rubens.

Em 1816 casa com Anna Radziwilkowna tendo o seu primeiro filho Karol nascido em 1817, e mais duas filhas, Wanda, futura condessa Festetics, e Teresa, que foi condessa Erdödy (Zielinska, 1981, p. 57).

Em 1821 foi concluída a reconstrução do Castelo Zawada projectado pelo arquitecto neoclássico K.F. Schinkel onde guardará as obras da sua colecção.

No início da década de 1820 continuou a enriquecer a sua colecção, com obras de Quintino Metsys (Madona com o Menino numa paisagem), pintor de Antuérpia do séc. XVI, sendo de salientar que a obra era atribuída a Lucas van Leyden, o que Raczynski corrigiu (Michalowski, 2005, p. 10). Esta obra apresenta a curiosidade de ser claramente inspirada na «Santa Ana, a Virgem e o Menino» de Leonardo da Vinci, com a particularidade de a Santa Ana ter sido excluída e o fundo de paisagem ser claramente flamengo. Foi possivelmente feita a partir de uma versão lombarda da obra de Leonardo e não a partir do original e tanto pode ser, em nossa opinião, obra de Quintino, como de um de seus filhos, Cornelis. (Catálogo, 2005, p. 170-2). Não cabe no entanto no âmbito deste trabalho discutir esta questão.

Nos inícios de 1821 encomendou um «Ganimedes» ao escultor neoclássico dinamarquês Thorvaldsen e adquiriu outras obras de que destacamos o Retrato

do duque Cosme o Grande de Médici, vestido com armadura, obra de Bronzino largamente reproduzida em histórias da arte pela sua importância.

Outra obra incontornável é um tondo de Botticelli, «Madona entre Anjos» (Fig. 7), actualmente na Gemäldgalerie em Berlim, porque foi em 1903 aí mantida pelas autoridades alemãs e substituída por uma cópia em Poznán.

Em Setembro de 1823 partiu para Paris onde ficará até 1824, tendo na altura viajado até Londres.

Bastante interessante é também o facto de ter adquirido da galeria de Lucien Bonaparte o «Retrato das irmãs» pela pintora maneirista Sofonisba Anguissola, hoje bastante mais conhecida em virtude da difusão das mulheres artistas pela historiografia do final do século XX e século XXI.

Em 1826 decidiu estabelecer-se em Berlim e em 1828 completou a construção do edifício da Galeria em Poznan, também projectado por Schinkel.

Em 1828-29, Atanásio Raczynski realizou uma viagem a Itália, passando por Veneza e Florença, que lhe proporcionou a aquisição de obras de artistas italianos como Jacopo Bassano e Veronese.

Em 1830 volta à carreira diplomática e torna-se membro da legação prussiana em Copenhaga, primeiro como conselheiro e depois como ministro plenipotenciário da Prússia, ao mesmo tempo que reconstrói o seu palácio de Berlim. Entretanto em 1834 adoeceu em Copenhaga, tendo recuperado em Aachen e regressado a Berlim em Outubro.

Em 1836, é publicado em Paris o primeiro volume da sua *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne*, de que sai também uma edição alemã em Berlim e a 3 de Agosto inaugura a Galeria do seu palácio no nº 21 da Unter den Linden (Avenida das Tílias). Dois anos depois será publicada a 1ª edição do Catálogo da Galeria.

Os volumes seguintes da sua História da Arte Moderna Alemã sairão em Paris em 1839, o II volume, e em Berlim em 1840, enquanto o III volume sairá nas duas cidades em 1841. Ao mesmo tempo saem mais duas edições do catálogo, em 1839 e em 1841, respectivamente.

Fig. 7 – Cópia de Botticelli no Museu de Poznán.
Foto de Natércia Segurado.

Fig. 8 – Predelas de Gregório Lopes.
Foto de Natércia Segurado.

Durante as décadas de 1840 e 1850, Atanásio esteve ligado a Portugal e Espanha, tendo sido em 18 de Dezembro de 1841 nomeado ministro do rei da Prússia em Lisboa, o que parecia não vir de encontro aos seus gostos artísticos, mas acabou por lhe proporcionar o estudo e divulgação da arte portuguesa, a pedido da Sociedade Artística e Científica de Berlim, como veremos.

Mas para além disso vai enriquecer a sua colecção com obras de artistas portugueses, como as bem conhecidas predelas com bustos de santas da autoria de Gregório Lopes, que poderão ter feito parte do chamado Retábulo do Paraíso e que representam «Santa Catarina e Santa Bárbara» e «Santa Apolónia e Santa Inês» (Fig. 8). As obras na altura da compra eram atribuídas a Grão Vasco como aliás a maior parte da pintura portuguesa do século XV-XVI. No catálogo de Raczynski são atribuídas a pintor anónimo e depois de várias hipóteses, foi Luís Reis Santos quem as atribuiu a Gregório Lopes e estão muito próximas de outros dois pares «Santa Margarida e Santa Madalena» e «Santa Lúcia e Santa Ágata» provenientes do Convento dos Lóios, segundo o Catálogo-Guia da Exposição dos Primitivos Portugueses (MCMXL, p. 33), mas que na actual exposição do Museu Nacional de Arte Antiga, estão associadas ao Retábulo do Paraíso. De notar que no Catálogo-Guia da Exposição dos Primitivos Portugueses (MCMXL, p. 33) são referidas como provenientes da Ermida dos Remédios e atribuídas com interrogação ao Mestre de Santa Auta duas outras predelas «Santa Catarina, Santa Luzia e Santa Bárbara» e «Santa Apolónia, Santa Úrsula e Santa Margarida».

No Catálogo da Exposição «Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes» (1971, nº 17 a 20) as quatro primeiras predelas referidas já aparecem associadas ao Retábulo do Paraíso com a nota de que era esta a posição de Luís Reis Santos, embora duas fossem provenientes do convento dos Lóios e outras duas da Galeria Raczynski em Posen (Poznan), tendo sido adquiridas em Lisboa, em 1844, ao Marquês de Valada.

Quanto aos dois painéis provenientes da Ermida dos Remédios, com três santas cada um - «Santa Luzia, Santa Catarina e Santa Bárbara» e «Santa Apolónia, Santa Úrsula e Santa Margarida» (1971, nº 150 e 151) estão incluídos num grupo «Sem classificação de época» e de «Atribuições privadas ou inéditas». Curiosamente o catálogo da colecção Raczynski que vimos acompanhando refere que Dobrzycka considera estas mais próximas das que estão no Museu de Poznan (2005, p. 153) opinião de que nos permitimos discordar.

A mesma associação das quatro predelas (duas de Lisboa e duas de Poznan) ao Retábulo do Paraíso aparece na obra de José Alberto Seabra de Carvalho dedicada a Gregório Lopes (1999, p. 30).

Entretanto em 1845, o seu irmão Eduardo Raczynski suicidou-se, como dissemos, e no mesmo ano faleceu a sua filha Wanda Festetis (1819-1845). Aproveitando os desgostos familiares e perante a situação de agitação revolucionária que se vivia na Polónia, pediu a demissão do seu cargo em 1848. (Zielinska, 1981, p. 57)

Estes desgostos familiares não impedem a continuação das suas investigações e publicações, de que se destacam os dois estudos de arte portuguesa, publicados em Paris: *Les Arts en Portugal* (1846) e *Dictionnaire histórico-artistique* (1847), continuando as sucessivas edições do catálogo da sua colecção, sendo neste ano editada a 6ª.

Em 1848 termina portanto a sua missão diplomática em Lisboa, a seu pedido, e a 26 de Abril é nomeado ministro do rei da Prússia em Madrid, onde permanecerá até 1853. Foi o próprio Frederico Guilherme que lhe escreveu mostrando compreensão pelos seus escrúpulos e decidindo a nomeação para Madrid (Zielinska, 1981, p. 57). Aqui vai completar a sua colecção com um conjunto significativo de obras de autores espanhóis (Zurbaran, Murillo e seus continuadores e até dois quadros atribuídos a Velasquez), de que não falaremos neste artigo dedicado essencialmente à arte portuguesa.

Retira-se para Berlim onde constrói um novo palácio para apresentar ao público a sua galeria de arte. Depois da sua morte, em 1884, o governo prussiano comprou esse palácio para demolir e no local construir o Reichstag.

Vem a falecer em Berlim a 21 de Agosto de 1874. A 15ª edição do seu catálogo foi publicada postumamente em 1876, por L. von Donop, com materiais por ele legados.

Devido à demolição do seu palácio da Königsplatz em Berlim, em 1884 e por acordo com o filho a colecção foi exibida durante 20 anos na National-Galerie em Berlim. Em 1903 foi transferida, sem o Botticelli, como dissemos, para o Kaiser-Friedrich-Museum em Poznan.

Em 1915, durante a I Guerra Mundial, o Castelo de Zawada foi destruído pelas tropas russas e assim se perderam muitas obras da colecção Raczynski aí guardadas. Outras obras se perderam quer durante o levantamento da Polónia em 1918/19 quer durante a II Guerra Mundial e só em 1997 os herdeiros Raczynski decidem integrar a colecção de Atanásio Raczynski na Fundação estabelecida em 1991 no Museu Nacional de Poznan.

Para além das já referidas predelas outras obras portuguesas fazem parte da colecção Raczynski, nomeadamente uma «Lamentação» atribuída a um pintor português desconhecido, do início do séc. XVI (catálogo nº 44, p.150-151), que poderá ser de Cristóvão de Figueiredo. Trata-se de um tríptico, com S. João Baptista e s. Jerónimo nas abas, adquirido em Lisboa em 1843, que pela sua reduzida dimensão seria uma obra de devoção privada. Embora o catálogo o atribua a um pintor espanhol, Donop considera-o português com o que concordamos. Pode-se aproximar do «Enterro de Cristo» de Cristóvão de Figueiredo no Museu de Arte Antiga.

Outra obra de origem portuguesa é um grupo escultórico de terracota policromada, datável de cerca de 1700 (Catálogo nº 47, p. 154-155), com um tratamento bastante original do tema da Pietà, como é designado, mas referindo-se mais concretamente a uma Lamentação sobre Cristo Morto. Do lado direito estende-se o corpo do Cristo, junto do qual se encontra um anjinho, enquanto por trás uma figura feminina (uma das Marias, talvez não a Madalena, como é dito no catálogo) esconde o rosto com a mão, manifestando a sua dor. Por trás do Cristo mais ao centro está S. João passando o braço em volta da chorosa Virgem. Do lado esquerdo, a Madalena de joelhos segura os pés de Cristo (parece-nos mais plausível pela postura ser esta a Madalena) e, por trás, de pé, Nicodemo e José de Arimateia parecem conferenciar.

A obra é estofada e dourada ao gosto barroco, sendo característica do final do séc. XVII, inícios do séc. XVIII, podendo ser aproximada de outros barristas portugueses, por exemplo de Alcobaça, embora tal não seja referido.

Raczynski adquiriu ainda em Portugal, em 1843, um interessante fragmento arquitectónico da Batalha, proveniente de um edifício nas proximidades do mosteiro. Tratava-se de uma moldura de janela de gosto plateresco (ou manuelino?) que foi mostrada durante algum tempo na sua galeria de Berlim e depois transferida para a sua mansão de Obrzycko e em 1857 inserida numa parede do edifício, que é hoje a Câmara de Obrzycko, onde ainda pode ser admirada. Está datada de 1527. Pela fotografia (Catálogo, p. 508) trata-se de uma janela geminada, a que falta o mainel, sendo ladeada por pilastras com grotescos e tendo na parte superior um friso igualmente com grotescos. Evoca o estilo de João de Castilho.

De acordo com Michalowski, Raczynski terá encontrado numa igreja de Lisboa, uma cópia dos *Diálogos em Roma* de Francisco de Holanda, de que terá sido o primeiro editor, sendo essa obra ainda hoje de grande valor histórico até porque foi através dela que o mundo culto europeu tomou conhecimento com Holanda. De facto, a descoberta foi feita no convento de Jesus.

Entre as obras referidas no Catálogo da colecção Raczynski, dadas como perdidas ou desaparecidas, contam-se cópias a partir de Rafael do pintor neoclássico português e professor de Pintura de História na Academia de Belas Artes de Lisboa, António Manuel da Fonseca (1796-1890). Sabemos que estudou em Roma entre 1822 e 1835 e como era prática na época, realizou cópias

de grandes mestres. Em 1839-41 voltou a Roma, com uma licença do Estado para realizar a cópia da «Transfiguração» de Rafael (Lisboa, 2007, p. 167), obra que se encontra actualmente exposta no Paço dos Duques em Guimarães, e em 1843 terá sido apresentada em Lisboa numa exposição (a da Academia, em que esteve o seu «Eneias salvando o pai de Tróia em chamas», hoje no Palácio de Mafra) que Raczynski terá visitado, vindo a comprar em 1844 directamente ao artista duas cópias de Rafael (Michalowski, 2005, p. 485).

No entanto, de acordo com o catálogo da Exposição da Academia de 1843, as obras de António Manuel da Fonseca presentes foram um quadro representando a «Morte de Afonso de Albuquerque», para ficar na Academia, o «Eneias», acima referido, nove retratos e a cópia da «Transfiguração» de Rafael, ou seja, uma segunda cópia feita a partir da realizada em Roma, para ficar sendo propriedade da Academia (Academia, 1843, p. 7). Não há referência a qualquer outra cópia de Rafael, e as medidas indicadas no catálogo do Museu de Poznan referem-se a obras de pequena dimensão.

Também é referida uma obra – Esboço para uma pintura – da autoria de António Tomás da Fonseca, filho do anterior, que segundo o mesmo catálogo polaco terá estudado pintura em Munique com Peter Cornelius, e em Berlim entre 1844 e 1847, tendo sido os seus estudos financiados por Raczynski. Distinguiu-se sobretudo como arquitecto e como Raczynski afirma, a pintura nunca foi concretizada (Michalowski, 2005, p. 486). De acordo com Helena Lisboa (2007, p. 168), de facto António Tomás da Fonseca foi estudar para Munique «seguindo o conselho do conhecido crítico de arte polaco», mas não especifica o nome de Atanásio Raczynski. Na referida Exposição da Academia é mencionada uma obra de António Thomaz da Fonseca assim designada: "Esquisso a óleo feito d'improviso no decurso de três horas em gabinete fechado, representando – A reconsiliação do Filho Prodigo…". Terá sido esta a obra adquirida por Raczynski?

Além deste terão seguido também indicações de Raczynski os pintores portugueses Metrass e o Visconde de Meneses (Zielinska, 1981, p.52), o que explica a ligação à arte germânica e aos nazarenos e não à arte francesa que começava a ser dominante na Europa. De qualquer modo, segundo França (1993, p.77), esses pintores abandonaram a orientação de Raczynski, que estava "limitado a uma experiência alemã, então definitivamente provincial…".

Relativamente às referências a Raczynski na historiografia da arte portuguesa, uma das primeiras veio precisamente do nosso primeiro historiador de arte num sentido moderno, Joaquim de Vasconcelos, que lhe dedicou uma monografia, onde inclusivamente testemunha a sua passagem pela colecção Raczynski em Berlim, em 1872, e a justificação que Raczynski lhe teria dado por não chegar a publicar um terceiro volume da sua obra sobre Arte Portuguesa, porque mesmo em Berlim teria recebido críticas e ameaças anónimas por aquilo que escrevera sobre arte portuguesa, que não teria agradado a muitos (Zielinska, 1981, p. 53).

A primeira sistematização sobre a historiografia da arte em Portugal, feita por António Manuel Gonçalves em 1962, afirma que Raczynski «veio a Portugal por incumbência da Sociedade Artística e Científica de Berlim estudar "As Artes em Portugal"» (p. 25), o que não corresponde à realidade dado que o conde veio para Portugal no desempenho de uma função diplomática e foi aproveitando essa situação que a dita Sociedade lhe solicitou informações sobre a arte portuguesa. Informa o mesmo autor que não tendo encontrado «estudos exaustivos semelhantes aos que o ambiente cultural alemão exigia» (p. 25) se socorreu de tudo o que encontrou e particularmente das informações de D. João António de Lemos Pereira de Lacerda, Visconde de Juromenha. Acrescenta ainda que o verdadeiro mérito das investigações publicadas por Raczynski se deve efectivamente ao dito visconde, que preparava uma história da crítica da arte segundo Brito Aranha (apud Gonçalves, 1962, p. 26).

Apenas quatro anos depois, em 1966, José-Augusto França[2] faz uma apreciação diferente da obra de Raczynski, que considera «a base crítica mais séria de que pode dispor a historiografia artística neste país» (1966, I vol. P. 389). Ainda segundo França, Raczynski foi «homem de boa preparação metodológica na historiografia a que se dedicara» (p. 391) e as críticas que fez à arte portuguesa que viu na Ajuda e também na Exposição da Academia de 1843 devem-se ao facto de o seu gosto ser «clássico temperado por um elevado idealismo alemão, afim de certos movimentos românticos» (Idem, 1966, p. 391), ou seja pelos Nazarenos que estão presentes na sua colecção e para cujo modelo orientou os pintores portugueses.

De facto a obra de Raczynski confrontou-se com a «ignorância no meio artístico nacional» e foi mal interpretada (Idem, 1966, p. 391). A obra do conde polaco ainda segundo França não teve repercussões imediatas e ainda dez anos depois o Visconde da Juromenha, que o tinha auxiliado afirmava que «a história da arte está entre nós na infância» (apud França, 1996, vol. I, p. 392).

Em Fevereiro de 1979, na revista da Associação de Estudantes da Escola Superior de Belas Artes, no contexto de uma série de artigos intitulados «Acerca da Historiografia da arte Portuguesa» também nós abordámos a figura de Raczynski, partindo sobretudo das suas duas obras sobre Portugal, onde dissemos que tinha feito «um estudo sério das artes em Portugal, elucidando não só a Europa sobre este assunto, mas fazendo revelações aos próprios portugueses, dado que, como afirma na primeira carta – introdução, tudo estava por fazer: "…j'ose affirmer que le Portugal est susceptible de faire des progrès dans les arts et qu'il lui reste à en faire de grands pour atteindre le niveau des pays où ils sont cultivés avec succès: j'ose affirmer aussi que jusqu'ici on n'a eu que des notions très vagues sur la nature et sur le degré de l'activité artistique dont le Portugal, à toutes les époques, a été le théatre. Tout reste à dire sur ce sujet"» (Arte/Opinião, 1979, nº 3, p. 25-26).

Aí também mencionamos que Raczynski foi auxiliado por Herculano, Juromenha e Francisco de Assis Rodrigues. A estes nomes, frequentemente

citados, Zielinska acrescenta Vasco Pinto de Balsemão, irmão do Visconde de Balsemão, a condessa de Lavradio (e existem aguarelas feitas a partir do Palácio do Lavradio (Zielinska, p. 68-69) e o secretário da legação da Aústria, M. Huebner, além evidentemente de Roquemont, que traduziu alguns textos para francês mas também retratou o Conde mais do que uma vez[3], e de um M. Santos, gravador, (Zielinska, 1981, p. 69), que é provavelmente o professor da Academia João José dos Santos, de acordo com Rodrigues (2011).

Em seguida sublinhávamos a carta de 12 de Dezembro de 1843, em que era incluída a tradução por Roquemont de parte do manuscrito dos *Diálogos em Roma* de Francisco de Holanda e do *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa,* tendo ainda dedicado a 3ª carta a este desconhecido artista português, tendo mencionado também o impacto que esta publicação teve a nível europeu, dadas as referências à figura de Miguel Ângelo. Salienta-se em particular a obra de Charles Clément *Raphael, Michel-Ange et Léonard de Vinci*.

Falávamos, de modo geral, das consultas feitas por Raczynski relativamente à arte portuguesa, assim como das suas deslocações pelo país (Évora, Porto, Batalha, Leiria, Pombal, Coimbra, Santarém e Tomar) a fim de conhecer directamente as obras de arte portuguesas.

Acentuámos ainda a importância das suas investigações para o esclarecimento da obra de Grão Vasco, a quem era atribuída «praticamente toda a pintura conhecida dos séculos XV-XVI» (1979, p. 26).

No entanto, não podemos deixar de constatar presentemente que a aceitação da data de 1552 como sendo o nascimento de Grão Vasco foi um erro em que se deixou arrastar, dada a sua fixação científica no documento. De facto, em história da arte, por vezes a análise da obra torna-se mais importante do que os documentos possam afirmar, sobretudo se não houver a certeza da relação entre o «monumento» ou obra e o «documento».[4]

E transcrevíamos o texto final em que afirmava: *Tout n'est pas encore éclairci, mais je crois avoir reuni les matériaux à l'aide desquels je pourrai dans mon résumé, débrouiller le cahos; ramener à leur juste valeur les éxagérations et les illusions qui se sont introduites dans l'opinion publique; rétablir les faits; rendre hommage à la vérité; montrer l'importance des arts du Portugal sous les règnes d'Emmanuel et de Jean III; et présenter un tableau générale des arts de ce pays*. (Calado, 1979, p. 26-27).

Fazíamos de seguida referência ao fim da sua actividade diplomática em Portugal, mencionando a data de 1845, que é de facto a da morte do seu irmão Eduardo e de sua filha Wanda, que o terá feito dirigir-se ao rei da Prússia para ser dispensado das suas funções. No entanto, a compreensão pela dor sofrida acaba por levar à sua nomeação para as mesmas funções em Madrid.

É referida seguidamente a sua vinda a Portugal em 1869-70, facto que carece de alguma confirmação, embora se conheça actualmente uma aguarela com uma vista de Lisboa de 1859, que parece testemunhar a sua vinda a Portugal nesta data (Zielinska, 1981, p. 58) mas não sabemos se posteriormente.

Finalmente referíamos a publicação em Paris, em 1847, do *Dictionnaire historique-artistique du Portugal,* obra em que sistematizou sob a forma de um dicionário de artistas aquilo que tinha investigado, sobretudo a figura de Francisco de Holanda e Grão Vasco. A título de exemplo transcrevíamos a entrada dedicada a Álvares, Baltasar (Calado, 1979, p. 27).

A referência terminava com a morte de Raczynski em Berlim e a doação da sua obra de pintura antiga e moderna ao Museu de Posen (Poznan) e à publicação em 1836-41 dos três volumes da sua *Histoire de l'Art Moderne en Allemagne*.

Dois anos depois, em 1981, saía na Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes um artigo dedicado a Raczynski por uma autora polaca, Maria Danilewicz Zielinska – "Atanásio Raczynski – 1788-1874. Um Historiador da Arte Portuguesa".

Esta investigadora, depois de referir brevemente a actividade diplomática e de investigador de Raczynski, menciona a descoberta nos arquivos da família, de um caderno de aguarelas, onde se incluíam algumas vistas de Lisboa (1981, p. 51).

E a autora cita as referências a Raczynski feitas por José-Augusto França (1966), pela Enciclopédia Portuguesa e Brasileira e por Joaquim de Vasconcelos (1874/75). Referindo precisamente o projecto de Raczynski publicar um 3º volume da sua obra sobre Portugal, acima referido, a autora tinha esperanças de encontrar nos arquivos da família apontamentos, ou até o «manuscrito da obra completa (Zielinska, 1981, p. 53).

Tendo sido publicada em Londres em 1964 uma monografia da Família Raczynski intitulada *Rogalin*, ou seja o nome da residência dos arredores de Poznan, precisamente da autoria de Edward Raczynski, um capítulo da mesma obra é dedicado aos dois irmãos «Edward i Atanazy» (Zielinska, 1981, p. 53). Aí se refere uma aguarela do próprio Atanásio, representando o palácio, e um retrato do jovem Atanásio da autoria de Marcello Bacciarelli, pintor do rei Estanislau Augusto.

Na verdade, a autora não encontrou o ambicionado manuscrito correspondente ao 3º volume da obra de Raczynski sobre arte portuguesa, mas descobriu o seu Diário, escrito a partir de 1808, em 12 volumes encadernados; um caderno «Aquarelles du comte A. Raczynski», com 71 aguarelas, das quais 15 com vistas de cidades e monumentos de Portugal e ainda outras aguarelas representando o palácio de Rogalin e o castelo de Zawada (Idem, 1981, p. 54).

A partir do Diário, a autora actualizou algumas informações sobre a biografia de Raczynski, que seguimos.

Por outro lado, a partir das aguarelas, será possível confirmar o seu regresso a Portugal nomeadamente em 1859, dado que existe uma intitulada «Nº 16, rua de Alecrim» (Zielinska, 1981, p. 58).

A parte seguinte do artigo de Zielinska é dedicada à colecção e também a uma útil sistematização das 29 cartas da obra *Les Arts en Portugal*. Assim o primeiro grupo é constituído por «informações científicas sobre os documentos

relacionados com a história da arte (não só em Portugal) descobertos por Raczynski nas bibliotecas e arquivos» (1981, p. 59). Neste grupo se integram os textos de Francisco de Holanda, traduzidos para francês por Roquemont; a carta IV, «Les arts sous Jean II» que respeita sobretudo a Garcia de Resende; a carta V com considerações de Fr. Luís de Sousa sobre arte e fragmentos da «História da Ordem de S. Domingos (1767»; a carta VII onde inicia as suas investigações sobre Grão Vasco, tema que irá ainda abordar nas cartas XII, XVI e XVII. (Zielinska, 1981, p. 59-60).

O segundo grupo abrange tentativas de um esboço de história da arte em Portugal, a partir de diferentes tipos de fontes e testemunhos, como a Carta X «Peinture ancienne» com o «Appendice par le vicomte de Juromenha» e as cartas XXII «Pelourinhos» e XXIV «Azulejos»; as cartas XXI a XXVI retomam o tema da carta XXII «Art Ancienne» e para além da arquitectura, abordam pelourinhos, azulejos, escultura e talha dourada.

O terceiro grupo visa a organização de um inventário das principais obras de arte em Portugal (cartas XI e XX - «Objets d'art qui se trouvent en Portugal».

O quarto grupo refere-se às viagens que realizou para ver obras de arte: Cartas VII e XV – Évora; XIV - «Cours à Mafra»; XVI – Viseu; XVIII – Porto, Lamego, Talhadas, etc. e XXVIII – Batalha,Coimbra, Tomar.

No *Dictionnaire*… também inclui «Extrait de mon journal: Caldas, Alcobaça, Batalha, Leiria, Pombal, Condeixa».

O quinto grupo refere-se à arte contemporânea do autor: carta VI - «Exposition de 1843» e sobre o ensino de Belas Artes – Carta XIX - «Les jeunes artistes vont à l'étranger», além de um fragmento do *Dictionnaire* dedicado ao barão von Eschwege, cuja obra não apreciava (Zielinska, 1981, p. 60-61).

O capítulo seguinte refere-se à recepção da obra de Raczynski em Portugal, baseando-se sobretudo em Joaquim de Vasconcelos que constatou que com as suas apreciações o conde fez mais inimigos do que amigos (p. 61), recorrendo posteriormente à entrada da Enciclopédia Portuguesa e Brasileira e ao texto do professor França para verificar que, com o tempo, as opiniões se tornaram imparciais.

A parte seguinte é dedicada a Raczynski como artista e nomeadamente ao conjunto de 15 aguarelas sobre Portugal, que chegaram até nós, sendo 14 realizadas em 1842 e 1843 e a última em 1859, sobre a rua do Alecrim. Refere ainda que no seu Diário existem desenhos a lápis e à pena, ilustrando o texto. Este tipo de desenhos é frequente nos viajantes que realizaram o «Grand Tour» a partir de meados do séc. XVIII, mas nem sempre a qualidade é boa, o que se pode constatar, por exemplo, nos desenhos feitos por Thomas Pitt a que nos referimos no início deste artigo.

Há também alguns desenhos a que Raczynski se refere e cujo paradeiro é desconhecido como o do túmulo de Inês de Castro (Zielinska, 1981, p. 65).

Foi no mesmo ano de 1981, a 20 de Agosto, que França publicou no Diário de Lisboa um artigo intitulado «Raczynski revisitado» que mais tarde

foi incluído no 2º volume dos *Quinhentos Folhetins*[5]. A escolha do tema deveu-se precisamente à publicação, nesse ano, do Catálogo das colecções Raczynski por Anna Dobrzycka. Aí França considera Raczynski o "criador de tal disciplina [a história da arte portuguesa] entre nós," (p.76) fala da sua colecção e das obras portuguesas que integra e sugere a vinda a Portugal de uma exposição dedicada a Raczynski, o que ficou sem eco. De interesse é a contraposição entre o gosto alemão de Raczynski e o de D. Fernando II, que não permitiu o entendimento entre os dois, já que Raczynski criticou negativamente a Pena.

Finalmente, o último autor que encontrámos a falar sobre o tema foi Paulo Simões Rodrigues (2011) no artigo "O Conde Athanasius Raczynski e a Historiografia da Arte em Portugal" publicado na Revista de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Aí refere precisamente a preparação do 3º volume sobre a história da arte portuguesa, numa perspectiva mais ordenada e para a qual terá contado com a colaboração de João José dos Santos (nota 9), mas também com desenhos de António Tomás da Fonseca. Recorre exactamente a Joaquim de Vasconcelos para justificar a não publicação deste último volume (2011, p. 266). Faz uma listagem bastante exaustiva dos colaboradores portugueses do conde e estabelece o seu percurso através de Portugal, associando-o também a alguns dos seus desenhos. Assim, refere também, além dos já conhecidos, Francisco de Sousa Loureiro, médico aposentado e primeiro director da Academia e Ferdinand Denis, director da Biblioteca de Sainte Geneviève, em Paris (2011, p. 267).

Afirma ainda que a apreciação do gótico se deve a influência de Herculano (p. 268), embora por vezes estivesse em pleno desacordo com o historiador português, marcado pelo nacionalismo romântico, por exemplo, no que se refere ao autor da Batalha – Afonso Domingues – enquanto Raczynski a considera obra de um arquitecto inglês de York.

Afirma ainda que Raczynski viajou até Sevilha para verificar se a origem do manuelino estava no plateresco espanhol (p. 270).

Do ponto de vista teórico considerou Raczynski um conservador, amante do neoclassicismo dos Nazarenos e da teoria de Winckelmann (2011, p. 270), o que aliás está de acordo com a sua formação recebida no final do séc. XVIII, inícios do séc. XIX.

Do ponto de vista da investigação histórica, entende que Raczynski combina a investigação documental, a crítica das fontes e a aplicação da dúvida metódica a todas as tradições historiográficas (2011, p. 271). Foi assim que restabeleceu a obra de Grão Vasco, afastando da sua produção todas as obras que não podiam ser dele e tentando fazer um levantamento documental sobre a sua vida (2011, p. 271).

Curiosamente e como acima dissemos, depois de ter feito um trabalho positivo, acabou por se deixar influenciar por uma certidão de baptismo de 1552 de um Vasco Fernandes, publicada por José de Oliveira Berardo, e

assim na XVI carta desdiz tudo o que tinha escrito, situando a obra de Vasco Fernandes no final do séc. XVI (2011, p. 274).

Concluindo, após a visita a Poznan e a releitura dos textos sobre Athanasius Raczynski, talvez possamos concluir que ele foi de facto importante para a história da arte portuguesa, que actualmente avançou muito relativamente à situação existente em meados do séc. XIX, pelo que a sua obra escrita terá perdido importância, mas por outro lado, há um lado na obra deste conde polaco que permanecerá e tem a ver com o seu mecenato e o da sua família, assim como o da sua prática como artista. Graças a ele, estão expostas no outro extremo da Europa, obras de artistas portugueses e não deixou de ser com alguma emoção que ouvimos da parte de uma representante do Museu, no meio de um discurso impossível de entender, o nome de Gregório Lopes. Haverá ainda que pesquisar o destino de alguns dos seus desenhos e aguarelas referentes a Portugal e se possível, como desejou José-Augusto França, trazer a Portugal parte da sua colecção.

Notas

[1] O mausoléu é uma imitação do templo romano de Nîmes, em cujo frontão está escrito «Divo Marcelino» em memória de Marceli Lubomirski, príncipe morto na campanha de Napoleão de 1809.

[2] José-Augusto França voltará ao assunto com «Raczynski revisitado», em 1993, na obra *Quinhentos Folhetins*, edição da Imprensa Nacional – Casa da Moeda

[3] Existe um retrato no Museu Soares dos Reis, no Porto, mas também outro no Catálogo da Galeria Atanásio Raczynski em Poznan, (p. 13) datado de 1843.

[4] Estamos evidentemente sob o eco de Panofsky no seu texto «La historia del arte como disciplina humanística» capítulo introdutório de El significado en las artes visuais. Madrid: Alianza Forma, 1995

[5] Ver nota 2

Bibliografia

ACADEMIA das Bellas Artes de Lisboa. Expozição do anno de 1843. Descripção das obras dos Professores – Académicos de Mérito – Artistas agregados – Discípulos da Academia e demais artistas, e amadores particulares, expostas nas competentes salas, às quais se refere a sinopsis lida em sessão pública, perante as augustas pessoas de SUAS MAGESTADES no dia 22 de Dezembro de 1843.

AA. VV. (1971) – *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes.* Catálogo das obras atribuídas e Roteiro da Exposição. Abrantes: Câmara Municipal

CALADO, Margarida (1979) – "Acerca de Historiografia da Arte Portuguesa – Século XIX". *Arte/Opinião.* Nº 3, Fevereiro de 1979, p. 24-28

CARVALHO, José Alberto Seabra de (1999) – *Gregório Lopes.* Círculo de Leitores. ISBN 972-42-2163-6

Exposição de *Os Primitivos Portugueses (1450-1550). Catálogo-Guia*.2ª ed. Lisboa, Junho de MCMXL

FRANÇA, José-Augusto (1966) – *A Arte em Portugal no século XIX.* 2 Volumes. Lisboa: Livraria Bertrand

FRANÇA, José-Augusto (1993) – *Quinhentos Folhetins.* Vol. 2. Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Colecção Arte e Artistas)

GONÇALVES, António Manuel (1962) – "Historiografia da Arte em Portugal". Separata de *Biblos. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra.* Vol. XXV. Coimbra: Coimbra Editora, L.da

LISBOA, Maria Helena (2007) – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910).* Lisboa: Edições Colibri e IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. ISBN 972-772-688-7

MICHALOWSKI, M. Piotr and others – *Galeria Atanazego Raczynskiego / Atanazy Raczynski Gallery* (2005) – Vol. 9 – *Catalogue of the Collections of the National Museum in Poznan.* Muzeum Narodowe w Poznaniu. ISBN 83-89053-46-1

NOWAK, J. and LESZCZYNSKA, E. (S. d.) – *Rogalin Museum Palace.* Museum Naradowym w Poznaniu (ISBN 978-83-6408-15-9 (Edition 2)

PITT, Thomas (1760/2006) – *Observações de uma viagem a Portugal e Espanha (1760). Observations in a Tour in Portugal and Spain (1760).* Introdução de Maria João Neto. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico

RODRIGUES, Paulo Simões (2011) – "O Conde Athanasius Raczynski e a Historiografia da Arte em Portugal." Revista de História da Arte nº 8. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em https://run.unl.pt/bistream/10362/16710/1/RHA_8_VariaART_1_PSRodrigues.pdf [acedido em 18 de Agosto de 2017]

SOARES, Clara Moura e NETO, Maria João (2015) – *Almeida Garrett. A 'Viagem' e o Património.* Casal de Cambra: Caleidoscópio

ZIELINSKA, Maria Danilewicz (1981) – "Atanásio Raczynski – 1788-1874. Um Historiador de Arte Portuguesa." Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes. 3ª série nº 3. Lisboa, 1981

O Ensino da Escultura em Portugal antes de 1836

João Castro Silva

Professor Auxiliar de Escultura na FBAUL,
Coordenador do Grupo de Escultura do CIEBA.
j.castrosilva@belasartes.ulisboa.pt

The teaching, study or discipleship of Sculpture will have in Portugal its origins in parallel with the rest of the artistic teaching, done in very practical ways and due to specific order programs, similar to countries whose artistic culture influenced the portuguese and which brought to Portugal the principles of the classical system.
Artistic learning was based on the transmission of knowledge directly carried out on the work, with a close relationship between masters and their apprentices, in an official coexistence under a corporation, or not.

A imagem e a percepção conformam-se a partir de códigos sócio - culturais, políticos, filosófico-religiosos e económicos de representação, quando não os subvertem, favorecendo a mutação destes que, a partir de então, seguem o fluxo perceptivo e imagético presente em cada cultura, sociedade ou civilização configurada no tempo e no espaço. Deste modo, temos a cada época representações visuais que correspondem a códigos de representações sociais, confirmando a hipótese de que as experiências individuais, de sujeitos de um mesmo grupo podem ser confrontadas e elaboradas no plano do colectivo.

Ultrapassadas as históricas diferenças do confronto entre a teoria e a prática, a escultura caracteriza-se como uma área onde o propósito da investigação é o desenvolvimento das capacidades de criação artística. No entanto, a criação artística tem gerado um conjunto de saberes e conhecimentos, nascidos de uma assídua prática da arte, que foram sendo escritos e publicados. Desde Policleto, vários escultores têm descrito, sistematizado e fundamentado os seus trabalhos criativos através de tratados e dos mais diversos textos, contribuindo dessa forma para a familiarização com os conceitos, a aprendizagem das perspectivas de investigação e de análise, dos diversos aspectos da criação e compreensão da importância das técnicas.

O ensino das matérias que podemos incluir na designação de Escultura terá em Portugal as suas origens em paralelo com o restante ensino artístico,

podendo os seus antecedentes recuar aos mosteiros e à história das Ordens Religiosas da Idade Média, onde o estudo da escultura era feito em moldes muito práticos e à semelhança de países cuja cultura artística influenciava a portuguesa. Tal como nos restantes países europeus, a aprendizagem do ofício de escultor era feita com base numa transmissão de saberes directamente realizada sobre a obra, começando com uma estreita relação entre mestres e seus aprendizes, numa convivência oficinal debaixo de uma corporação, ou não. Provavelmente, num passado mais remoto, seriam dados esses afazeres a um ou outro membro da comunidade que tivesse alguma habilidade manual e facilidade em representar figuras mais ou menos identificáveis como minimamente reais.

Mais tarde, seriam corporações as responsáveis pelo aparecimento de técnicos artísticos e seriam, também elas, a definir os requisitos de competência para o exercício profissional dos escultores e técnicos diversos que serviam os propósitos das artes plásticas. A aprendizagem, segundo o estipulado em contratos, mantinha-se essencialmente prática e processava-se em oficinas, através de mestres. Escultores e *imaginários* transumantes assentaram então por aqui, neste 'fim de terra', depois de aprendizagens e trabalhos mais a norte, a leste, a sul, trazendo com eles aquilo que aprenderam. Numa Europa sem fronteiras demarcadas, era comum esse deambular por onde se necessitava de mão de obra, e a fixação a um local surgia pela garantia de um trabalho, eventualmente, garantido. Base de qualquer evolução, a troca de culturas e saberes contribuiu para o eficaz aperfeiçoamento de técnicas e desenvolvimento de conceitos. De fora vêm as novidades que aqui são integradas e aculturadas, moldadas às especificidades que nos caracterizam. Artesãos, os escultores instituíam oficinas junto aos locais onde eram erguidas igrejas e edifícios que necessitassem de escultura, os mestres passavam os seus saberes a quem desse provas de algum entendimento formal ou uma razoável técnica de trabalho. Aprendiam-se os rudimentos do ofício, como qualquer operário, com os mestres, a partir de esquemas, modelos e estampas tantas vezes repetidas ou interpretadas.

Se de fora viriam escultores e os alvores de uma nova época, daqui partimos para a única direcção disponível, oeste. É estabelecida, entre nós, a primeira Academia de que temos registo, a de Sagres, na primeira metade do século XV. Esta ideia, por nós inaugurada, de um mundo maior e infinito, desperta a necessidade de uma mentalidade mais aberta e humanista. O espírito reformista vem também dos ventos que sopram dos trópicos, integra-se uma dimensão maior face a tudo o mais. A par desta humanística visão, reconstrói-se aquela de que é feito o ser humano na sua vertente mais básica. Desses e de outros renovados ventos ficará o legado artístico que as formas escultóricas ainda hoje revelam, o Homem no seu conceito mais essencial.

Daqui partem também pensadores e filósofos, rumo a Itália, para encontrar uma nova realidade mais humanizada e liberta de coacções religiosas, contactar

com o passado clássico, a todos comum. Com eles vêm modos recentes de ensino e aprendizagem, a escultura não é mais, lá fora, um ofício, mas ascende a arte liberal. O escultor é também um erudito. Assente em pressupostos científicos, a escultura baseia-se na representação da natureza segundo regras específicas. Geometria, matemática e perspectiva, anatomia e fisiognomonia são saberes requeridos aos novos escultores, mas ainda latim e grego, filosofia e teologia, história e astrologia[1], bem como capacidades técnicas muito amplas. Visando uma formação mais completa, defende-se a aprendizagem da pintura por parte dos escultores e da escultura por parte dos pintores. Alicerçada na filosofia clássica, então difundida, a escultura torna-se mimese da realidade, o escultor é um imitador daquilo que a natureza deverá ser. As três artes plásticas são integradas num só grupo e concebem-se como filhas do desenho, por este ser entendido como matriz de todas elas. O desenho é entendido como a ideia posta em imagem. Descoberta a essência é encontrada o princípio de todo o saber das artes plásticas, o desenho é o método.

Ainda mal acordado para os alvores de uma nova era que se sentia grande e difundida pelo novo mundo, Portugal é profundamente afectado pelas resoluções da XXV sessão do Concílio de Trento,[2] que D. João III assume como dogma. A escultura, e a sua aprendizagem, que se queria científica e baseada em modelos clássicos, reverteu para o velho modelo do saber oficinal fixado em práticas ultrapassadas e ausentes de erudição[3], evidenciando uma ausência de academias, professores e livros, factores de fundamental importância para o natural desenvolvimento de uma actividade especulativa, como as artes plásticas devem ser. No entanto, em 1602, é fundada a Irmandade de S. Lucas mas que, sinal do estado do país e ao contrário de outras congéneres do estrangeiro, não desenvolve qualquer tipo de actividades ligadas ao ensino, cultura ou desenvolvimento das Belas-Artes, mantendo-se apenas de índole religiosa, de assistência funerária e auxílio mútuo.[4]

O sentimento de que "Muitos engenhos se perdem em Portugal por falta de estudo, e só este faz chegar à perfeição divina"[5], motivam Felix da Costa Meseen[6], a escrever *A Antiguidade da Arte da Pintura*, em 1696. A convicção de que as artes plásticas se baseiam em princípios científicos, e como tal podem ser transmitidos, levam o autor a defender a fundação de uma Academia de Belas-Artes em Portugal, segundo os princípios franceses. Félix da Costa aponta como razão fundamental para a constituição de um ensino artístico, a importância essencial que a "Arte do Debuxo" tem para as artes e ofícios bem como para o desenvolvimento de potencialidades naturais inatas somente a alguns.[7]

Para este autor, que crê no carácter erudito e nobre da arte, é através do saber científico que se apreendem as regras e os princípios fundamentais que estruturam a materialização plástica de um pensamento. Para a formação de um escultor, ou pintor, Felix da Costa entendia ser necessária a aprendizagem de diversas matérias e conteúdos, como a anatomia e a fisiognomonia,

a filosofia e a história – humana e divina - a geometria e a matemática, a perspectiva e a arquitectura. Interessante constatar como estas cadeiras se mantêm, ainda hoje, como estruturantes e fundamentais em qualquer currículo académico de artes plásticas.

Fechados a qualquer proposta no sentido de dinamizar o pobre meio cultural português, num país em recuperação económica depois de um longo período de submissão à Coroa espanhola e da guerra de independência que se lhe segue, um largo hiato de tempo transcorre. Será pela mão de D. João V que a necessidade de uma formação específica baseada em modelos científicos nos levará, de novo, a partir rumo a Itália[8] de onde virão os escultores que fundaram aquela que ficará conhecida como a Escola de Escultura de Mafra.

O conhecimento sistemático e ordenado das artes plásticas passa inevitavelmente pelo pensamento de Francisco de Holanda, unificador das artes através do desenho e defensor de uma formação teórica, humanística, científica e técnica para os artistas. Ocorre ainda em Félix da Costa Meseen que demonstra já um conhecimento daquilo que teoricamente se produzia em Itália e França - nomeadamente os conceitos de desenho interno e externo de Zuccari – levando-o mesmo a sugerir o modelo francês como aquele a seguir em Portugal. Mas será pela mão de um italiano que se inaugurará a primeira escola de escultura do país.

Chegado a Lisboa em 1746 para, com muitos outros artistas, armar a Capela de S. João Baptista na Igreja de S. Roque, em Lisboa, Alessandro Giusti[9] estaria provavelmente longe de supor que iria manter em Mafra uma escola de modelação de 1753 a 1770. O contacto directo com obras clássicas e renascentistas, bem como a aprendizagem segundo um método que em Itália se vinha desenvolvendo há anos, trazia definitivamente para Portugal os princípios do sistema clássico e aqueles que permanecem, acreditamos, como os únicos para o ensino da escultura. Com alguns trabalhos realizados na Capela das Necessidades por encomenda de D. João V, Giusti será então o escolhido para esculpir os retábulos das capelas da Basílica de Mafra, onde fará escola e deixará discípulos, preterindo-se assim o português José de Almeida (1700/1769), o mais directo candidato ao lugar que, tendo recebido uma formação base de tipo oficinal, conseguiu ombrear com os melhores do seu tempo, em Roma[10]. Joaquim Machado de Castro integrará também a escola de Mafra em 1756, com cerca de vinte e cinco anos de idade, não como discípulo mas como modelador e escultor[11].

Por motivo da realização da estátua equestre de D. José I, é criada outra escola, a Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa, no dia 1 de Janeiro de 1772, por Joaquim Machado de Castro, e mantida até 1822. Fundada no ensino do desenho, do modelar e do esculpir antecedidos da ideia, em que tudo passava pela relação de mestre/aprendiz, terá sido inicialmente instalada no Rossio, em 1802, passando depois para a Ajuda anexa às Obras de Pintura do real palácio. A ausência do mais notório escultor português da Escola de

Mafra não a extinguiu. Será Joaquim José de Barros Laborão, quem irá substituir, em 1790, o seu mestre Alexandre Giusti na direcção da Escola, quando esta se encontrava praticamente extinta e reiniciar, lentamente os trabalhos que se encontravam parados desde a cegueira de Giusti, em 1773. Serão as invasões francesas a ditarem o fim da primeira Escola de Escultura em Portugal.

Seguindo os mesmos moldes utilizados durante a Idade Média, o ensino artístico em Portugal existia em função das necessidades reais de determinados programas construtivos e fixava-se directamente nos locais de edificação. Não havendo um conceito global de ensino organizado, a aprendizagem realizava-se quando dela havia carência. Mantendo os mesmos pressupostos medievos, de fora chegavam escultores que imediatamente eram colocados na posição de mestres independentemente dos conhecimentos e valor daqueles que por cá nasceram e trabalharam. E muito embora se chegasse a fundar uma academia em Roma[12] e lá se mantivessem pensionários até 1798, que aprenderam com os melhores do seu tempo, estes seriam muitas vezes preteridos por estrangeiros na encomenda de trabalhos ou transmissão de saberes.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, o ensino das Belas-Artes permanece em função do cumprimento de programas específicos de escultura, pintura e arquitectura. Para além destes, durante o século XVIII, apenas tiveram lugar aulas avulsas e dispersas de desenho, debuxo, pintura ou gravura, como as da oficina da Fundição de Artilharia do Arsenal Real do Exército[13], do Colégio Real de Nobres[14], da Fábrica das Sedas[15] e da Imprensa Régia e Real Cartas de Jogar[16]. Anexas a indústrias, estas aulas cumpririam fins específicos e não continham, na sua fundação, os pressupostos de uma Academia de Belas-Artes.

Dentro de âmbito mais abrangente, podem focar-se a Aula de Desenho e Arquitectura da Universidade de Coimbra, de 1772, as Aulas Públicas de Desenho de Debuxo no Porto, de 1780 e a Aula de Debuxo e Desenho, da Companhia da Agricultura das Vinhas do Alto Douro[17]. Temos ainda notícia da existência, desde Janeiro de 1772, de uma Aula d'Esculptura, que "Existiu até à Creação da Academia e foi nella incorporada."[18], onde foi professor o escultor João José de Aguiar, havendo ainda um professor substituto, seis ajudantes, quatro praticantes e três ou quatro discípulos com vencimento[19].

Consciente da falta de um ensino metodologicamente orientado, Cyrilo Volkmar Machado abrirá também uma Academia do Nu[20] que se continuará como Aula do Nu[21]- onde Joaquim Machado de Castro foi director - sob alçada da Casa Pia. A Academia do Nu, reflexo da passagem de Cyrilo por Sevilha e Roma, não se terá limitado ao estudo do nu, mas também ensinava o Desenho de Ornato e de Figura em Gesso, a Geometria, a Perspectiva e a Arquitectura. Em 1781, será ainda criada, no Convento dos Caetanos ao Bairro Alto, a Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura[22] - onde virá a ser director Faustino José Rodrigues - e onde se terá formado a primeira geração de mestres da escola da Ajuda e uma boa parte dos artistas que mais tarde iriam constituir o projecto das Academias de Belas-Artes em Portugal. Não

sendo propriamente Academias, e carentes de ensino teórico, estas Aulas não deixavam de utilizar métodos de ensino baseados no desenho, similares aos encontrados no estrangeiro: cópia de desenhos, estampas ou pinturas, passando depois à cópia de modelos de gesso e finalmente a cópia do natural.

A par das tentativas de fundação de um ensino artístico completo, assente numa metodologia comprovada pela excelência das obras que se produziam no estrangeiro, e conscientes das insuficiências do ensino em Portugal, continuam-se a mandar alguns pensionistas para Roma, afim de melhor se familiarizarem com os conceitos, com as novas perspectivas de investigação e de análise e com os mais diversos aspectos da criação artística. É assim que em 1785 seguem para Itália diversos pensionistas, entre eles João José de Aguiar, aluno da Aula de Desenho da Casa Pia, onde se distinguirá como discípulo de António Canova. No entanto, e devido à invasão dos Estados Pontifícios pelo exército napoleónico, a Academia Portuguesa é encerrada, em 1797. Os gessos e diverso material didáctico serão enviados[23] e incorporados posteriormente na Aula de Desenho da Casa Pia, ao Castelo[24], já em 1802. Continuarão na posse desta instituição até a criação da Academia Nacional de Belas-Artes, em 25 de Outubro de 1836, data em que transitam do convento dos Jerónimos de Belém, local onde se situava a Aula de Desenho da Casa Pia, para o convento de S. Francisco da Cidade.

As convulsões de uma Europa em guerra, de um país abandonado pelos seus governantes, e posteriormente absorvido numa luta fratricida, não são indubitavelmente os melhores cenários para o lançamento das bases de um ensino de Belas-Artes que se possa pretender pleno. Mas ainda assim, e já em oitocentos, será criado por Domingues António Sequeira o efémero Atheneu de Belas-Artes[25], sem falar do Colégio Português de Belas-Artes ou da Academia Portuguesa de Roma. Estas escolas e aulas mencionadas constituíam estabelecimentos independentes e dispersos, pouco ou nada contribuindo para a sistematização do ensino organizado e estudo em conjunto dos diversos ramos das Belas-Artes.

"O paradigma da imitação, de livros, estampas e exemplares de ornatos, nas suas várias vertentes, continuava a ser a realidade mais culta e mais pungente do Portugal de 1803."[26] Ensinando, eventualmente com recurso a conhecimentos e preceitos divulgados no ensino artístico de outros países através de obras que já então existiam ou estavam traduzidas em Portugal, de Alberti, Dürer, Juan d'Arfe, Francisco de Holanda, Félix da Costa Meseen, Manuel de Azevedo Fortes, Filippe Nunes, Inácio da Piedade Vasconcelos e Machado de Castro. Todo este movimento, que contou com outras iniciativas em sectores menos especializados, anteciparia a criação das Academias de Belas-Artes, em 1836, que finalmente dará um sentido institucional definitivo a esta vaga de fundo na cultura artística nacional.

A revitalização esperada surge mais uma vez em resposta a uma necessidade premente, condensa-se à volta da reedificação do Palácio da Ajuda que se

constitui como Academia de Desenho em 1802, sob a égide do Príncipe Regente D. João, pelo decreto de Queluz a 21 de Janeiro de 1802 e referendado a 11 de Fevereiro por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, presidente do Real Erário. Os alunos e aprendizes tinham salário, garantindo-se desta forma a estabilidade e constância de permanência durante um curso que durava dez anos, cinco dos quais eram dedicados ao ensino do desenho e os restantes cinco à arte da escultura - dois anos de modelação e três de trabalho em pedra. Finda a aprendizagem escolar, os alunos ascendiam ao grau de ajudantes. O curso Funcionava das oito horas ao meio-dia e das catorze ao pôr do sol. Em 1826 existiam na Aula de Escultura sete ajudantes e cinco praticantes ou discípulos, dois canteiros, um guarda e um trabalhador extra quadro, pago pelas obras públicas.

Debaixo da superintendência de Joaquim Machado de Castro, feito Primeiro Escultor da Real Câmara e Corte, foram encarregues de trabalhos para o novo edifício os escultores Faustino José Rodrigues, Carlos Amatucci, Joaquim José de Barros Laborão e Manuel Joaquim de Barros. Em 1823 era nomeado substituto de Machado de Castro o escultor João José de Aguiar, discípulo de Canova em Roma, adstrito à real obra da Ajuda desde 1805, defensor e executante da gramática neoclássica

Se em decreto a pretensão da Academia era a inauguração do ensino artístico segundo regras e metodologias há muito traçadas além fronteiras, a prática pedagógica estava directamente ligada ao ensino técnico do desenho, preparatório e de aperfeiçoamento para aplicação às artes e ofícios. "(...) de tudo se infere, porém, que o ensino do desenho, em suas modalidades de desenho geométrico, desenho de figura, desenho de ornato e desenho de arquitectura, tal como se fazia na escola das Obras do Palácio da Ajuda, a despeito do nome de «Academia» que ela tomara, continuava a ser, (...) não um ensino verdadeiramente académico, tendo por única finalidade a própria cultura das belas-artes, com o exercício de aptidões e livre desenvolvimento das qualidades dos alunos para cometimentos originais, mas o ensino técnico como preparo de aplicações artísticas a vários ofícios e selecção de competências para futuras execuções dos trabalhos decorativos e arquitectónicos a realizar."[27]

No entanto não deixou de ser, em boa verdade, a oportunidade de formar novas gerações que poderiam futuramente desenvolver uma pedagogia mais direccionada às Belas-Artes e dela saíram muitos dos professores e membros da Academia de Belas-Artes de Lisboa e Porto, criadas por decreto em 1836. Se a formação não era a mais correcta, seria sempre melhor que a completa ausência dela. O facto de num edifício se poderem reunir diversas pessoas em diferentes faixas etárias, pensando e produzindo um projecto em comum é bastante enriquecedor. Mais do que as metodologias e os programas, o ensino é feito pelo homem, e se pensarmos nos nomes dos escultores que empreenderam a tarefa de formar as várias gerações que em mais de um quarto de século terão percorrido aquele edifício, podemos estar seguros que o trabalho realizado foi profícuo.

"O nu total era a-histórico (não era tocado pela história) não nobre, plebeu. Não servia para identificar um tempo, não caracterizava nada. João José de Aguiar fez a estátua do príncipe D. João. A posição da peça foi moldada pela Antiguidade: Apolo de Belvedere, Juno Cesi, Meleagro, etc. destes modelos derivam as pernas desnudadas do herói. O escultor consegue fazer do uniforme real um panejamento antiquizante, chegando-o quase transparentemente ao corpo do príncipe. Quase tudo é "mole", moldado, nesta estátua. O programa do panejamento grego fora traçado há muito tempo. Muito poucas "draperies", pequenas e estreitas e coladas ao corpo. Este foi o programa aplicado por João José de Aguiar em onze estátuas que fez para o Palácio da Ajuda entre 1819 e 1830 a partir de uma encomenda de 1818."[28]

A Academia existiu em moldes mais ou menos semelhantes até 1829, a partir dessa data constituiu-se definitivamente como ensino de ofício e de aplicação aos trabalhos decorativos ainda a realizar e como assistência e ajuda aos mestres que os executavam, mudou também o nome para Academia de São Miguel, sinal dos tempos que se atravessavam e assim terá agonizado até 1833, data dos últimos documentos de despesa. Os trabalhos continuariam até 1844, mas seriam já de restauro das obras. Em 1836 nasciam as Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto. Com alguns séculos de atraso em relação ao resto da Europa, o tão ansiado ensino artístico baseado no primado da razão nascia, operando definitivamente a distinção da escultura face às restantes artes mecânicas.

Aula e Laboratório de Escultura

"Todas as Artes Liberaes dependem de Theorica, e Pratica: aquella he sem controversia mais nobre que esta; por ser a primeira pertencente ao espirito, e a segunda á materia: porém como a Prática na Pintura, e Escultura exige uma applicação muito assidua, e muito extensa, os que são frouxos, e os que não tiverão huma boa educação, em largando os exercicios manuaes, empregão o tempo que lhes resta em divertimentos, que lhes suavizem o cançaço corporal, sem cuidarem em illustrar o espirito; e daqui nasce haver em todas as Artes tantos Professores leigos, que obrão com a mesma Sciencia, com que os papagaios fallão. Para exornarem pois este seu defeito, por todos os lados culpavel, costumão dizer: *que os theóricos* são na prática inferiores.

Que forte valhacouto de preguiça! Especioso subterfúgio da ignorância!"[29]

Consciente das lacunas de uma aprendizagem feita em bases oficinais, Machado de Castro foi "sempre dado a lição dos livros, e á conversação das Musas" - segundo palavras de Volkmar Machado[30] - através da leitura de diversa tratadística internacional[31]. Muito embora nunca se tenha ausentado do país, nem contactado directamente com as realidades académicas ou artísticas do seu tempo, o escultor mostra um conhecimento profundo dos pressupostos necessários ao eficaz ensino da escultura: desenhar, modelar e esculpir. Teorizando sobre a experiência prática, as palavras de Machado de Castro

dirigem-se sobretudo aos jovens que pretendiam iniciar a sua aprendizagem como escultores, depreciados como artesãos. Preenchendo a falta de uma cultura artística de base ao mesmo tempo que fomentava a emancipação da escultura face às artes mecânicas, incentivando a estruturação do ensino artístico, nos seus domínios prático e conceptual, Machado de Castro defende o desenho como a possibilidade de conhecer o sensível e o inteligível. O desenho, matriz das Belas-Artes, pertencendo mais ao espírito que à matéria, é a expressão formal da Ideia, imagem concebida pela fantasia. Possibilitando a criação de formas e conceitos, o desenho surge como competidor da própria natureza, fonte de inspiração e base da mimese. O desenho permite ao escultor revelar, tanto a visibilidade real do mundo dos objectos como a realidade imaginada do espaço espiritual e metafísico. O desenho produz e revela a beleza das coisas.

"A Natureza, meus amados Colegas, a bela Natureza é que deve ser a nossa guia."[32]

Não perdendo nunca de vista a natureza e os ensinamentos dos antigos, Machado de Castro encontra na sábia imitação da bela natureza reunida o conceito de belo. E na natureza será o Homem o mais belo e instrutivo tema, por se assemelhar a Deus. Seguindo os mesmos princípios da Antiguidade, o belo encontra-se na natureza mas cabe ao escultor a escolha das mais belas partes e conjugá-las num uno indivisível. As partes terão de ser perfeitas de *per si* e na relação com o todo: selecção, proporção e harmonia são três conceitos recorrentes na porfia da obra perfeita. É através da escolha de diversos fragmentos, harmoniosamente compostos entre si, que surgirá a obra final.

Completamente adverso a gostos transitórios, acredita na verdade universal, sintética e não excessiva, onde nada mais haja que o necessário e adequado: a verdade, o belo, e o útil, subordinados às leis da natureza e conforme ao gosto dos antigos gregos e romanos. A relação harmoniosa entre as partes remete não apenas à presença visível, física, mas à relação desta com um estado de espírito interior, um carácter. Assim, para além da conformação correcta das partes em relação ao todo, através do acordo e da proporção entre elas, há ainda a adequação correcta entre os caracteres, os personagens e os sentimentos que estes pretendem representar. A atitude, a energia, a fisiognomonia, a paixão, os afectos, numa palavra a expressão correspondente ao personagem específico. Perseguindo o belo ideal realizado em função de uma Ideia e cumprindo uma finalidade expressiva, com a menor quantidade de meios e de forma sumária, Machado de Castro, no século XVIII, sintetiza por palavras o que ainda hoje qualquer escultor anseia por realizar em formas[33].

Machado de Castro inicia o seu percurso de aprendizagem como escultor na oficina de seu pai, Manuel Machado. A sua formação de base completar-se-á em Lisboa com o santeiro Nicolau Pinto e, sem dúvida preponderante para o desenvolvimento de um espírito neoclássico, na oficina do escultor José de Almeida[34]. Em 1756 Machado de Castro vai para Mafra trabalhar

com Alexandre Giusti. Dado não ter frequentado qualquer Academia, será em Mafra, durante os catorze anos que lá viveu, que Machado de Castro encontra o meio propício para a consolidação da sua formação intelectual e artística, através do contacto permanente com a estatuária italiana da Basílica e os ensinamentos de Giusti e Vieira Lusitano. No entanto, e muito embora se valorize o contacto directo de Machado de Castro com Alexandre Giusti, de quem recebeu indubitavelmente as mais profundas influências, há que abonar o escultor português José de Almeida como o responsável pelo primeiro contacto do coimbrão com a cultura de tradição clássica e com um tipo de aprendizagem mais metodológica e sistematizada. Sem dúvida que as lições recebidas em Roma por José de Almeida conformaram a sua mente e alteraram o modo de fazer e transmitir saberes. A presença de Machado de Castro na sua oficina terá sido preponderante na formação de um escultor que, como tantos outros aprenderam tão somente na relação directa que se cria com a matéria.

Na década de setenta volta o escultor a Lisboa para executar a estátua equestre de D. José I orientando para esse efeito a Aula e Laboratório de Escultura segundo os métodos aprendidos anteriormente. Conjugando o ensino do desenho, formalização da Ideia, do modelar e do esculpir, baseado no modelo clássico, professa também na *Academia do Nu* de Volkmar Machado, em 1780, e dirige a Academia de Desenho adstrita à real Obra do Palácio da Ajuda. Será o primeiro artista a ser integrado como membro da Academia das Ciências em 1814. Morre a 3 de Dezembro de 1822, com 91 anos[35].

Academia do Nu

"Huma Figura esculpida, então será Bella quando mostrar realmente as fórmas, as proporções, o caracter, e a collocação do membros, que já dissemos devia ter a Belleza natural; e que realmente se acha nas melhores Estatuas antigas da Grecia e de Roma."[36]

Sem formação académica, e talvez por isso, Cyrilo Volkmar Machado[37] terá sido o pintor que mais arduamente terá lutado pela fundação de uma Academia de Belas-Artes em Portugal, no século XVIII. A sua acção ficará para sempre ligada à *Academia do Nu* de 1780 e à sua conturbada existência, que ainda assim foi funcionando, mal ou bem, como única instituição onde se fazia a representação do corpo humano a partir do modelo-vivo. Os seus esforços remetem-nos ainda à centenária Irmandade de S. Lucas, que em 1791 tentou reformar, ao reformular os estatutos com vista a torná-la numa instituição de ensino académico, que nunca se efectivou. Com uma passagem, eventualmente fugaz, pela Academia de Sevilha e de Roma, Cyrilo entende bem, tal como Machado de Castro, a necessidade de um método de ensino racionalizado e universalista livre das imposições de gosto de um público mais coagido por questões de moda que por densidade intelectual própria.

"As modas, que podem arruinar a fortuna, a moral, o patriotismo, e a mesma religião dos seus entusiastas; também são contrárias a esta nossa profissão, nada simpatiza menos que a arte e a moda: na arte, o que é belo no momento actual, sempre foi, e será belo. (...) as belezas da Natureza ou Arte sublime, sua imitadora, são reais e positivas. Nas modas, pelo contrário, o que nos encantou no instante de entusiasmo, nos vem a parecer detestável logo que se dissipa a ilusão, prova que não há nelas beleza alguma verdadeira. A pintura superior, como imitadora da natureza, não deve sujeitar-se ao império das modas; mas, como ali não domina a razão, se ela recusa o jugo, é logo banida da sociedade; se o recebe, reduz-se à condição de escrava, e, como as modas durão pouco, põem também limites, e muito breves, à sua existência."[38]

Ansiando pelo reconhecimentos dos artistas plásticos dentro do estatuto da artes liberais, Cyrilo encontra, também, na necessária fundação de uma academia de Belas-Artes, em Portugal, a valorização de uma actividade considerada ainda mecânica. Ao fundamentar as bases da educação de um jovem estudante de Belas-Artes, retirando-a da estreita e eminentemente prática relação aprendiz/mestre das tradicionais oficinas, Cyrilo pretende alcançar o tão esperado estatuto de arte liberal para as as artes plásticas. Baseando-se em Galeno[39] e na justificação que este faz para diferenciar as artes mecânicas das artes liberais, Cyrilo encontra na fundamentação teórica necessária para a realização de uma obra de arte, a sua defesa. O corpo é a única maneira que a mente tem de formalizar uma ideia. "As ideias, e abstracções das ciências, concebe-as o homem no seu entendimento: esta concepção sendo insensível, seria perdida para os mais, se faltassem os meios de a comunicarem: para o fazer, a Natureza nos deu o dom da palavra: a Arte veio socorrê-la com a Gramática, Retórica, Poesia, & c. O uso dos caracteres foi também felizmente inventado para substituir as vozes; mas tudo é pouco: era preciso finalmente o socorro da Pintura, para representar as formas, (...). Se algum dos Filósofos, dos Poetas, dos Retóricos soube imaginar a Beleza, como Fidias, ou como Apelles, qual foi capaz de no-la fazer conhecer como eles?"[40] As ideias surgem a qualquer um, mas apenas aqueles que têm uma educação específica numa determinada área estarão dotadas exprimi-la convenientemente. Tal como o adestramento e desenvolvimento das capacidades de representação, a erudição teórica é fundamental para os artistas. Numa adequação de conceitos aos que Felix da Costa havia deixado em manuscrito[41], Cyrillo defende que a aprendizagem de um pintor, escultor ou arquitecto, passará pela apreensão de conhecimentos ao nível da anatomia, da osteologia e miologia, bem como da óptica, e de história universal, tanto antiga como moderna. Necessitaria também de conhecimentos de arquitectura, dos costumes e modas, para adequadamente representar um determinado momento histórico. Aconselha ainda aos jovens discípulos a não fazer coisas contra a razão e contra a verosimilhança - quando chegasse a saber inventar - a ouvir sem arrogância o sentimento da cada um e a paciência, o amor ao trabalho e a

muita experiência, a longa prática e a excelente execução - porque a teoria vale pouco sem a prática -, e acima de tudo não deixar passar um dia sem desenhar. Por outro lado, a consciência de que há valores universais imutáveis em arte que se prendem, também, com uma forma de ensinar as Belas-Artes, baseada em regras mais ou menos científicas, leva-o a defender a mimese da natureza e a relegar para segundo plano os eternos reflexos cambiantes das sociedades em constante mutação.

Não perdendo nunca o fito das suas intenções, nas suas *Conversações*, de 1794, elogia a grande qualidade das obras de arte francesas realizadas pela criação das academias de desenho por Luis XIV e Colbert - academias essas que possibilitaram uma aplicação prática de conhecimentos à indústria – procurando desta forma sensibilizar o monarca português à instituição de uma Academia de Belas-Artes em Portugal. O método de aprendizagem defendido por Volkmar Machado[42] inicia-se pelo desenho de elementos geométricos simples, evoluindo para as figuras geométricas, à vista, para que esta se acostume à exactidão, base fundamental do desenho, segundo o autor. Ao saber desenhar estas figuras simples, o estudante saberá desenhar com precisão qualquer objecto, e conceberá facilmente quaisquer proporções. Bem fundamentado na tradição do ensino artístico das Belas-Artes, para o autor não há objecto algum, cujos contornos, e formas, não se componham de figuras, e de linhas geométricas, simples, ou compostas. Passada esta fase inicial de adestramento do gesto, o aluno deveria copiar contornos de bons desenhos, e estudar depois as proporções do corpo humano. Só então iniciaria o estudo das sombras, ao mesmo tempo que estudaria a anatomia, a geometria e a perspectiva, afim de se preparar para desenhar a natureza. Antes da cópia de representações bidimensionais do corpo humano, feitas pelos melhores mestres, e do estudo do antigo, o educando deveria desenhar o corpo por partes. A fase seguinte seria o estudo dos *gessos* para um bom entendimento dos efeitos das luzes e sombras nos corpos desenhados. Finalmente chegar-se-ia ao estudo com modelo-vivo, a olho, sem o auxílio de qualquer instrumento, para um perfeito entendimento dos diferentes movimentos dos membros e da relação destes com as formas dos músculos. Seria ainda muito importante o estudo das expressões, e de que forma o esboçar de um trejeito alteraria a percepção de um carácter. A partir desta altura, o aluno estaria preparado para, enfim, corrigir os defeitos da natureza, compondo um ideal de beleza a partir da proporcionalidade das partes. Acima de tudo, defende Volkmar, "(...) eu desejaria que se estudasse inteiramente o Antigo, e o Natural, para que aprendendo da natureza as formas de todos os membros de um corpo, e das estátuas antigas a bela proporção, não se caísse na imitação maneirada de outro Pintor; porque todos tem defeitos, que os imitadores sempre aumentam. Imitemos pois, não a sua Maneira, mas a sua conduta."[43]

Acreditando, também ele, numa forma de beleza ideal, procura escolher diversas perfeições, que nunca se encontram reunidas num só modelo mas

dispersas pela natureza afim de compor a verosimilhança perfeita. Chama a isso Verdade e distingue-a em três tipos: a simples, a ideal e a composta, ou perfeita. A verdade simples é a imitação fiel da natureza tal como ela é, conserva o verdadeiro carácter da constituição dos elementos que representa. A verdade ideal "(...) é uma escolha de diversas perfeições, que nunca se acham unidas em um só modelo, mas que se extraem de muitos, e ordinariamente do antigo."[44] Esta verdade terá, no entanto, de manter uma relação estreita com a natureza, e a verdade simples, que a contextualiza e legitíma. A terceira verdade será a perfeita reunião de ambas as anteriores verdades a simples e a ideal: "(...) faz o complemento da Arte, e a perfeita imitação da bela Natureza. É este belo verosímil, que muitas vezes parece mais verdadeiro, que a mesma verdade."[45] É mais uma vez a teoria do belo reunido, também tratado por Machado de Castro. A natureza e a lição da Antiguidade aferindo a verdade da arte.

A ambição de atingir a verdade perfeita passa pelo estudo da Graça, que identifica como a adequação da forma do corpo ao seu espírito numa representação o mais próxima possível à imagem da natureza, sem grandes exaltações expressivas, mas comedidamente, "(...) semelhante á agua, que a mais simples no sabor he a mais perfeita. Todo o ornamento alheio, e superfluo, he tão funesto á *Graça*, como á *Belleza*."[46] Criticando Bernini pelo seu exagero fora de qualquer afinidade com a realidade, remete-nos a uma relação próxima com a natureza e a uma frugalidade que se deve perseguir na arte e a que se pode assistir na arte Clássica. Cyrilo elege assim três períodos que marcam a história da arte, o de Alexandre Magno, o de Augusto e o dos Médicis, dos quais o mais excelente terá sido o primeiro e a partir do qual se foi declinado. O belo é eterno e tem valor universal. A superior qualidade da antiguidade clássica reside na capacidade de permanência para além do tempo de feitura e de se instituir como padrão intemporal de gosto; criando a sua própria duração.

Belo, ao contrário do gosto[47], é a ocultação das imperfeições da humanidade que nos aproximam do divino, é a perfeição, a proporção, a representação de um estado de pensamento e repouso. Belo é ainda a unidade de carácter das formas, e a sua adequação ao tema, ou figura, a representar, a coerência. A beleza perfeita encontra-se apenas em Deus, e a sua porfia mais não é que a tentativa de encontrar a forma idealizada do inefável. É assim que a arte excede a natureza, representando aquilo que não existe mas que não deixa por isso de ser verosímil. É por isso que Cyrillo defende a arte grega como a mais perfeita, já que é nesta que o Homem está mais próximo ao divino ao ser ele mesmo considerado a par dos deuses.

O presente texto integra a tese de doutoramento do autor, *O Corpo Humano no ensino da Escultura em Portugal - Mimese e Representação*, capítulo 18. *Abordagem ao Ensino Artístico antes de 1836*, páginas 285 a 306, texto policopiado, FBAUL, Lisboa, defendida em 25/02/2010.

Notas

[1] ver HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, 1983, p. 63 a 68.

[2] "Em Trento sistematizam-se outras ideias importantes, como a sujeição e controle da prática artística pela hierarquia eclesiástica que vigiaria sobretudo a ortodoxia iconográfica e a decadência da representação de modo a que as figuras não ostentassem uma *formosura dissoluta*. / Com Trento, num país de classicismo débil como Portugal, a teoria da arte perde a apetência pela erudição clássica patenteada por Holanda e, num certo sentido, repõe alguma lógica de continuidade do pensamento artístico medieval. Há uma deslocação para um registo ético, simbólico, narrativo. Igualmente se verifica um gradual e relativo silêncio teórico dos artistas." (PEREIRA, José Fernandes, *Teoria do Desenho Português. O modelo Clássico*, in *Vieira Lusitano 1699- 1783. O desenho*, 2000, p. 21).

[3] Ver PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, 1999, p. 48.

[4] "A Irmandade aceitava pintores, arquitectos, escultores e desenhadores, desde que bem comportados; entre as suas extraordinárias incumbências encontramos a visita a enfermos ou o socorro de viúvas". (PEREIRA, José Fernandes, *Teoria...* op. cit., p. 29).

[5] COSTA, Felix da, *A Antiguidade da Arte da Pintura*, in *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, 1967 p. 188, fl 67v.

[6] Felix da Costa é filho do pintor Luis da Costa, que foi *mordomo* da Irmandade de S. Lucas entre 1638 e 1665, ver ibid., p.3.

[7] "Sendo este estudo igual a todos, e a doctrina a mesma, todos seguirão a verdade e hirão sempre fundados em bons principios; q da hi procede o ter verdadeiro conhecimento. Os sugeitos mais engenhosos e demais espirito, saberão com fundamento, e se farão consumados: e ainda os q n tiverem tanta actividade, nem o engenho tão vivo, ao menos no q obrarem se conhecerá imitarem a verdade suposto que com inferior bondade; vendose não ser por falta de regras, mas por falta de Genio; que este he e a graça he natural, não se adquire, que só o tem aquelles que o Ceo lhe infundio em seu nacimento, semelhante a valor q nasce, não se adquire." (Ibid., pp. 194 e 195, fl 70v e 71r).

[8] Com outros pensionistas seguirá para Roma, local onde é fundada a *Accademia della Sacra Corona di Portogallo*, o escultor José de Almeida. Esta academia seria extinta em 3 de Julho de 1760, quando o ministro D. Francisco de Almada de Mendonça mandaria regressar, por ordem de D. José I, todos os bolseiros aí residentes na altura.

[9] "Com os tesouros de S. João Baptista chegava também um incipente artista. Alessandro Giusti (1715-1799) o qual, sem obra nem fama que o justificasse bem depressa saberia conquistar as simpatias e favores do Padre Carbone e as graças e mercês do novo soberano, el-rei D. José." (CARVALHO, Ayres de, *A Escola de Escultura de Mafra*, in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, nº19, 1963, p. 31).

[10] José de Almeida foi pensionista de D. João V em Roma e discípulo de Canova. Aí se manteve por mais de nove anos, ganhando o Concurso Clementino do ano

de 1725, defrontando-se com Pietro Bracci e Filippo Della Valle. José de Almeida foi ainda o autor das esculturas em madeira que primeiro decoraram o altar mor da Basílica de Mafra. "(...) foi sem dúvida o primeiro Portuguez do Século 18 que soube esculpir bem em pedra, e não obstante ser a sua maneira ás vezes hum pouco magra, os seus nús são tambem desenhados, que podem sustentar-se ao pé das melhores estatuas." (MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, 1823, pp. 254 e 255).

[11] "Joaquim Machado de Castro entrou não para aprender, mas para ajudar a modelar." (Ibid., p. 263).

[12] "À imitação das academias que proliferavam (...) surgiu a Academia dos portugueses. Fundada por vontade de D. João V nos primeiros vinte anos do século XVIII, teve a sua sede em diversos palácios nobres e foi uma escola de formação para pintores, escultores, ourives: originariamente encontrava-se no Palácio Cimarra., na Via Panisperma, depois mudou para o Palácio Magnani, na Praça San Lorenzo in Lucina. Benedetto Luti foi o seu primeiro presidente e dirigiu-a até à data da sua morte, ocorrida em 1724, sucedendo-lhe o pintor Paolo de Matteis, discípulo de Luca Giordano. A Academia dos portugueses era frequentada por artistas estrangeiros mas, evidentemente, sobretudo portugueses, e possuía um número muito limitado de alunos. (...) a sua experiência terá terminado em 1728 quando, por desentendimentos entre o rei e a Santa Sé, o embaixador André de Mello e Castro, o seu séquito, os artistas e intelectuais portugueses, tiveram que regressar a Portugal". (VAIRO, Giulia Rossi, *Vieira Lusitano em Roma ou A Roma de Vieira Lusitano*, in *Vieira Lusitano 1699-1783. O desenho,* 2000, pp. 99 a 102).

[13] Escola de desenho e gravura aberta em 1749, tendo como mestre João de Figueiredo e após a sua morte, António Joaquim, seu filho, ver COSTA, Luiz Xavier da, *Quadro histórico das instituições académicas portuguesas*, in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, vol 1, 1932, p. 51.

[14] "No Colégio Real de Nobres, fundado pela carta de lei de 6 de Março de 1761, referendada pelo Conde de Oeiras, e cuja abertura se realizou a 19 de Março de 1766, funcionava uma aula de debuxo, da qual foi professor o milanês Carlos Maria Ponzoni que viera a Portugal chamado pelo rei D. João V, juntamente com outros estrangeiros, para irem fazer as demarcações da colónia do Sacramento; partindo eles de facto em 1753 e regressando oito anos depois." (Ibid., p. 51). Carlos Maria Ponzoni será posteriormente substituído por Joaquim Carneiro da Silva.

[15] Instituída uma aula de desenho, em 1 de Junho de 1763, adequada à indústria e dirigida por João Policarpo May, contratado em França que terá vindo de Lion. "Antes de vinda de Policarpo já se encontrava na fábrica outro debuxador, formador de discípulos, o francês Alezon." (Ibid., p. 52).

[16] Também conhecida por Regia Officina Typographyca, a fundação desta imprensa trouxe anexa ao seu estabelecimento o funcionamento de uma aula oficial de gravura e desenho sob a direcção de Joaquim Carneiro da Silva, pensionista de D. João V em Roma e Florença que havia regressado em 1762. Em 1802 a instituição terá sido renovada, sendo chamado para a dirigir Francisco Bartolozzi, que se encontrava em Londres, ver ibid.

[17] "Em 1779 é criada no Porto pela Companhia de Agricultura das Vinhas do Alto Douro, e aberta no ano imediato a Aula de Debuxo e Desenho, remodelada em 1803 e incorporada na Academia Real de Marinha e Comércio passando a chamar-se Academia de Desenho e Pintura, funcionando até 1837, época da transformação do estabelecimento a que pertencia em Academia Politécnica." (COSTA, Luiz Xavier da, *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda*, 1936, p. 10). É nesta Aula de Debuxo que irá entroncar a Academia de

Belas-Artes da cidade do Porto, criada por decreto de 22 de Novembro de 1836.

[18] In Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, caixa nº 3.

[19] In ibid..

[20] Abriu a 16 de Maio de 1780 nas salas do Palácio de Gregório de Barros e Vasconcelos, a S. José, sob alta protecção do Duque de Lafões, o fundador da Academia de Ciências, a que se associou o Marquês de Alorna e a Corte em geral. Estas aulas funcionaram aproximadamente durante um mês e meio e reabriram a 13 de Setembro de 1780. Interrompidos os estudos por falecimento de Gregório de Barros, e pela dificuldade em arranjar um modelo que quisesse posar nu, renovou-se o ensino numa depêndencia do Convento dos Camilos mas será pela iniciativa de Pina Manique que se fará o restabelecimento da Academia no seu palácio, aos Anjos, em 17 de Outubro de 1785. Para uma leitura mais aprofundada deste assunto consultar, LOPES, José Maria da Silva, in *O Desenho do Corpo em Portugal no Século XVIII. Os Actos do Desenho/ Os Desenhos dos Actos*, 2008. pp. 103 a 107.

[21] É nesta Aula do Nu, que funcionava na Casa Pia do Castelo, que Machado de Castro, pronunciou o seu célebre «Discurso sôbre as utilidades do desenho» em 24 de Dezembro de 1787. Ver COSTA, Luiz Xavier da, *Quadro Histórico...* op. cit., p. 52. Devido à grande afluência de alunos, em 1799, a Aula do Nu do Castelo é transferida para a rua do Amparo. Ver LOPES, José Maria da Silva, in *O Desenho do Corpo*... op. cit. pp. 106 a 113.

[22] O Desenho de História e de Figura foi inicialmente orientado por Joaquim Manuel da Rocha, tendo como substituto Joaquim Carneiro da Silva. Sucederam na direcção desta disciplina Eleutério Manuel de Barros e Faustino José Rodrigues. Foram aqui alunos Domingos José da Silva e José António do Vale, futuros professores da Academia de Bellas-Artes de Lisboa. Ver Ibid. p. 97.

[23] Serão ainda resgatadas "as estátuas, baixos relevos e mais peças, de mármore de Carrara, para o monumento à rainha D. Maria I, (...) cuja obra de escultura fora executada pelo discípulo de Canova e pensionário português, João José de Aguiar, terminada em 1797." (COSTA, Luiz Xavier da, *O Ensino...* op. cit., p. 18).

[24] Em 1808, os invasores napoleónicos, quando ocupavam a nossa capital, ter-se-ão servido dos gessos para "encherem os calabouços das fortificações organizadas à pressa no Castelo." (COSTA, Luiz Xavier da, *Quadro...* op. cit., p. 56).

[25] Fundado, em Lisboa com projecto de estatutos de 25 de Março de 1823, tendo sanção pelos sócios a 27 de Abril do mesmo ano. Seria instalado, por ordem ministerial de 9 de Maio, em salas do projectado Liceu Nacional da Belas-Artes, e faria a reunião das aulas de desenho, de escultura e de gravuras existentes na capital, funcionando no antigo Palácio da Inquisição, ao Rossio. "Com a queda do regime liberal, na contra-revolução de 27 de Maio o Atheneu desaparece e o seu sócio fundador e presidente perpétuo, Domingos António Sequeira, sai do país, a 7 de Setembro, para não mais voltar". (COSTA, Luiz Xavier da, *Quadro...* op. cit., p. 58).

[26] GOMES, Paulo Varela, *A Confissão de Ciryllo*, 1992, p. 189.

[27] COSTA, Luiz Xavier da, *O Ensino...* op. cit., p. 56.

[28] GOMES, Paulo Varela, *A Confissão...* op. cit., p. 129.

[29] MACHADO, J. Machado de, *Descripção Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, p. XVII.

[30] MACHADO, Cyrillo, Volkmar, *Collecção...*, 1823, p.267

[31] Em referências bibliográficas podemos encontrar a leitura da obra de Plínio; em geometria e matemática, LeClerc, Regnault, R.P. Castel e P.Tosca; em escultura os tratados de Alberti, Vasari, Juan d'Arfe, Patte, Boffrand e Sally, em

pintura os tratados de Leonardo, de Dufresnoy, de Roger de Piles, de Watelet, Hagedorn, Carducho e Palomino; e em arquitectura, os tratados de Vitrúvio (a trad. de Perrault), de Carlo Fontana e Blondel; entre outros tantos dos quais não há referências mas que cremos terão passado pelas mãos do escultor.

[32] CASTRO, J. Machado de, *Discurso da Utilidade do Dezenho*, 1788, p. 23.

[33] Ver Anexos I, p. 168.

[34] Precisamente na mesma data, no ano de 1753, podemos apreciar por uma gravura de Debrie quanto devia ser famosa a oficina e «escola» do nosso José de Almeida, onde entre tantos discípulos se destacava pelo seu talento aquele que viria a ser um dos mais prestimosos colaboradores de Giusti, em Mafra, o célebre Machado de Castro. Ver CARVALHO, Ayres de, *A Escola de Escultura de Mafra*, 1963, p. 33.

[35] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memórias...* op. cit., p. 268.

[36] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Conversações sobre Pintura, Esculptura e Architectura*, 1794/97 IVª Conversação, p. 32.

[37] Nasce em Lisboa a 09/07/1748.

[38] Bellori, João Pedro, *As Honras da Pintura, escultura, e Architectura*, 1815 pp. 20 e 21.

[39] "As obras, diz Galeno, que se fazem com forças corporais, são mecânicas, e aquelas que derivão da Alma racional, são liberais. O Estro da Poesia, o Génio da Pintura, o Talento da Palavra, a afinação, e a suavidade da voz, são dons preciosos, porém Mecânicos, e concedidos gratuitamente pela Natureza a algumas pessoas; logo a Pintura poderá ser mecânica em todo aquele, que nos seus progressos, sem fazer grande uso do Entendimento, for conduzido unicamente pelo Génio contentando-se com produções caprichosas, ou com a imitação servil, seja das obras da Arte, ou da Natureza. Mas se souber regular o Génio com a prudência; se unir á boa prática uma exacta teoria; e se souber conhecer, e emendar os defeitos da Natureza; em tal caso a Pintura é sem contradição nehuma uma Arte liberal.De três maneiras, diz um Filósofo, podemos considerar o homem. 1ª Em quanto racional, semelhante a Deus, e aos Anjos. Nesta parte está a Mente, que é o uso da Alma em quanto espiritual e Divina. Aqui tem lugar as ciências, ou aquelas Artes, que ficam só na contemplação, e conhecimento da razão, sem que passem a obra, ou acto exteriormente sensível. 2ª Em quanto corporal semelhante aos brutos; e a esta atribui o sentido comum, que é um uso da Alma, suposta bruta, e irracional; e aqui se encerrão os Ofícios, e Artes mecânicas. 3ª Em quanto ao Corpo unido com a Alma: a esta união atribui ele a Prudência, que participa do Divino, e do irracional; e aqui estão as Artes liberais como a Medicina, a Arquitectura, & c." (MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Conversações...* op. cit., vol. V, pp. 100/102).

[40] Ibid., pp. 109 e110.

[41] Não será de estranhar esta apropriação de conceitos já que Cyrillo Volkmar Machado terá conhecido o manuscrito de Felix da Costa chegando, inclusivelmente, a publicar, em 1823, parte dessa obra sob o título: *Collecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Ver COSTA, Felix da, *A Antiguidade...* op. cit., p. 10.

[42] Ver LOPES, José Maria da Silva, in *O Desenho do Corpo...* op. cit. pp. 176 e 177.

[43] MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Conversações...* op. cit., vol. VI, p. 97.

[44] Ibid., vol. II, p. 7.

[45] Ibid., p. 10.

[46] Ibid., vol. III., p. 42.

[47] "Gosto he hum effeito que recebem os sentidos, e não a razão; e não ha cousa tão imperfeita que não possa agradar a alguem." (Ibid., vol IV, p. 19).

Bibliografia

Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Caixa nº 3.

BELLORI, João Pedro, *As Honras da Pintura, escultura, e Architectura*, recitado na Academia Romana de S. Lucas em novembro de 1677, trad. MACHADO, Cyrilo Volkmar, imp. Régia, Lisboa, 1815.

CARVALHO, Ayres de, *A Escola de Escultura de Mafra*, Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª série, nº 19, Lisboa, 1963.

CASTRO, J. Machado de, *Descripção Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, ed. Comemorativa do Segundo Centenário fac-similada, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975.

CASTRO, J. Machado de, *Discurso da Utilidade do Dezenho*, off. de António Rodrigues Galhardo, Lisboa, 1788.

COSTA, Felix da, *A Antiguidade da Arte da Pintura*, in *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, introdução e notas por George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, Hartford, 1967.

COSTA, Luiz Xavier da, *Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesas, apresentado pelo vogal efectivo da Academia Dr. Luiz Xavier da Costa*, Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, nº I, Lisboa, 1932.

COSTA, Luiz Xavier da, *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda:1802 a 1833, Memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1936.

GOMES, Paulo Varela, *A Confissão de Ciryllo*, Hiena, Lisboa, 1992.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, introdução, notas de Angel González Garcia, col. arte e artistas, INCM, Lisboa, 1983.

LOPES, José Maria da Silva, *O Desenho do Corpo em Portugal no Século XVIII. Os Actos do Desenho/ Os Desenhos dos Actos*, Tese de Doutoramento, texto policopiado, F. A. U. P., Porto 2008.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Conversações sobre Pintura, Esculptura e Architectura*, 6 vols, Of. de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794/97.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memórias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, imp. de Victorino Rodrigues da Silva, Lisboa, 1823.

PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, ed. Autor, Lisboa, 1999.

PEREIRA, José Fernandes, *Teoria do Desenho Português. O modelo Clássico*, in *Vieira Lusitano 1699- 1783. O desenho,* Museu de Arte Antiga, pp. 9 a 33, Lisboa, 2000.

Visão Historiográfica sobre o Prémio Anunciação

Liliana Cardeira

Doutoranda em Ciências da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, bolseira do programa doutoral HERITAS. Investigadora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

lilianacardeira@gmail.com

This article presents a historiographical view of the Annunciation Prize that was established by the Royal Academy of Fine Arts of Lisbon (ARBAL) to its students in the late nineteenth century and early twentieth century.
In this context, it is intended to demonstrate the several works of the Painting Collection of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL), as well as the winners, list until 1930.
In this investigation are mentioned the contest rules as well as, the list of the winning works and participants that are the property of the FBAUL stand out.

Keywords: Painting storage, Annunciation Prize, FBAUL, ANBA.

Introdução

O estudo que se apresenta consiste em identificar e reunir as diferentes pinturas desenvolvidas no âmbito do Prémio Anunciação, e pertencentes à coleção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) [1].

O acervo de Pintura da FBAUL é titular de um património de valor incalculável [2]. Esta coleção surgiu num contexto académico de caráter pedagógico ficando as obras representativas dos melhores êxitos de alunos na posse da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, da Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA) e do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC).

Em 1911, inicia-se um processo de separação de bens onde fica definido que as pinturas criadas até 1850 passariam a pertencer ao Museu Nacional de Arte Antiga e que a gestão do restante espólio, mais significativo, caberia ao MNAC, à FBAUL e à ANBA [3]. No decorrer desta ação verifica-se um processo aleatório pouco coerente: é frisado, nos regulamentos da ANBA, que os trabalhos produzidos em contextos de prémios, bolsas, entre outros, deveriam pertencer exclusivamente à Academia [4], o que confirmamos não se ter verificado posteriormente.

Foram criados pela Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) oito prémios especiais e pensionatos [5], a saber: Prémio Anunciação (1884), Prémio

Lupi (1896), Prémio Ferreira Chaves (1900), Prémio Soares dos Reis (1879) (Academia Portuense), Prémio Barão de Castelo de Paiva (1879) (Academia Portuense), Prémio Luciano Freire (1934), Prémio Rocha Cabral (1926), Prémio Júlio Mardel e, por fim, bolsa legado Visconde de Valmor (1898) (Ambas as Academias). A propósito deste tema, Maria Helena Lisboa [1] reflete, na sua obra, sobre os prémios das Academias em geral, separando os da Academia Lisboeta dos da Academia Portuense. Porém, a informação que expressa é escassa, noticiando apenas que em 1983 todos os prémios das Academias terão sido fundidos em dois prémios anuais - o prémio Investigação e o prémio Aquisição [6].

O regulamento dos prémios é bastante claro, especificando que nunca poderia ser alterado, uma vez que isso correspondia à vontade expressa do testador ou dos instituidores [7].

Nesta investigação apenas se terá em consideração o Prémio Anunciação, em destaque para as obras pertencentes ao espólio da FBAUL.

1. O Prémio Anunciação

O Prémio Anunciação foi criado a 25 de julho de 1884 em homenagem a Tomás da Anunciação [8] [9], professor do curso de pintura de paisagem da ARBAL. Este concurso foi organizado pela comissão executiva, do qual fazia parte o grupo de amigos do pintor.

Este reconhecimento ao falecido professor é concedido a 4 de agosto de 1884 [10], nos termos do programa do Concurso que contou com a colaboração de José Simão de Almeida Júnior, José Ferreira Chaves e António Carvalho da Silva Porto, todos professores na ARBAL [4].

A competição era destinada somente a alunos dos cursos de pintura histórica e de pintura de paisagem [10] tendo os mesmos que representar figuras de animais a partir do natural, no interior ou no exterior, ficando a composição ao critério do aluno (ver figura 1).

O júri era constituído pelo professor de pintura histórica e pelo professor de pintura de paisagem, entre outros professores. Um júri especial era nomeado para dirigir os trabalhos do concurso e determinar o prazo em que deveriam ser executados os exercícios [11]. Também cabia a esse júri designar o animal que serviria de modelo e decidir se deveria ser pintado ao ar livre ou no interior, assim como as horas de estudo. Era elaborado um relatório [4] por concurso, onde o júri deliberava sobre o rigor do desenho e das figuras e a veracidade das mesmas, bem como acerca da cor e do tratamento de fundos. Neste concurso não era admitida a expressividade das formas representadas.

A competição ocorria normalmente no mês de agosto [12]. No entanto, também se confirma a realização do concurso nos meses de março, outubro, novembro e dezembro.

A Escola fornecia aos concorrentes as telas e os modelos necessários. Contudo, em data incerta, deixou de os fornecer e solicitou aos alunos a res-

petiva passagem na secretaria para sinalizar a tela com o carimbo da instituição.

As telas em branco devem ser apresentadas na secretaria desta Academia, até dia 1 de Agosto, para serem rubricadas [13].

Os trabalhos eram realizados em telas das seguintes dimensões: 100 cm x 60 cm [12]. Os trabalhos premiados ficariam a pertencer à ARBAL [14], sendo expostos ao público durante oito dias, na quinzena a seguir à afixação dos resultados [15]. O premiado recebia uma soma pecuniária de 36$000 réis e um diploma.

Fig. 1 – Reserva de Pintura da FBAUL, Prémio Anunciação.
© Liliana Cardeira.

2. Concurso de 1884 a 1930

Desde a data de inauguração até 1930 realizaram-se quarenta e sete edições. Em quatro delas não foram atribuídos prémios e uma das edições não se chegou a realizar-se por não se terem registado inscrições. A temática do concurso, como referimos anteriormente, era sempre dedicada a animais, podendo estes ser representados em conjunto ou isolados. Apesar de ter chegado até nós só a representação do burro, do cavalo, do boi e da vaca, sabe-se que era também representada a vaca com as crias, assim como ovelhas, cabras, patos e coelhos. Infelizmente, não se conseguiu detetar nenhum exemplar destas últimas representações.

Quanto à temática das obras premiadas na FBAUL constata-se, com base no gráfico 1, que só quatro animais foram representados, sendo a maioria cavalos e vacas.

Diversas obras encontram-se por engradar ou apresentam dimensões diferentes das que eram exigidas pelo concurso, o que poderá indiciar que estas poderiam, outrora, estar também sem grade.

No quadro I encontram-se sublinhadas a amarelo as obras que se encontram na posse da ANBA e a azul as pinturas que pertencem ao espólio da FBAUL.

Com base no quadro I, verifica-se que FBAUL é detentora de vinte e quatro pinturas, doze premiadas (Ver figura 2). No acervo encontram-se dez

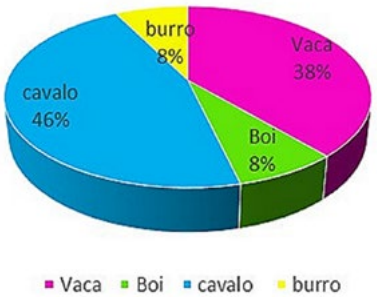


Gráfico 1 – Esquema percentual da representação das obras do Prémio Anunciação da FBAUL.
© Liliana Cardeira.

obras de concorrentes derrotados (1885 – Carlos Reis; 1886 – Carlos Reis; 1890 - Adopho Rodrigues; 1894 - Augusto Brandão; 1898 - José Santos júnior; 1905 - Constâncio Gabriel Silva; 1911 – Armando Lucena; 1912- Alberto Andrade; 1913 – Alberto Andrade; 1917 - Luís Salvador Silva).

Salienta-se ainda que duas das pinturas se encontram por atribuir, uma vez que não existem dados que nos permitam fazê-lo.

Foram cento e trinta e sete os participantes, sendo que apenas catorze elementos são femininos e os restantes masculinos.

Destaca-se o facto de só se registar a primeira participação feminina em 1885, no 2.º concurso. Após isto, verifica-se uma presença feminina mais assídua somente a partir da 35.ª edição [19]. Ao longo do concurso foram premiadas apenas três mulheres (1921, 1927 e 1929).

As mulheres participantes foram: Albertina Falker (1885), Clotilde F. S. de Azevedo (1896), Helena Bourbon e Meneses (1918), Sylvia Amália d'Almeida Aguiar (1919), Sarah Afonso (1921), Sofia Almeida Aguiar (1921), Alda Leite (1921), Maria Teresa Lopes (1921), Carlota Sophia Rocha (1924), Elisa Bernudes (1924), Victória Pamplona Ramos (1925), Rita Bastos (1927), Carmen Lima (1927), Beatriz Paes (1927). Infelizmente, até à data ainda não foram descobertas pinturas destas participantes no espólio da FBAUL.

Quanto à participação masculina, temos a destacar alguns nomes mais conhecidos em relação a outros. Frisamos, porém, os participantes mais significativos, a ver: Carlos Reis (1884), José Veloso Salgado (1885), Luciano Martins Freire (1885), Arthur Napoleão V. de Melo (1887), Adolpho Rodrigues (1889), Miguel F. Espírito Santo Oliveira (1890), Augusto P. Correia Brandão (1982), Bemvindo António Ceia (1893), Pedro de Fonseca Guedes (1895), Constantino Fernandes (1896), Joaquim Porfírio (1896), Frithof Harold Bergstron (1897), Carlos Augusto Franco (1897), Raul Carapinha (1897), José A. dos Santos Júnior (1898), José Nunes Ribeiro Júnior (1899), Jorge

de Souza (1899), Falcão Trigoso (1900), Arthur Miguel Severino (1900), Bernardino Chagas (1900), Adriano de Sousa Lopes (1900), Ricardo Ruivo Júnior (1905), Constâncio Gabriel Silva (1905), Eduardo A. Viana (1905), Abel Santos (1908), António G. d'Azevedo e Silva (1905), Guilherme Santa Rita (1905), Gilberto Ventura Renda (1910), Carlos Augusto Bonvalot (1912), Alberto P. Correia Lacerda (1912), Alberto da Cunha e Andrade (1912), Abel Abrantes Manta (1913), Mário d'Oliveira (1914), Fernando dos Santos (1916), Henrique Fernandes Tavares (1917), Luís Salvador Marques da Silva (1917), José Augusto Távora (1924), Lázaro Veloso Corte Real (1926), Raimundo S. Machado da Luz (1929), Bonifácio Lazaro Lozano (1928) e José Marrecas Ferreira Pimentel (1929).

No 41.º concurso o júri, constituído por Carlos Reis, Ernesto Condeixa e Veloso Salgado considerou que o concurso desse ano tinha sido um dos melhores desde da criação do Prémio [20]. Porém, a edição do Prémio realizada no ano seguinte não seria adjudicada.

Não foi adjudicado o prémio a nenhum dos concorrentes cujas provas estavam longe de satisfazer, por pouco exigente que fosse, provas que mais negligência dos seus autores do que por falta a esses estudantes de conhecimentos técnicos para melhor responderem às responsabilidades que lhes vão cabendo em provas públicas (…) [21].

De seguida, demonstra-se as marcas de coleção que nos permitiram aferir as obras participantes no concurso.

3. Marcas de Coleção

As marcas de coleção têm uma vertente museológica e de colecionismo e são uma ferramenta útil na identificação de obras e dados históricos sobre determinada peça.

Nestas podem encontrar-se marcas de exposição, marcas de autor, marcas curriculares e marcas da Academia e da Escola de Belas-Artes de Lisboa [22].

Carimbos

Ao analisar o conjunto de pinturas verifica-se que existem dois tipos de carimbos destinados aos proprietários legais das peças: ANBA e EBAL [23]. O prémio pictórico instituído pela ANBA encontra-se normalmente carimbado, pois ficaria a pertencer à ANBA.

Inúmeros carimbos foram cobertos pela camada de tinta utilizada durante o exercício, podendo estes ser observados através da refletografia de infravermelho (RIV).

Na Reserva de Pintura da FBAUL localizam-se seis pinturas vencidas e premiadas com o carimbo (ver figura 3).

Etiquetas

As etiquetas surgem, em casos singulares, por se tratar de uma obra premiada. Não existem muitas obras que ainda mantenham a etiqueta alusiva

Fig. 2 – Carimbo encontrados nas obras do Prémio Anunciação.
© Liliana Cardeira.

Fig. 3 – Etiquetas encontradas nas obras do Prémio Anunciação.
© Liliana Cardeira.

ao prémio, uma vez que o selo perde a adesão da camada pictórica e assim se separa da pintura. No entanto, ainda se podem encontrar três obras com a etiqueta referente ao prémio. Em outras três pinturas acha-se as marcas da etiqueta (ver figura 4).

Inscrições

Em algumas pinturas encontram-se inscrições identificando que a obra correspondente se trata de um prémio. Na inscrição lê-se: "Prémio" ou "Premiado". No que concerne às obras da FBAUL existem oito com esta inscrição (ver figura 5).

Lacres

O Lacre servia para cobrir o nome do aluno participante no prémio. Esta ação ocorria para que houvesse maior sigilo e para que a decisão fosse justa pela qualidade de representação, evitando favoritismos relativamente a quem a produzia [24].

Na coleção pictórica referente ao Prémio Anunciação encontram-se seis pinturas com lacre na zona da assinatura (Ver figura 6).

4. Considerações Finais

Este estudo teve como objetivo analisar e situar as pinturas galardoadas do Prémio Anunciação até 1930 focando, apenas, as obras da FBAUL.

Conforme os dados obtidos a partir do livro de atas da Academia Real de Belas-Artes, bem como a informação disponibilizada pela Torre do Tombo, foi possível dar a conhecer o repertório de alunos premiados e participantes do Prémio Anunciação.

Na participação do concurso vemos vários nomes conhecidos no seio artístico, como são exemplo Carlos Reis, Luciano Freire, Veloso Salgado, Frederico Ayres, Carlos Bonvalot, Adolpho Rodrigues, Falcão Trigoso, Sousa Lopes, Ricardo Ruivo Júnior, Santa Rita, Abel Manta, Sarah Afonso e Henrique Franco Sousa.

Desta investigação ressalta-se que o prémio não só representou animais bovinos e equídeos,

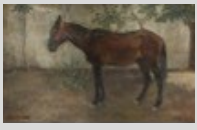
mas também representou aves, leporídeos, bovídeos e capríneos. É de reparar, igualmente, em alguns casos, no enquadramento da figura humana no exercício. A FBAUL apenas detém três obras onde isso se verifica (1890 Augusto Brandão; 1890 - Adolpho Rodrigues; 1924 - Gustavo de Vasconcelos).

Para concluir, podemos constatar que a documentação e localização das obras permitirá restabelecer, histórica e cronologicamente, o Prémio Anunciação instituído pela Academia Real de Belas-Artes aos seus alunos.

Fig. 4 – Diversas inscrições descobertas nas obras do Prémio Anunciação.
© Liliana Cardeira.

Fig. 5 – Pinturas do Prémio Anunciação com vestígios de lacre na zona de assinatura.
© Liliana Cardeira.

Nº de Edição	Data	Proveniência	Tema	Premiado	Pintura
1ª	1884	–	2 Cabras	Nenhum	–
2ª	1885	ANBA	1 Boi	Carlos Augusto Xavier	Imagem não disponibilizada
3ª	1886	FBAUL	1 Cavalo	José Veloso Salgado	
4ª	1887	ANBA	2 Ovelhas e 1 Carneiro	Arthur Napoleão V. de Melo	Imagem não disponibilizada
5ª	1888	ANBA	1 Vaca e a Cria	António Ezequiel Pereira	Imagem não disponibilizada
6ª	1889	ANBA	3 Cabras	António Francisco Baêta	Imagem não disponibilizada
7ª	1890	?	1 Burro	Adopho Rodrigues	–
8ª	1891	?	1 Cavalo	António T. Conceição Silva	–
9ª	1892	?	1 Vaca e a Cria	Miguel F. Espírito Santo Oliveira	–
10ª	1893	ANBA	1 Boi	João Ferreira da Costa	Imagem não disponibilizada
11ª	1894	?	1 Cavalo	Augusto P. Correia Brandão	–
12ª	1895	?	1 Boi	José António Jorge Pinto	–
13ª	1896	FBAUL	1 Cavalo	Pedro de Fonseca Guedes	
14ª	1897	ANBA	1 Vaca	Joaquim Porfírio	Imagem não disponibilizada
15ª	1898	?	1 Cavalo	José A. dos Santos Júnior	–
16ª	1899	?	1 Cavalo	Jorge de Souza	–
17ª	1900	FBAUL	1 Vaca	J. M. J. M. Falcão Trigoso A. de Sousa Lopes	

Nº de Edição	Data	Proveniência	Tema	Premiado	Pintura
18ª	1901	?	1 Cavalo	José Nunes Ribeiro Júnior	–
19ª	1902	?	1 Vaca	Arthur Miguel Severino	–
20ª	1903	ANBA	1 Vaca	Miguel Torres do Vale Queirol	Imagem não disponibilizada
21ª	1905	FBAUL	1 Boi	Ricardo Ruivo Júnior	
22ª	1905	ANBA	?	Constâncio Gabriel Silva	Imagem não disponibilizada
23ª	1906	?	?	José de Sousa Ferreira Campas	–
24ª	1908	FBAUL	1 Cavalo	Henrique Franco Sousa	
25ª	1908	FBAUL	1 Vaca	Frederico Pereira Ayres	
26ª	1909	FBAUL	1 Burro	Abel Raul A. Santos	
27ª	1910	FBAUL	1 Vaca	Gilberto Ventura Renda	
28ª	1911	–	1 Cavalo	Prémio foi adjudicado	–
29ª	1912	ANBA	Vaca ou Cavalo	Carlos Augusto Bonvalot	Imagem não disponibilizada
30ª	1913	ANBA	Homem sentado com Burro	Martinho Gomes da Fonseca	Imagem não disponibilizada

Nº de Edição	Data	Proveniência	Tema	Premiado	Pintura
31ª	1914	FBAUL	1 Vaca	Abel Abrantes Manta	
32ª	1915	FBAUL	1 Cavalo	Alberto V. R. P. C. Lacerda	
33ª	1916	ANBA	?	João Carlos R. dos Reis	Imagem não disponibilizada
34ª	1917	ANBA	?	A. Henrique Santos Júnior	–
35ª	1918	ANBA	?	Luís S. Marques Silva	–
36ª	1919	?	?	Henrique Fernandes Tavares	–
37ª	1921	1921	1 Cavalo	Mário Alberto Sousa Gomes	
38ª	1921	ANBA	?	Maria Teresa Lopes	Imagem não disponibilizada
39ª	1922	–	–	Adjudicado	–
40ª	1923	–	–	–	–
41ª	1924	ANBA FBAUL	1 Vaca	José Augusto Tavares Gustavo de Vasconcelos	
42ª	1925	–	?	Adjudicado	–
43ª	1926	?	1 Cabra	Lázaro Veloso Corte Real	–
44ª	1927	?	1 Cabra	Rita Bastos	–
45ª	1928	?	Coelhos	Bonifácio Lazaro Lozano	–
46ª	1929	?	Patos	Carmen Lima	–
47ª	1930	?	1 Burro	Roberto Araújo Pereira	–

Quadro I – Esquema cronológico de respetivos anos, proveniências, temas, concorrentes premiados e pinturas do Prémio Anunciação.
©Liliana Cardeira.

Referências

[1] LISBOA, Maria Helena. (2007) *As Academias e Escolas de Belas- Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Colibri, pp. 154-157.

[2] FRANCO, Luís Lyster. (2011) *Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL in* Catálogo da Exposição "O Restauro Regressa às Belas-Artes – Retratos da Reserva de Pintura". FBAUL, pp. 13-16.

[3] FARIA, Alberto. (2008) *A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gos*to. FBAUL: Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, pp., p. 43-44.

[4] Livro de atas das secções do Conselho Escolar de Belas Artes, de 4 de setembro de 1881 a 13 de novembro de 1894. Arquivo morto.

[5] *Cf.* Ministério da Educação Nacional, Direção Geral do Ensino Superior das Belas-Artes, Decreto nº 28/003, 31 de Agosto de 1931, Capítulo V e VI, pp. 904-906.

[6] *Cf.* Decreto-lei n.º 42, de 25 de Janeiro de 1983.

[7]*Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, 18 de dezembro de 1902. Capítulo XIII. Disponível em: http://digitarq.arquivos.pt/viewer.* [Consulta: 18-03-2016]

[8] PAMPLONA, Fernando. (2000) Dicionário de Pintores e escultores portugueses. Vol. I, 4.ª edição. Barcelos: Livraria Civilização Editora, pp. 127-128.

[9] DUARTE, Eduardo (2006) *Desenho Romântico português Cinco artistas desenham em Sintra*. Vol. II. FBAUL: Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 517-539.

[10] Art.º 161 Programa do Prémio Anunciação. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 [Consulta: 18-06-2016]

[11] Art.º 162/163 Programa do Prémio Anunciação. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 [Consulta: 18-06-2016]

[12] *O prémio Anunciação é concedido todos os anos pela Academia Real de Bellas Artes mediante concurso que, aberto perante a mesma Academia, há de realizar-se no mez de Agosto*. Art.º 160 Programa do Prémio Anunciação. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 [Consulta: 18-06-2016]

[13] Secretaria da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, em 25 de julho de 1930.

[14] Art.º 165 Programa do Prémio Anunciação. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 [Consulta: 18-06-2016]

[15] Art.º 166 Programa do Prémio Anunciação. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 [Consulta: 18-06-2016]

[16] Livro de atas da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, de 7 de março de 1883 a 8 de novembro de 1910.

[17] Livro de Atas do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição de 10 de julho de 1911 a 20 de dezembro de 1917.

[18] Livro n.º 2 Atas da Comissão executiva do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição de 5 de janeiro de 1918 a 2 de março de 1929.

[19] Também consta a existência de participação feminina na 13.ª e 15.ª edições.

[20] Ata n.º 129, de 12 de setembro de 1924, da Comissão Executiva do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição.

[21] Ata n.º 136, de 6 de novembro de 1926 da Comissão Executiva do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição. Disponível em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190. [Consulta: 17-08-2017]

[22] FARIA, Alberto. (2008) *A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gos*to. FBAUL: Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, pp. 275-280.

[23] *Cf*. Programa para o Concurso Prémio Anunciação. *Os trabalhos dos concorrentes ficarão sendo propriedade da Academia*." Arquivo da FBAUL.

[24] Destaca-se um pequeno conflito de interesses no décimo sétimo prémio, em 1900. Nesta edição do concurso concorreram seis alunos. Porém, somente dois conseguiram aprovação pelo júri. O júri era constituído pelo presidente, António José Nunes Júnior, e pelos professores das cadeiras de pintura histórica e pintura de paisagem, Veloso Salgado e Carlos Reis. O professor de pintura histórica entendeu que a obra do seu aluno Sousa Lopes era digna do primeiro lugar. No entanto, o professor de paisagem considerou maior qualidade na pintura do seu aluno João Maria de Jesus de Mello Falcão Trigoso. Coube ao presidente o desempate, declarando ambos os alunos vencedores. (Ver ata do Livro escolar de 17 de agosto de 1900). Será por este motivo que as assinaturas começaram a ser cobertas por um papel lacrado nas pontas?

Agradecimentos

Agradece-se ao HERITAS [PhD] ESTUDOS DE PATRIMÓNIO ([REF.ª: PD/00297/2013] pelo financiamento da bolsa com a referência PD/BD/128381/2017. Especial agradecimento ao Professor Doutor Fernando Rosa Dias pelo convite para participar neste número da Revista Convocarte. Igualmente agradece-se à Academia Nacional de Belas-Artes, em especial à Doutora Teresa Figueiredo pela cedência de alguma informação referente às obras em posse da Academia. Importa ainda agradecer à FBAUL e à Dra. Conceição Vieira da biblioteca da FBAUL pela disponibilidade e interesse demonstrados neste projecto. Agradece-se a colaboração dos orientadores Fernando Pereira, António Candeias e Ana Bailão.

Prémio Lupi

Ana Mafalda Cardeira

Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Laboratório HERCULES e Centro de Química de Évora, Universidade de Évora.

mafaldacardeira@gmail.com

This paper has the aim to bring to knowledge the Lupi Award. This award was implemented at the Fine Arts School of Lisbon in 1896, in memoir of the painter Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) and annually recognized the best nude model painting from the pupils enrolled in the Historical Painting Degree. The Painting Collection of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon holds part of this award collection, which this paper has the purpose to enlighten the paintings nowadays identified has Lupi Award and encourage future researches and partnerships in order to complete the unknown patrimonial parcel.

Keywords: FBAUL, Painting, Nude Model, Lupi Award, Miguel Ângelo Lupi.

1. Introdução

O século XIX marca a Escola de Belas Artes de Lisboa a diversos níveis, um deles são os prémios criados para a área de pintura. O Prémio Anunciação, instituído em 25 de julho de 1884, em honra de Tomás José da Anunciação (1821–1879), cuja temática incidia sobre a representação pictórica de animais e decorria durante o mês de agosto. O Prémio Ferreira Chaves, criado em 1900, em nome de José Ferreira Chaves (1838-1899), premiava anualmente um aluno de Pintura Histórica que mais se distinguia em estudos de composição (esboceto). Finalmente, o Prémio Lupi, instituído em 1896, em nome do Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), premiava pinturas de modelo nu.

Estes prémios encontram-se transcritos na *Regulamentação do Decreto de 18 de Dezembro de 1902 que Reorganisa a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa,* disponível no Arquivo *online* da Torre do Tombo[1]. Destaca-se a informatização deste conteúdo de forma a incentivar estudantes, investigadores e professores a contribuírem para o universo educacional das Belas Artes de Lisboa.

Miguel Ângelo Lupi, para além de formidável pintor, continha na sua natureza a faceta de reformista, em concreto, das Belas Artes de Lisboa com uma proposta de plano e indicações para a reforma das Belas Artes de 1879, através da publicação de *Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustríssimo e Excellentíssimo Senhor Vice-Inspector da mesma*

Academia[2]. Contudo, não é objetivo do presente artigo explorar a figura de Miguel Ângelo Lupi enquanto professor e reformista, visto que já fora amplamente estudada por diversos autores, destacando-se as obras de Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910)[3], Diogo de Macedo (1889-1959)[4], Alberto Faria[5] e Ricardo Mendonça[6].

Este artigo foca-se no legado da Lupi, enquanto ferramenta de incentivo à produtividade dos jovens pintores das Belas Artes de Lisboa. Um legado, para além da sua própria produção, mas também através da produção de outros que subsiste nas coleções da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e da Academia Nacional de Belas Artes.

2. Prémio Lupi

O Prémio Lupi foi constituído em memória do pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883)[7] e instituído em 27 de maio de 1896[8]. Este prémio era anual, para os alunos inscritos no curso de Pintura Histórica com média superior a 10 valores nos exames de frequência, tendo como objetivo realizar uma tela de 81x65 cm uma figura de modelo nu (figura do natural) em oito sessões de três horas e desenhar uma estátua (do antigo), nas dimensões do papel Ingres branco também em oito sessões de três horas[9].

A Academia de Belas Artes de Lisboa afixava um aviso 8 dias antes da abertura das inscrições, sendo que os interessados teriam de se dirigir à Secretaria para carimbar as telas em branco. As duas provas do concurso eram classificadas em separado, servindo a média de ambas como base à classificação definitiva do prémio[10]. Os trabalhos para a prova eram realizados no fim do ano letivo de forma a que os mesmos também pudessem ser considerados para o exame de frequência do respetivo ano letivo[11]. Os trabalhos premiados ficavam automaticamente a pertencer à Academia e eram expostos ao público, pelo menos, durante 8 dias na quinzena imediata ao concurso. No caso do aluno ser premiado e desejar concorrer novamente, somente poderia voltar a ser admitido caso a média dos seus exames de frequência fosse superior a 15 valores.

Uma particularidade deste prémio assentava no caso do júri decidir que nenhum concorrente tinha qualidade suficiente, não era obrigatório conferi-lo, transitando para anos posteriores até que as condições fossem reunidas ao nível da qualidade plástica.

A lista de premiados referentes a este concurso foi encontrada no Arquivo Digital da Torre do Tombo[12]. Apresenta-se uma possível lista das pinturas premiadas, com referência aos prémios existentes na coleção da ANBA[13].

Os concorrentes ao Prémio Lupi tinham de apresentar um desenho de Estátua do Antigo em conjunto com a pintura de modelo nu. Contudo, incentiva-se os especialistas da área do desenho no auxílio da identificação dos desenhos de Estátua do Antigo de forma a completar o estudo sobre o Prémio Lupi. Isto porque a maior parte dos desenhos de autoria identificada

como vencedores do Prémio Lupi ainda não se conhecerem, estes podem ser os que atualmente se encontram como 'Desconhecido'.

Ainda assim, dá-se como exemplo a possível identificação do desenho de Estátua do Antigo de Ricardo Ruivo Júnior (1877-1910), sem data, como pertencente ao conjunto que o pintor entregou a propósito deste Prémio em 1903.

Este conjunto é exemplo do que os alunos das Belas Artes de Lisboa entregavam para o Prémio Lupi: um desenho de estátua em papel Ingres e uma pintura de modelo nu com a dimensão de 80x60 cm. Estas obras poderiam ser utilizadas também para passar às cadeiras do curso ou vice-versa.

O primeiro pintor a ser premiado foi Constantino Álvaro Sobral Fernandes (1878-1920), sendo um dos casos mais interessantes da avaliação de Júri. Nesta primeira edição, o júri atribuiu igual qualidade aos trabalhos de João Ferreira da Costa e Constantino Fernandes, sendo que João da Costa era aluno do 2°ano e frequentava o curso desde 1892 e Fernandes era aluno do 1°ano e iniciara estudos nesse mesmo ano letivo[14]. Com isto, o júri determinou que o atraso nos estudos por parte de João da Costa o prejudicavam e mais ainda, que Fernandes demonstrava igual qualidade de um aluno frequentador do curso há 4 anos, quando este era iniciante.

Por vezes, quando o concurso era renhido, o júri atribuía menções a outros estudantes que demonstravam valor. Isto aconteceu em 1907 com menção de Ferreira Lobo, em 1908 com menções a Henrique José de Sousa Tavares, Simão César Dórdio Gomes, Henrique Franco de Sousa e Martinho Gomes da Fonseca[15]. No caso de 1930, não se tendo realizado por ausência de concorrentes, no ano seguinte foram atribuídos dois prémios (regra que consta do regulamento do prémio como já fora supramencionado). Por fim, em muitos dos concursos observam-se desistências, possivelmente devido à pressão de avaliações de outras cadeiras, ou por falta de capacidade,

Fig.1 – Desenho de Estátua do Antigo, Cabeça Estátua Grega, Ricardo Ruivo Júnior (1877-1910), sem data, desenho de carvão sob papel, 62,7x47,7cm
FBAUL

Fig. 2 – Pintura de Modelo Vivo, Nu Masculino, Ricardo Ruivo Júnior (1877-1910), 1903, óleo s/tela, 81x65,5cm
FBAUL

tendo em conta que todos os concorrentes se encontravam na mesma sala a trabalhar e podiam observar as obras executadas pelos seus competidores.

Na longa lista de atribuições, constam nomes conhecidos como Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), Artur Miguel Severino (1878-?), Bernardino Trindade Chagas (1881-1958), Ricardo Ruivo Júnior (1883-1953), Guilherme Augusto da Costa de Santa Rita (1889-1918), Simão César Dórdio Gomes (1890-1976) e Carlos Bonvalot (1893-1934). Alguns dos pintores foram premiados mais do que uma vez, e outros também conseguiram vencer os Prémio Anunciação e Prémio Ferreira Chaves, por vezes no mesmo ano.

Entre 1937 e 1947, sucedeu um período em que não foi atribuído o Prémio e em 1937 é publicado o Decreto-Lei n.º 28003 de 31 de agosto de 1937[16], precisamente o ano em que começa a interrupção da atribuição deste prémio. A publicação deste Decreto-Lei adianta continuidade deste prémio e não a sua suspensão, não apresentando alterações substanciais ao regulamento inicial do mesmo. Contudo, ainda não é conhecida documentação relativa à instituição para compreender a suspensão deste prémio.

Pouco ou nada adianta Luís Varela de Aldemira a propósito do seu *Ano Trágico*, publicado precisamente em 1937, sendo somente mencionada a intenção de uma nova reforma do ensino artístico de forma a conceder *os meios eficientes para identificar a Arte com a Nação e o Império*[17], ou seja, o Estado Novo.

A partir de 1948, com o Arquiteto Paulino Montez como Diretor da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, os Prémios Lupi, Anunciação e Ferreira Chaves passaram a ser atribuídos aos alunos com melhor classificação nas respetivas especialidades dos prémios no Curso Superior de Pintura[18]. Esta política veio colmatar o problema da falta de concorrentes, da qual ainda não foi possível determinar a razão institucional como já fora supramencionado, apesar de nada constar no Decreto de 1937.

Todavia, é possível elaborar hipóteses quanto ao facto deste Prémio não ter sido concedido entre 1937 e 1947. A razão pela qual não ocorreu poderá estar correlacionada com a Segunda Guerra Mundial. Sobre a política económica, António Telo afirma mesmo:

Desde 1931, estrutura-se e cresce rapidamente o edifício corporativo, com o objectivo de gerir a crise sem grandes sobressaltos, através de delicados equilíbrios sociais em que todos são um pouco prejudicados – embora uns mais do que outros[19].

Devido ao inesperado desfecho da guerra nesta época, entre 1938 e 1945, o Banco de Portugal aumenta as suas reservas, de 30% para 58%[20], levando a acreditar que a diminuição do investimento direcionado a prémios terá sido contida neste bolo de contingência por política de Salazar.

Curiosamente, 1938 é o ano do programa da Grande Exposição do Mundo Português, inaugurada em Belém, à frente do Mosteiro dos Jerónimos em 2 de junho de 1940, como momento comemorativo do "duplo centenário da

nacionalidade"[21]. Ainda nesta obra, Mattoso volta a referir que não existe investimento em universidades, com exceção das escolas primárias e dos liceus[22].

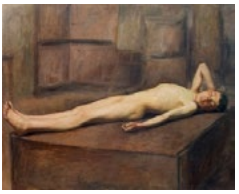
A falta de investimento nas Universidades, e Escolas Técnicas, incluía a Escola de Belas Artes de Lisboa, dez anos de falta de investimento em que a instituição teve de gerir de forma equilibrada, retirando o prémio para distribuir noutras áreas mais necessitadas financeiramente.

Apesar de deixar de existir referência ao Prémio a partir de 1961, este é extinto por completo com o Decreto-Lei n.º 42, de 25 de janeiro de 1983, sendo substituído pelo Prémio Investigação e o Prémio Aquisição, também atualmente inexistentes.

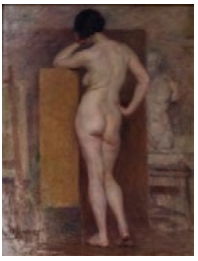
A listagem completa das pinturas identificadas como Prémio Lupi encontra-se na tabela da apresentada na próxima página.

3. Conclusão

O Prémio Lupi foi criado com o objetivo de premiar as melhores pinturas de modelo nu ao longo do século XX. Apesar de ultrapassar momentos de crise, estes subsistiram de uma forma ou de outra até 1960. Apesar da Coleção de Pintura da FBAUL ainda não ser conhecida na sua totalidade, é possível que se identifiquem grande parte das pinturas correspondentes a este prémio num futuro próximo. Ainda assim, fica a solicitação aos especialistas de Desenho da Coleção da FBAUL para a identificação dos desenhos de Estátua do Antigo, de forma a completar o universo artístico e patrimonial que corresponde ao Prémio Lupi.

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1896	FBAUL	Constantino Fernandes (1878-1920)	*Tronco de nu masculino*	79x63,5 cm	
1897	?	José António dos Santos Júnior	?	?	–
1898	?	Constantino Álvaro Sobral Fernandes	?	?	–
1899	?	José Nunes Ribeiro Júnior	?	?	–
1900	FBAUL	Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)	*Nu masculino deitado*	65,5x81 cm	
1901	FBAUL	Artur Miguel Severino (1878-?)	*Nu masculino inclinado sob cubo*	73x59,5 cm	
1902	FBAUL	Trindade Chagas (1881-1958)	*Nu masculino sentado*	81x64,5 cm	

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1903	FBAUL	Ricardo Ruivo Júnior (1883-1953)	*Nu masculino sentado c/ vara*	81x65,5 cm	
1904	ANBA	Constâncio Silva (1882-1949)	*Nú masculino*	82x66 cm	
1905	FBAUL	Constâncio Silva (1882-1949)	*Nu masculino*	81,5x65 cm	
1906	?	José Izidoro Ferreira Lobo (1883-?)	?	?	–
1907	?	Henrique Franco de Sousa (1883-1961)	?	?	–
1908	?	Guilherme Augusto da Costa de Santa Rita (1889-1918)	–	–	–
1909	FBAUL	Simão César Dórdio Gomes (1890-1976)	*Nu masculino de costas*	80x60 cm	

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1910	FBAUL	Henrique Franco de Sousa (1883-1961)	*Nu masculino de costas*	81x64,5 cm	
1911	FBAUL	Eduardo Romero (1888-1939)	*Nu masculino*	81x65 cm	
1912	ANBA	Carlos Bonvalot (1893-1934)	*Nú masculino*	82,2x66,2 cm	
1913	ANBA	Carlos Bonvalot (1893-1934)	*Nú masculino*	81,6x65,5 cm	
1914	ANBA	Carlos Bonvalot (1893-1934)	*Nú feminino*	82,8x66,8 cm	

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1915	?	Fernando dos Santos (1892-1965)	?	?	
1916	FBAUL	João Reis (1899-1982)	*Nu feminino de costas*	80x60 cm	
1917	?	Ricardo Bensaúde (1894-1974)	?	?	–
1918	?	Luiz Salvador	?	?	–
1919	FBAUL	Henrique dos Santos	*Nu sentado*	92x67,5 cm	
1920	?	Mário Alberto de Sousa Gomes (1899-?)	?	?	–
1921	–	–	–	–	–
1922	?	Alda Maria Pereira Leite	?	?	–
1923	?	Alberto Nery Capucho	?	?	–
1924	?	Gustavo Vasconcellos	?	?	–
1925	ANBA	José Augusto Tavares	*Nú masculino*	81,3x61,3 cm	

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1926	?	Rita de Azevedo Bastos	?	?	–
1928	?	Bonifácio Lázaro Lozano (1906-1999)	?	?	–
1929	?	Carmen Lima	?	?	–
1931	?	Américo da Silva Marinho e Joaquim Rebocho Júnior	?	?	–
1932	FBAUL	Joaquim da Costa Rebocho (1912-?)	*Nu masculino*	100x80 cm	
1933	?	Maria da Silva Pires	?	?	–
1934	?	Manuel Maria de Sousa Calvet de Magalhães	?	?	–
1935	?	Regina Santos Jesus	?	?	–
1936	?	José Contente	?	?	–
1948	?	Luíz Alberto Henrique dos Reis	?	?	–
1949	?	Luíz Alberto Henrique dos Reis	?	?	–
1951	?	Maria Margarida Carmo Tengarrinha	?	?	–
1952	?	Maria Teresa Fernandes de Sousa	?	?	–
1953	?	Manuel Joaquim Grandão Ribeiro	?	?	–
1954	?	Joaquina Amparo Roxo Neves	?	?	–
1955	?	Joaquina Amparo Roxo Neves e Maria Manuela Nunes de Menezes	?	?	–
1956	?	Irene Berger Alves de San Payo	?	?	–
1957	?	Luís Filipe Marques de Abreu	?	?	–
1958	?	João da Conceição Ferreira	?	?	–

DATA	COLEÇÃO	AUTOR	TÍTULO	DIMENSÕES	PINTURA
1959	?	Emília de Almeida Nadal	?	?	–
1960	?	Manuel Gil Teixeira Lopes	?	?	–
1964	?	Alberto Silva Jerónimo	?	?	–

Tabelas das pinturas identificadas como Prémio Lupi[23]

Notas

[1] Documentos relativos à concessão de prémio, de 1884 a 1962. Cota atual: 3-C-SEC.282. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612190 [Consultado em 05-08-2017].

[2] LUPI, Miguel Ângelo (1879) *Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustríssimo e Excellentíssimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

[3] VITERBO, Sousa (1892) *Artes e Artistas em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira, pp. 26-30.

[4] *Cf.* MACEDO, Diogo de (1947) *Miguel Ângelo Lupi: Síntese de uma obra.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

[5] FARIA, Alberto (2008) *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/handle/10451/7883 [Consultado em 10-08-2017].

[6] *Cf.* MENDONÇA, Ricardo (2014) *A recepção da escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15630 [Consultado em 10-08-2017].

[7] Professor de Pintura Histórica da Academia de Belas Artes de Lisboa desde 1864, tendo falecido com apenas 56 anos em 1883.

[8] Ata da Conferência Geral da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 27 de maio de 1896. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727 [Consultado em 15-02-2016].

[9] Artigo 5° da Ata da Conferência Geral da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 27 de maio de 1896. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727 [Consultado em 15-02-2016].

[10] O professor de Pintura Histórica reservava o direito de classificar de forma diferenciada, para efeitos de exame de frequência, do resultado da votação do juri no caso de não concordar com esta.

[11] Artigo 6° da Ata da Conferência Geral da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 27 de maio de 1896. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727 [Consultado em 15-02-2016].

[12] Ata da Conferência Geral da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 27 de maio de 1896. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727 [Consultado em 15-02-2016].

[13] De acordo com o Catálogo – AA.VV. (2016) *Belas Artes da Academia: uma coleção desconhecida*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

[14] Documentos relativos à concessão de prémio, de 1884 a 1962, fl. 548. Cota atual: 3-C-SEC.282. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612190 [Consultado em 05-08-2017].

[15] Documentos relativos à concessão de prémio, de 1884 a 1962, fls. 558/560. Cota atual: 3-C-SEC.282. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612190 [Consultado em 05-08-2017].

[16] Disponível em https://dre.pt/application/file/434503 [Consultado em 23-05-2017].

[17] ALDEMIRA, Luís Varela (1937) *Um ano trágico – Lisboa em 1836 – a propósito do centenário da Academia de Belas Artes: impressões, comentários, documentos*. Lisboa: Instituto para Alta Cultura, p. 273.

[18] *Cf.* Documentos relativos à concessão de prémio, de 1884 a 1962, fl. 164. Cota atual: 3-C-SEC.282. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612190 [Consultado em 05-08-2017].

[19] TELO, António (1991) *Portugal na segunda guerra 1941-1945*, Vol. II. Lisboa: Vega, p. 51.

[20] Idem, p. 56.

[21] MATTOSO, José (1993) *História de Portugal,* Vol. VII. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 245.

[22] Idem, p. 266.

[23] Fotografias das Pintura pertencentes à ANBA registadas pela autora a propósito da exposição "BELAS ARTES DA ACADEMIA: Uma coleção desconhecida", Galeria D. Luís do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 16 de janeiro a 30 de junho de 2016.

Referências

AA.VV. (2016) *Belas Artes da Academia: uma coleção desconhecida*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

ALDEMIRA, Luís Varela (1937) *Um ano trágico – Lisboa em 1836 – a propósito do centenário da Academia de Belas Artes: impressões, comentários, documentos*. Lisboa: Instituto para Alta Cultura.

Ata da Conferência Geral da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, 27 de maio de 1896. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727 [Consultado em 15-02-2016].

Documentos relativos à concessão de prémio, de 1884 a 1962. Cota atual: 3-C-SEC.282. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612190 [Consultado em 05-08-2017].

Decreto-Lei n.º 28003 de 31 de agosto de 1937. Disponível em https://dre.pt/application/file/434503 [Consultado em 23-05-2017].

FARIA, Alberto (2008) *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/handle/10451/7883 [Consultado em 10-08-2017].

LUPI, Miguel Ângelo (1879) *Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustríssimo e Excellentíssimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

MACEDO, Diogo de (1947) *Miguel Ângelo Lupi: Síntese de uma obra.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

MATTOSO, José (1993) *História de Portugal,* Vol. VII. Lisboa: Círculo de Leitores.

MENDONÇA, Ricardo (2014) *A recepção da escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte. Lisboa: Faculdade de

Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15630 [Consultado em 10-08-2017].

SILVEIRA, Maria de Aires & Cristina Azevedo Tavares (2002) *Miguel Ângelo Lupi*. Lisboa: Museu do Chiado.

TELO, António (1991) *Portugal na segunda guerra 1941-1945*, Vol. II. Lisboa: Vega.

VITERBO, Sousa (1892) *Artes e Artistas em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira.

Nota biográfica da autora

Ana Mafalda Cardeira (Lisboa, 1990) encontra-se a realizar o Doutoramento em Belas Artes, especialidade de Ciências da Arte, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com o projeto de tese focado na investigação das influências modernistas na produção de pintura de modelo nu da coleção da FBAUL. Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea na mesma instituição, com a tese intitulada de 'Caracterização material e técnica das "Académias de Nu" de José Veloso Salgado, pertencentes à colecção da FBAUL'. Tem desenvolvido investigação e publicado na área dos métodos de exame e análise a obras de arte moderna e contemporânea e foi gestora de projeto da equipa interdisciplinar responsável pelo desenvolvimento do novo Museu Virtual FBAUL.

Agradecimentos

A autora gostaria de agradecer à FBAUL por permitir o estudo destas pinturas, bem como ao Programa Doutoral HERITAS da Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de doutoramento com a referência PD/BD/128382/2017.

Arte Pública Escultórica na Avenida da Liberdade, Lisboa: o que há, o que houve e o que foi havendo...

Joaquim Saial

Mestre em História da Arte, UNL; Diploma de Estudos Superiores, Univ. de Salamanca; Investiga arte pública portuguesa e a história e arte de Vila Viçosa e Cabo Verde; ex-docente do INP e UCL; publicou cerca de 300 textos, entre livros e artigos.
joaquimsaial@gmail.com

The Liberty Avenue (Avenida da Liberdade), Lisbon, Portugal, begun in 1879 and completed in 1886, was born without a regular public sculptural program. However, it has a reasonable collection of sculpture, with pieces that have existed for more than a century, some of them placed for a short time, others in assumed transit or only on display, with no other destination. This article deals with these works that aesthetically oscillate between the naturalism remembered in the nineteenth century and the modernism of our days.

Keywords:
arquitecto, avenida, estátua, busto, escultor, escultura, memorial, monumento, rua.

A lisboeta Avenida da Liberdade, iniciada em 1879 e concluída em 1886, nasceu sem programa arquitectónico uniforme. Muito menos possuiu intenção escultórica pública regular. Enquadrada a Norte e Sul por dois dos maiores monumentos da capital – o dedicado ao Marquês de Pombal, na rotunda do mesmo nome, e o obelisco aos Restauradores da Independência de Portugal, na praça também homónima –, possui razoável acervo de arte escultórica ao qual se poderão juntar as peças que por ali passaram ao longo de mais de um século, fixas por breve tempo, em assumido trânsito ou apenas em exposição sem destino que não esse. Por limitação de espaço, não focaremos neste artigo a escultura (ou azulejaria decorativa)[1] em fachadas de edifícios. Trataremos nele do que de estátuas, bustos e outra escultura ainda existe, do que ali esteve e por este ou por aquele motivo saiu e do que por lá tem sido exposto temporariamente[2].

Mais ou menos quando por entre protestos públicos – mas por acertada ideia do presidente da edilidade lisbonense, Rosa Araújo – a avenida foi rasgada, assim se sucedendo ao Passeio Público

pombalino, estava a ser erigido no seu topo sul por iniciativa da Comissão Central 1.º de Dezembro de 1640[3] o padrão/obelisco comemorativo da Restauração de Portugal após domínio espanhol de seis décadas[4]. O colosso, que Eça de Queirós vituperou em "Os Maias", falando da sua cor de açúcar e dos borrões [estatuários] de bronze no pedestal, marca psicologicamente o começo (ou o final) da avenida, embora se situe *de facto* fora dela. Com risco de António Tomás da Fonseca[5], exibe notável trabalho de cantaria e uma das melhores estátuas femininas da cidade, o génio da Liberdade, da autoria de Simões de Almeida (tio)[6] contraposta a outra, masculina e menos conseguida, o génio da Independência, de Alberto Nunes[7]. Não estamos de facto ainda na Avenida da Liberdade mas é inegável que reside ali o seu início *mental* – ou término, se preferirmos, embora com menos propriedade. No outro extremo, que também podemos designar por princípio ou final da avenida, situa-se o monumento ao marquês de Pombal. De longa génese e feitura, teve concurso em 1913 e duas primeiras pedras lançadas, em 1917 e 1926. Com muitos percalços e críticas negativas pelo meio, foi no entanto levado a cabo, com a insistência da maçonaria, nomeadamente através do seu incansável grão-mestre Magalhães Lima. Só se inaugurou em 13 de Maio de 1934, com a presença do ministro das Obras Públicas Duarte Pacheco mas sem a do Presidente da República Óscar Carmona[8] nem a do do Conselho de Ministros, Oliveira Salazar. A complexa e anacrónica máquina literária tem pedestal dos arquitectos Adães Bermudes[9] e António do Couto[10] e esculturas de Francisco dos Santos[11], continuadas após a sua morte prematura pelos colegas Leopoldo de Almeida[12] e Simões de Almeida (tio)[13]. Não sendo portanto os dois monumentos *oficialmente* da Avenida, e por isso aqui só apresentados, vejamos então, primeiro, o que nela se encontra de exemplares escultóricos neste momento.

O que há

Do velho Passeio Público havia de ficar como remanescente e ali posta em 1836 a interessante representação alegórica de dois rios portugueses, o **Tejo**[14] e o **Douro**[15] (ambos de 1780), da autoria de Alexandre Gomes[16], estátuas pensadas para chafariz nunca realizado, cujo destino era o Campo de Santana. *Estreou-se* assim a avenida na decoração estatuária com duas peças em pedra que, ainda de boa qualidade plástica, estavam cerca de um século atrasadas.

Mas a primeira feita de propósito para a avenida acabaria por ser o **monumento a Manuel Pinheiro Chagas**, escritor, jornalista e político – ou, melhor dizendo, à personagem principal de uma das suas obras mais famosas, a peça teatral "A Morgadinha de Val Flor", publicada em 1869. Promovido por um grupo de amigos encabeçado por José de Melo, director do jornal "Mala da Europa", teve sobretudo eco entre os portugueses radicados no Brasil, onde a subscrição também foi lançada, por Artur Guimarães, ali agente do periódico. Porém, os 4000 réis angariados mal chegaram para materiais e mão-de-obra, tendo o

Fig. 1 – Monumento a Manuel Pinheiro Chagas

autor, o escultor Costa Mota (tio)[17], ao que consta, sido bastante comedido no orçamento proposto. Inaugurado a 13 de Novembro de 1908[18], consta de um busto em bronze de Pinheiro Chagas em bronze sobre pedestal de pedra, decorado no topo com grinalda no mesmo material, assente em base quadrada de dois degraus. É sobre o primeiro, em parte coberto por tapete de bronze, que em pose teatral se apresenta a figura da Morgadinha, estátua de declarado naturalismo, em minúcia de pormenores. Deambula romanticamente a personagem de Pinheiro Chagas na avenida, como o fizera com enorme sucesso nos palcos e como o fez na noite do dia da inauguração do monumento, na representação dos três primeiros actos no Teatro Nacional de D. Maria II, ali próximo[19]. Finalmente, há que sublinhar o óbvio: o digno monumento lembra na configuração geral o do escultor Teixeira Lopes, alusivo a Eça, no Chiado, cinco anos anterior, embora sem conseguir igualá-lo. Mas decora bem o local e não se justificou a ideia lançada pelo Conselho de Estética Citadina[20] em meados de 1936 e depois abandonada de o deslocar para o Jardim das Amoreiras, "com vantagem para este e para o próprio monumento"[21].

A maior campanha monumental da avenida havia de ser a do **Monumento aos Mortos da Grande Guerra**[22]. Em 17 de Janeiro de 1926, Mário Gonçalves Viana, na "Gazeta das Caldas" referia: "Na Avenida da Liberdade, onde em tempos distantes foi colocada a primeira pedra para a estátua ao estadista do regime deposto Fontes Pereira de Melo (…) no pequeno e fatídico redondel em que depois substituíram essa 'primeira pedra' por uma laranjeira, comemorando a festa do 'ó escolas semeae'[23] – está agora um letreiro onde se lê que foi ali colocada outra 'primeira pedra' (!) para o monumento aos mortos da Grande Guerra. E claro que ninguém mais pensou no famoso monumento"[24]. No entanto, escassos meses depois, a 5 de Julho, iniciavam-se as obras das fundações com o contributo de pessoal

da câmara e de soldados do Batalhão de Sapadores de Caminhos de Ferro. E se um primeiro concurso falhou devido à pouca qualidade das maquetas apresentadas, o seguinte deu justa vitória à dupla constituída pelo escultor Maximiano Alves[25] e pelo arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade[26]. Mesmo assim, ainda se pensou em levar o memorial mais para norte, para o Parque Eduardo VII, ideia lançada pelo vereador Bivar de Sousa na sessão da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de 25 de Novembro, propondo ele pagamento pela edilidade à comissão do monumento das despesas concretizadas até aí, aproveitando-se os alicerces entretanto feitos, para o monumento a Rosa Araújo… No "Diário de Notícias" do dia seguinte[27] ironizava-se o teor da proposta, argumentando-se assim: "Oito anos depois da guerra e quando já até em obscuras aldeias de todos os países envolvidos na grande luta se erguem monumentos aos soldados caídos nos campos de batalha, Lisboa, a capital do nosso país, continua a ter como amostra do seu monumento, um letreiro de folha-de-flandres pregado na ponta de um pau… Recordam-se em termos poucos lisonjeiros, as várias primeiras pedras que já foram lançadas no local escolhido para o monumento – na Avenida da Liberdade, em frente ao Parque Mayer e, é nesta altura que surge uma nova proposta, cuja aprovação significaria a anulação de tudo – e bem pouco é – que agora se tinha feito. (…) como a construção desse monumento ficaria agora dependente da existência de uma praça que ainda se há-de construir, temos fundadas razões para recear que nem nos nossos dias nem talvez nos dias dos nossos netos se acabe por pagar esse já vexatório tributo de gratidão devido pela capital da nação portuguesa as seus gloriosos filhos mortos na guerra." O facto é que embora Bivar de Sousa tenha voltado à carga na sessão de 2 de Dezembro com a proposta[28], esta não teve seguimento e o monumento acabou por ter sede definitiva na avenida. A demora acabou por dar origem a estranhos factos como o que teve lugar a 22 de Outubro de 1927. Na altura, encontrava-se surta no Tejo uma esquadra italiana comandada pelo príncipe de Udine e como se anunciava no "Diário de Notícias" do dia seguinte[29], "pouco depois da quatro horas, acompanhado pelos srs. ministro de Itália, comandante Meireles, capitão-de-fragata Guido Giovanola e tenente Francesco de Benzis, sua alteza real chegou, de automóvel, ao local onde vai construir-se o monumento aos mortos da Grande Guerra… feitas as apresentações, dois marinheiros do 'Bari' colocaram no centro da pequena rotunda uma linda coroa de crisântemos, dálias e rosas, tendo pendentes grandes fitas com as cores italianas, onde se lia uma sentida dedicatória". Temos assim que à boa maneira portuguesa e com luzida ajuda italiana se prestava homenagem junto a memorial que nem sequer ainda existia… Problemas de tesouraria, um grave corte do pulso direito em acidente de eléctrico sofrido por Maximiano Alves e um temporal no dia 11 de Novembro de 1931 fizeram com que o monumento só tivesse inauguração a 21 desse mês, em imponente cerimónia que teve tribuna maior que ele, para acolher os convidados. Carlos Botelho, nos

Fig. 2 – Maximiano Alves, retocando o barro de um dos gigantes do MMGG de Lisboa

Fig. 3 – Monumento a Rosa Araújo

"Ecos da Semana", a sua habitual página final no semanário humorístico "Sempre Fixe", chamava-lhe "Pavilhão estilo 1890 construído em 1931" e dizia dos gigantes da base: "Senhor Minimiano[30] Alves, o seu modelo ou era molusco ou um contorcionista invertebrado… brado eu e toda a gente". Mas são essas hercúleas figuras da base as melhores peças do conjunto, *miguelangescas*, como lhes chamou José-Augusto França[31]. Espécie de atlantes, amparam não só a Pátria que segura a bandeira nacional, como o soldado que ela dignifica com coroa com louros e por sua vez arremessa uma granada, depois de na maqueta ter empunhado uma espingarda… O complexo assenta sobre base de pedra em forma de cruz de guerra, lembrando a condecoração criada em 1916, depois adoptada no emblema da Liga dos Combatentes. Escudos, espadas, grinaldas e inscrições alusivas, em pedra, para além de duas panóplias em bronze nos lados fronteiro e posterior, completam o conjunto que se revela digno de mérito e adequado, ainda hoje o mais imponente da avenida. Consensual[32], valeu quatro dias após a inauguração em cerimónia no Palácio de Belém ao arquitecto e ao escultor respectivamente a comenda e o oficialato da Ordem de Cristo e aos canteiros Francisco Feliciano Moreira e Adrião Marques o grau de cavaleiros do Mérito Industrial.

De outro Costa Mota, sobrinho[33] do anterior, é o **monumento a Rosa Araújo**[34], antigo presidente da câmara lisbonense, mentor da ideia da Avenida da Liberdade como factor de desenvolvimento urbano e afinal criador dela. A sua rigorosa honestidade e desprendimento de bens materiais que o levavam a utilizar a fortuna pessoal a favor do município, fizeram-no amado pelo povo. Não foi pois de estranhar que Bastos de Macedo, vereador na câmara, na sessão de 27 de Abril de 1933 tenha proposto e sido aprovada a erecção de um monumento ao edil. Decidia-se logo que a autoria seria de Costa Mota (sob.) e que nos dois orçamentos seguintes seria consignada a verba de 26 contos por ano

para o efeito[35]. Em Outubro de 1935 podia ver-se parte da maqueta do monumento no "Diário de Notícias"[36], a qual constava mais uma vez de um busto do homenageado sobre pedestal ao qual se adossava figura feminina, neste caso, a alegoria de Lisboa. Em início de Março de 36, o Conselho de Estética Citadina, sob a presidência do general Daniel de Sousa, discutia o local de colocação do memorial[37]. No princípio de Julho, decidia-se que ele seria erguido no cruzamento das ruas Braancamp e Castilho, perto da avenida mas fora dela porque o Conselho de Estética Citadina – que a câmara havia consultado para o efeito e cuja decisão a vereação aprovou – opinara que não devia "ser colocado na Avenida da Liberdade, por não apresentar as características indispensáveis às exigências de monumentalidade daquela artéria"[38]. A inauguração havia de realizar-se a 25 de Outubro de 1936 (dia da tomada de Lisboa aos mouros), mas no local onde se cruzavam as ruas Rosa Araújo e Mouzinho da Silveira[39]. Só cerca de uma década depois, em 1945, iria para o local actual, por entre peripécias que durante algum tempo privaram o conjunto da figura de Lisboa[40]. O bronze do busto casa-se bem com o resto do monumento, em pedra, nomeadamente com a figura feminina que o olha com enlevo e que agradecida lhe oferece uma grinalda e um ramo de flores mas é mais uma vez óbvia a falta de originalidade desta lembrança escultórica, pese embora a honestidade traduzida em boa factura técnica e plástica que o autor lhe imprimiu[41].

Só no final da década há entrada de novos monumentos no rol da avenida. Desta feita, as estátuas de quatro escritores do século XIX português: **Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Oliveira Martins e António Feliciano de Castilho**. Situadas na intercessão da avenida com a Rua Alexandre Herculano, no mesmo local onde antes haviam estado as das "Quatro partes do Mundo" de que falaremos adiante, são a homenagem lisboeta em pedra a significativas

Fig. 4 – Estátuas de Alexandre Herculano e Almeida Garrett

Fig. 5 – Estátuas de Oliveira Martins e António Feliciano de Castilho

figuras da literatura nacional. As estátuas do lado norte, de Herculano[42] e Garrett[43], ambas de 1945 e da autoria de Barata Feyo[44], são as de melhor tratamento psicológico. Herculano surge olhando o solo (o País?), pensativo e austero no seu capote alentejano, tão disciplinado com a obra histórica que levou a cabo; Garrett, pelo contrário, ergue o olhar para o céu, envolto em capa esvoaçante, condicente com o espírito inquieto e romântico que lhe era próprio. Na mesma linha está a estátua de Camilo Castelo Branco que aqui não coube e foi parar mais ou menos pela mesma altura à extremidade da Avenida Duque de Loulé próxima da Avenida da Liberdade, da autoria de António Duarte, também com capa, plena de vibração, e uma mão nela quase escondida, atormentadamente fechada[45]. Às figuras do lado sul, do escultor Leopoldo de Almeida, Oliveira Martins e António Feliciano de Castilho (ambas prontas em 1948), pese embora a sua inegável boa elaboração técnica, treinada no cumprimento de numerosa estatuária oficial, falta-lhes a *anima* que o observador pode verificar nas anteriores, inferiorizadas neste particular as de Leopoldo no confronto directo (e demasiado próximo) com as suas companheiras. Na linha da estatuária a que José-Augusto França chamou *esKultura* (ou escultura com capa), as peças de Barata Feyo e António Duarte foram injusto motivo de troça no "Sempre Fixe" de 2 de Novembro de 1950 por Francisco Valença que delas dizia em legenda de desenho alusivo: "Expostos ao frio e à chuva, Herculano, Garrett e Camilo tiveram nos autores das suas estátuas uns amigos… para o inverno, pois não se esqueceram de os agasalhar convenientemente. Tão grossas roupagens evitarão aos insignes escritores os perigos das pneumonias, como evitaram aos escultores o trabalho das anatomias." J. Valério, no mesmo jornal, diria ainda em 21 de Março do ano seguinte, pondo palavras suas na boca das estátuas que de igual modo caricaturou: "Nossos pais, os escultores, agasalharam-nos com estes fartos capotes de

pedra. Porque não hão-de, também, fornecer-nos guarda-chuvas, para nos abrigarmos das intempéries?..." A primeira a ser inaugurada foi a de Alexandre Herculano, a 27 de Maio de 1950, pelas 11 horas, seguindo-se a de Garrett. As de Oliveira Martins e António Feliciano de Castilho, por motivos que desconhecemos, só foram descerradas dois exactos anos depois. Acontece que os quatro pedestais foram gravados na mesma altura, pelo que a data de 1950 nos destas últimas teve de ser emendada, passando-se o zero para dois, como hoje melhor se pode observar, devido à queda provocada pelo desgaste do tempo de parte do material utilizado no disfarce…[46].

A **estátua de Simón Bolívar**[47], inaugurada em 17 de Dezembro de 1978, peça hirta e pouco imaginativa, nada acrescenta em termos plásticos ao que na avenida já havia. Em bronze e da autoria do escultor venezuelano Arturo Rus Aguilera[48], foi oferta da comunidade portuguesa da Venezuela que assim pretendeu homenagear este emancipador de diversos países da América Latina, de vaga ascendência lusitana. Posta com adequada lógica "libertadora"… na Avenida da Liberdade, é pontualmente pólo de reunião de venezuelanos radicados em Portugal ou de emigrantes portugueses residentes naquele país ou dele regressados. Teve em 2008 a visita de Hugo Chávez, então Presidente da República da Venezuela, que ali foi depor flores.

No início de Abril de 2008 e da autoria de Rui Chafes inaugurou-se a **escultura "Sou como tu"**, obra abstracta em ferro, de seis metros de altura, oferta feita à avenida e à cidade pela sociedade de advogados PLMJ no âmbito do seu 40.º aniversário e estrategicamente instalada frente aos escritórios da mesma[49]. Segundo o artista lembrava à Agência Lusa na altura, a escultura sugere "uma coluna de fumo, evocando uma imagem de leveza" visando proporcionar "um lugar de paz e silêncio". Discretíssima, confunde-se com o arvoredo que a rodeia e quase foge à percepção do passante, o que foi procurado e conseguido

Fig. 6 – Escultura 'Sou como tu'

pelo artista. Primeira escultura não estatuária da avenida, destaca-se também pela dinâmica das linhas curvas e contracurvas que partem dos quatro pés fincados no solo e unem esferas, em patamares sucessivos[50], dando ao trabalho características lúdicas únicas no acervo de obras escultóricas da zona.

Provando-se que na Avenida da Liberdade, conforme a designação indica, tudo cabe – e que mais de cem anos passados sobre a sua inauguração continua a não haver projecto escultórico para a artéria –, erigiu-se em 19 de Abril de 2012, em zona fronteira ao edifício Vitória, de Cassiano Branco[51], um **busto de Chopin** ofertado a Portugal por ocasião da visita do Presidente da República da Polónia Bronizlaw Komorowski ao nosso País[52]. Tal como acontecera com o presente "bolivariano" vindo da Venezuela, esta dádiva polaca – que bem podia ter ficado em local mais "musical", que os havia e vários – também nada nos traz de novo, bem executado mas vulgar retrato do pianista e compositor romântico de renome mundial…

O que houve

Falámos acima das **"Quatro partes do Mundo"**, estátuas que estavam nos locais hoje ocupados pelas representações de quatro escritores do século XIX. Europa, Ásia, África e América faziam parte de um conjunto de cinco peças que agregava ainda uma estátua da Rainha D. Maria I, mandado fazer em 1794 pelo intendente Pina Manique ao jovem escultor João José Aguiar[53], bolseiro em Roma, a trabalhar com António Canova, e único na altura capaz de arcar com tal empresa. Chegada a encomenda a Lisboa em 1802 com o intendente em perda de influência, esteve longos anos no Museu do Carmo até que as figuras alegóricas foram parar à avenida em 1898[54]. Ciclicamente, ia-se falando da integração do monumento a D. Maria I, sugerindo-se em geral o adro da basílica da Estrela para o efeito. Em Abril de 1929, por exemplo um leitor do "Diário de Notícias" referia-se a uma sugestão avançada dias antes por monsenhor Elviro dos Santos[55] que desejava ver a estátua da Rainha no adro da basílica da Estrela. Contrariando a ideia com o argumento de que ela já tinha estátua de Machado de Castro na Biblioteca Nacional e retrato no seu jazigo na basílica, o dito leitor dizia ainda: "Encontram-se [as 'quatro partes do Mundo'], porém, hoje na Avenida da Liberdade, em bem mesquinha situação: 'jogando aos quatro cantinhos', em frente da Rua Alexandre Herculano. Quer-me parecer que seriam bem aproveitadas no monumento a erguer, por exemplo, a Vasco da Gama, substituindo-se a estátua da Rainha pela figura do grande navegador, dando-se para mais, a curiosa circunstância de as figuras representarem as partes do mundo em que Portugal estendeu os seus domínios, de que resulta serem mais apropriadas para ornamento de um monumento ao grande descobridor do que ao destinado à piedosa D. Maria I. (…)"[56] Oito anos depois, Frazão de Vasconcelos propunha ao Conselho de Estética Citadina "a reintegração da estátua da Rainha D. Maria I e a sua colocação no Largo da Estrela"[57]. Em 7 de Dezembro de 1939 perguntava-se no

mesmo jornal se a estátua da Rainha iria "finalmente ser colocada no Largo da Estrela"[58]. E a 23, uma "Comissão Promotora do Monumento a D. Maria I" foi relatar ao presidente da Câmara Municipal de Lisboa o que sobre os assuntos do monumento tratara no dia anterior com o ministro das Obras Públicas. Assentou-se então esperar pelo resultado de um estudo confiado ao arquitecto Raul Lino e à resolução do ministro. A câmara faria entretanto examinar pelos seus serviços a hipótese sugerida pela comissão de se modificar a grade do Jardim da Estrela, recuando as portas principais e criando assim uma reentrância apropriada para a colocação do monumento[59]. Em Setembro de 1941, na revista "Ocidente"[60], o escultor Diogo Macedo avança Queluz como local definitivo, em detrimento da Estrela: "Foi aprovado o projecto de reedificação do monumento a D. Maria I, do estatuário João José de Aguiar (…) que, embora talhado para junto da basílica da Estrela, agora vai ser erguido em frente do palácio de Queluz." Macedo, igualmente no "Ocidente"[61], retoma o interesse pelo assunto, em Fevereiro de 1944: "Está-se levantando, no terreiro exterior do Palácio de Queluz, o monumento a D. Maria I, que há século e meio foi encomendado por Pina Manique ao italiano De Rossi e a João José de Aguiar, autores do pedestal e das estátuas agora pela primeira vez reunidas." A 21 de Março, no vespertino "Diário Popular", escrevia-se: "As estátuas que hão-de ornar o monumento a D. Maria I, em Queluz, aguardaram até hoje na Avenida da Liberdade, devidamente apeadas, o 'bilhete de embarque' para aquela localidade – o qual lhe foi passado esta tarde pela Direcção dos Monumentos Nacionais. E lá seguiram, em camionetas, abandonando Lisboa"[62]. No dia seguinte, era a vez da de D. Maria I sair do Carmo, como se dizia no mesmo periódico, "num 'coche' pesado tirado a 80 'cavalos'"[63]. Diogo de Macedo anunciou a inauguração do monumento refeito para Maio[64] e em Abril ainda se brincava com ele no dia das mentiras, pondo-se em cima dos quatro plintos remanescentes na avenida as *estátuas/fotografias* dos olissipógrafos Luís Teixeira, Matos Sequeira, Rocha Martins e Pastor de Macedo…[65] No entanto, foi por esses dias que as cinco peças escultóricas neoclássicas se juntaram com a arquitectónica, findando assim a sua longa deambulação.

Divulgada em 30 de Agosto de 1930 no "Diário de Notícias"[66], a **estátua de um Discóbolo**[67] realização de extracto académico, com dois metros de altura e da autoria do escultor José Isidoro Neto[68], era encomenda da Câmara Municipal de Lisboa e previa-se ali que o bronze seria fundido dentro de meses e se destinaria "a uma das principais praças da capital". Inaugurada antes de 13 de Novembro de 1931[69] sobre pedestal de pedra mas na avenida, num talhão frente à Rua Barata Salgueiro, conseguiu de início alguns elogios. Uma divertida crónica do "Sempre Fixe" de 3 de Dezembro dizia mesmo: "Inaugurou-se na Avenida da Liberdade um novo monumento decorativo – o Lançador do Disco. Tem elegância. Tem uma plástica admirável. Tem beleza. As meninas adolescentes, quando passam, suspiram imaginando o que há-de vir. As solteironas suspiram pelo que não veio. As velhas suspiram pelo que já

Fig. 7 – Inauguração do monumento a Luís da Costa Monteiro

passou. E até alguns homens, velhos ou maduros, também suspiram uma vez por outra, que a arte a todos apaixona. Enfim, o Lançador do Disco é uma espécie de isco para os sentidos… artísticos. Bem-haja a Câmara Municipal, que anima as artes…". Porém, pouco depois, a reputação do monumento era fortemente abalada no "Notícias Ilustrado"[70], pelo menos no meio desportivo, através de um artigo de José Crisóstomo Teixeira que entrevistou o Dr. Salazar Carreira, seleccionador da Federação Portuguesa de Atletismo. Dizia ele que, com o saber da sua experiência, tudo saíra errado na estátua, desde a forma como o desportista segurava o disco, à inclinação do tronco, das pernas e dos pés, colocados "ao contrário". Afirmava-se ainda que se o disco fosse lançado como se mostrava na escultura, "sairia absolutamente ensarilhado e cairia a pequena distância". E mostravam-se fotografias de atletas da época, nas posses correctas. No entanto, apesar da humilhação que autor e escultura sofreram, ela por ali ficou, até que foi transferida nesses anos 30[71] para o que hoje se chama Pavilhão Carlos Lopes[72]. Ainda ali se encontra, obra rara deste artista de biografia curiosa que foi professor de Leopoldo de Almeida e terminou o curso de escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa com 20 valores.

Outro atleta estava para vir para a avenida e para dali também ser retirado. Tratava-se de uma **homenagem ao professor Luís da Costa Monteiro[73]**, pioneiro do ensino da ginástica em Portugal, desenvolvida por um grupo de sócios do Ginásio Clube Português[74]. Docente em várias escolas, chegou a dirigir a preparação física dos príncipes D. Carlos e D. Afonso e foi um dos fundadores do Real Ginásio Clube Português[75]. É da autoria de Artur Anjos Teixeira[76], escultor naturalista de longa carreira parisiense. A notícia mais antiga que conhecemos da peça é de 2 de Fevereiro de 1928[77], em legenda de caricatura do professor feita por Jorge Cid: "É justíssimo que seja moldada em bronze a figura de quem deu músculos de aço a tanta gente". Constava ela da

Fig. 8 – O 'Discóbolo', desenho de Carlos Botelho no "Sempre Fixe" de 19.11.1931

estátua de um jovem que segurava na mão direita erguida um ramo de louros e na esquerda um medalhão com a efígie do homenageado[78]. Inaugurada a 15 de Maio de 1932, sofreu logo a crítica de Francisco Valença que falava em "campeonato de disco" sugerindo que a estátua do Marquês de Pombal também viesse a ter um, "para não discordar dos seus vizinhos atletas". Mas a crítica mais contundente vinha de um texto anónimo da "Ilustração" de 1 de Julho[79]: "A Avenida da Liberdade tem andado infeliz nestes últimos tempos com os adornos que lhe destinam. Nela instalaram primeiro aquele monstruoso discóbolo que é um labéu lançado à estética da cidade, e agora, um quarteirão abaixo, põem-lhe um menino linfático mas cabeludo, em trajos menores para mostrar as costelas e segurando no braço esquerdo um disco (é sina) com o perfil do grande Luís Monteiro que, francamente, merecia mais condigna homenagem. (…) A Comissão (…) entregou o encargo de apresentar Luís Monteiro à posteridade, a um menino precisando de ginástica, o símbolo da raça." Devido às criticas, tal como acontecera ao "Discóbolo" de José Neto, este monumento acabou par ser retirado da avenida e encontra-se hoje no portal do Ginásio Clube Português que o mandou fazer…

O que foi havendo

A avenida, pela sua largueza e arvoredo proporcionador de aprazíveis sombras, foi uma vez por outra palco de exibição temporária de obras escultóricas que se destinavam a diversos locais públicos do Império. Temos nesse caso, por exemplo, a **estátua de João Gonçalves Zarco**, descobridor e povoador da Madeira, bronze da autoria de Francisco Franco[80], cujo destino era o Funchal e que foi vista na avenida entre 27 de Outubro e 7 de Novembro de 1928. Peça chave em que entronca grande parte da estatuária do Estado Novo, alcançou vasta cobertura mediática e foi motivo de romaria da população alfacinha que ao local se deslocou para a observar[81].

O **Padrão de Santa Maria**, em pedra, exposto em 9 de Agosto de 1929, teve risco do arquitecto Raul Lino[82] e foi mostrado ao público lisboeta perto do cruzamento da avenida com a Rua das Pretas. Era comemorativo do desembarque na ilha de Santa Maria, Açores, dos sobreviventes do navio "Augusto de Castilho", após o combate com um submarino alemão durante a Grande Guerra que imortalizou o comandante Carvalho Araújo[83]. Carlos Botelho, no "Sempre Fixe", havia de dizer, elogiando este monumento e o anterior: "Pouca sorte! Em aparecendo um monumento catita na avenida é sempre emprestado! Já se foi em tempos o Zarco e agora vai-se este"[84].

A 30 de Julho de 1934 era a vez de a **estátua destinada ao monumento aos mortos da Grande Guerra de Lourenço Marques[85]** ser exibida na avenida, no talhão junto à Rua Barata Salgueiro. De Ruy Gameiro[86], foi uma das melhores realizações da enorme leva de memoriais alusivos ao primeiro conflito mundial que cobriram Portugal continental, insular e ultramarino. Com apreciação geral bastante positiva, teve no entanto algumas críticas do sector

retrógrado (os designados "botas de elástico"), como em 9 de Agosto, Carlos Botelho denunciava no "Sempre Fixe": "Botas-de-elástico têm-lhe andado a morder mas acham que é dura de roer"[87]. Entretanto, outros enquadramentos se foram procurando para exibição de estátuas em trânsito, como foi o caso da de D. Nuno da Cunha, de Severo Portela, destinada a Goa que esteve exposta na Praça do Areeiro[88].

Para além destas e de pelo menos mais uma de que não conseguimos obter confirmação, na Avenida foram sendo mostradas obras de escultura em exposições temporárias, como foi o caso de um grande número na **Libesc – Exposição Internacional de Escultura e Instalação**, promovida em 1988[89] junto ao agora desaparecido Centro Comercial Libersil. Reuniu obras de Álvaro Carneiro, António Vidigal, Carlos Barreira, Carlos Dutra, Charters d'Almeida, Dorita Castel-Branco, Eduardo Sérgio, Espiga Pinto, Francisco Simões, João Duarte, José Aurélio, José Coelho, José Esteves, Lagoa Henriques, Laranjeira Santos, Maria Barreira, Martins Correia, Moisés Preto Paulo, Rui Matos, Vasco da Conceição e outros, muitos deles com obras de arte pública no currículo.

Mais recentemente, podemos lembrar a exposição **"Esculturas – Da avenida ao Teatro"**, de Rogério Timóteo, no âmbito das comemorações do 90.º aniversário do cine-teatro Tivoli com obras mostradas desde 4 de Setembro de 2014, umas dentro do edifício, outras espalhadas nas imediações, em plena avenida, muitas delas passíveis de ali ficarem com mérito.

Eis pois, em resumo, o que de estatuária pública nos foi possível enumerar, relativamente à Avenida da Liberdade. Entre as longas memórias estéticas de um século XIX romântico e naturalista (ou XVIII, se contarmos os "rios" de Alexandre Gomes) que se arrastou pelo XX fora e a peça moderna de Rui Chafes, algo de significativo no entanto foi ficando, na avenida que no género é única na capital, também o sendo neste particular de repositório de arte escultórica de rua com mais de uma dúzia de exemplares, entre os que estão, os que estiveram e os que por ela apenas "circularam"…

Notas

[1] Por exemplo, o painel de Teresa Cortez, de 1985, junto ao n.º 144G do edifício MCB.

[2] Por motivos de economia de espaço e de operacionalidade de leitura, a cada peça corresponde apenas um parágrafo.

[3] Hoje Sociedade Histórica da Independência de Portugal.

[4] A ideia vinha de 1861, quando foi formada a Comissão Central 1.º de Dezembro de 1640, mas a decisão sobre o local exacto de implantação só foi tomada em sessão camarária nos finais de 1875.

[5] 1822/3-1894.

[6] 1844-1926.

[7] 1838-1912.

[8] No entanto, visitou as obras de construção do monumento. Carmona foi iniciado

maçónico (grau de aprendiz), o que entretanto renegou ao assinar a Lei de 21 de Maio de 1935 que ilegalizou as associações secretas (entre as quais a maçonaria) em Portugal.

[9] 1864-1948.

[10] 1874-1946.

[11] 1878-1930.

[12] 1898-1975.

[13] Ver referência a este monumento em SAIAL, Joaquim. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, pp. 139-151.

[14] "Tejo", lado nascente, c. n.º 92.

[15] "Douro", lado poente, c. n.º 79 (actualmente em obras).

[16] "(?-1781), discípulo em Mafra do mestre Alessandro Giusti (1715-1799) escultor romano que viera para Portugal em 1746-47, e ajudante de Machado de Castro", in *Mobiliário Urbano de Lisboa 1838-1938*, p. 74, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por BRAGA, Pedro Manuel Bebiano Diniz Ferreira, em 1995. MENDONÇA, Ricardo J. R., em *Os Depósitos de Escultura do Ministério das Obras Públicas*, ARTISON, ed. especial, N.º 3, 2016, p. 189, dá o escultor como activo entre 1772-1817 e refere a instalação das estátuas no Passeio Público em 1836 e a designação de "Nilo" como anterior nome do "Douro".

[17] António Augusto da Costa Mota (1862-1930).

[18] Lado nascente, c. n.º 22.

[19] "O Occidente", 20.11.1908, pp. 249-254.

[20] O CEC foi criado a 29 de Dezembro de 1933 pela Comissão Administrativa da Câmara Municipal, sob proposta do vereador Luís de Macedo. Funcionaria junto do Pelouro dos Serviços Culturais e teria por finalidade "emitir parecer sobre os problemas gerais de estética urbana e sobre as questões relacionadas com as transformações a realizar na cidade de Lisboa, de forma a evitar quaisquer atentados à arte, à tradição ou à história da capital". A este propósito, ver "Diário de Notícias", 30.12.1933, p. 1.

[21] "Diário de Notícias", 04.07.1936, p. 2.

[22] Monumento longamente referido no livro citado na nota 4, pp. 26-31, pelo que agora seremos mais parcos em informação. O primeiro MMGG a ser lançado em Portugal – de ampla série de peças do género que cobriram aldeias, vilas e cidades dos países participantes no magno conflito – foi o de Portalegre, no entanto apenas inaugurado em 11 de Novembro de 1935, já depois do de Lisboa.

[23] Alusão ao "Dia da Árvore", comemorado por republicanos em todo o País, ainda antes da queda da monarquia. O primeiro (como depois sempre aconteceu, com presença de muitas crianças das escolas primárias) teve lugar no Seixal em 26 de Maio de 1907 e foi promovido pelo farmacêutico Dr. António Augusto Louro que presidiu à comissão para o efeito criada.

[24] P. 2.

[25] 1888-1954.

[26] 1891-1969.

[27] P. 5.

[28] "Diário de Notícias", 03.12.1926, p. 5.

[29] P. 2.

[30] Trocadilho com Maximiano.

[31] FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974, p. 186.

[32] O "Sempre Fixe", sempre pronto para a crítica mordaz, assinalava em artigo anónimo de 3 de Dezembro de 1931 que o monumento tinha "elegância e um alto significado patriótico".

[33] António Augusto da Costa Mota (1877-1956). Com o mesmo nome, tio e sobrinho distinguem-se pela designação de parentesco.

[34] Ver SAIAL, Joaquim. "Lisboa foi discreta a evocar Rosa Araújo", in "Diário de Notícias", coluna "Sábado – Memória", 11.03.1989, p. 9.

[35] "Diário de Notícias", 28.04.1933, p. 1.

[36] "Diário de Notícias", 18.10.1935, p. 1.

[37] "Diário de Notícias", 07.03.1936, p. 1.

[38] "Diário de Notícias", 04.07.1936, p. 2.

[39] "Diário de Notícias", 26.10.1936, p. 7.

[40] "Diário Popular", 06.08.1945, p. 6. Nesta altura, o monumento estava a ser mudado por uma brigada de trabalhadores municipais para o local actual, na zona poente da avenida, no local onde a Rua Rosa Araújo a ela se liga.

[41] Fala-se por vezes desta figura feminina como sendo "Lisboa coroada". Coroa tem, de facto, com castelos, mas apenas para alegoricamente simbolizar o município, como acontece no brasão de armas da cidade.

[42] Poente.

[43] Nascente.

[44] 1899-1990.

[45] 1947, inaugurada a 25 de Outubro de 1950.

[46] Devido às obras de construção do Metropolitano de Lisboa, as estátuas foram removidas e repostas no início de 1962. Ver "Diário Popular". 22.02.1962, p. 1. A última a ser recolocada foi a de Alexandre Herculano.

[47] Lado nascente, c. n.º 108.

[48] Escultor do século XX. Por vezes, o seu apelido surge como "Aguilero". Um busto da mesma figura e do mesmo autor está na ilha da Madeira, feito em 1973 e inaugurado em 1980.

[49] Lado nascente, c. n.º 224.

[50] http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/90122554a41d15082831e7.html (visto em 22.08.2017); peça muito semelhante, também de Rui Chafes, designada como "Venho de ti", inaugurada a 22 de Junho de 2008 no sítio do antigo bidonville português de Champigny-sur-Marne, nos arrabaldes de Paris, apareceu entortada cerca de três semanas depois, sem que se tenha sabido o motivo, supostamente atribuído a ventania ou vandalismo.

[51] Lado nascente, c. n.º 170.

[52] http://www.lizbona.msz.gov.pl/pt/actualidades/visita_presidente;jsessionid=851B68E5B115C7EA1399DDDD17289540.cmsap5p (visto em Agosto.2017).

[53] 1769-1841. O monumento teve intervenção do arquitecto De Rossi e do escultor romano Domenico Pieri.

[54] queluz_criativas.blogs.sapo.pt/4145.html - sem referências (visto em Agosto.2017).

[55] Foi prior das freguesias de S. João Baptista de Runa e de Santa Engrácia, iniciando, em 1883, actividade no Patriarcado de Lisboa, cujo arquivo reorganizou. Esteve ligado à Escola de Belas-Artes e publicou várias obras sobre arte portuguesa.

[56] "Diário de Notícias", 02.04.1929, p. 1.

[57] "Diário de Notícias", 16.03.1934, p. 2.

[58] P. 1.

[59] "Diário de Notícias", 24.12.1939, p. 1.

[60] N.º 41, p. 436.

[61] N.º 70, p. 202.

[62] P. 4.

[63] P. 1.

[64] "Ocidente", n.º 72, Abril.1944, p. 446.

[65] "Diário Popular", 01.04.1944, p. 1.

[66] P. 2.

[67] Também designada como "O Jogador de Disco" ou "O Lançador do Disco".

[68] 1875-1960. Ver SAIAL, Joaquim. "Discóbolo da Avenida, sempre muito criticado", in "Diário de Notícias", coluna "Sábado – Memória", 18.03.1989, p. 7.

[69] Não temos ainda a referência exacta. Apenas a data aproximada, em artigo sobre o assunto, saído no "Diário de Notícias" de 13 de Novembro de 1931, p. 1.

[70] 06.12.1931, pp.12-13.

[71] Data incerta.

[72] Antes, foi designado por Pavilhão de Exposições do Parque Eduardo VII e depois Pavilhão dos Desportos.

[73] Ver SAIAL, Joaquim. "Deu músculos de aço, foi moldado sem eles", in "Diário de Notícias", coluna "Sábado – Memória", 25.03.1989, p. 12.

[74] "Diário de Notícias", 05.04.1926, p. 5.

[75] Agradecendo os serviços prestados ao pessoal da Armada, o Ministério da Marinha, através do comandante Pereira da Silva, doou à comissão organizadora do monumento a quantia de 500 escudos. Muitas outras doações chegavam diariamente nesta altura à comissão. Ver "Diário de Notícias", 20.03.1926, p. 3. No mesmo jornal, a 5 de Abril, dava-se conta de "importante donativo" por parte do Rei exilado, D. Manuel.

[76] 1880-1935. Ou Anjos Teixeira (pai), pois teve um filho escultor, Pedro, também conhecido como Anjos Teixeira (filho).

[77] "Sempre Fixe", p. 7.

[78] No "Diário de Notícias de 29.10,1928, p. 5, dizia-se que a maqueta fora exposta no dia anterior na sede do Ginásio Clube Português e que a mesma ficaria no talhão da Avenida da Liberdade, fronteiro à Rua Manuel Jesus Coelho (lado nascente da avenida, a do cinema Tivoli).

[79] P. 25.

[80] 1885-1955.

[81] Ver referência a este monumento em SAIAL, Joaquim. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, pp. 76-82.

[82] 1879-1974.

[83] "Diário de Notícias" de 6, 9 e 11.08.1929, sempre na p. 1. O monumento tem nove metros de altura, e foi construído em pedra de Cabriz (Sintra). Raul Lino ganhou o concurso em que também participaram os colegas Norte Júnior, Tertuliano Marques e Cristino da Silva.

[84] 15.08.1929, p. 8.

[85] O monumento, que ainda existe no mesmo local (antiga Praça Mac-Mahon, hoje dos Trabalhadores) e em bom estado de conservação, assenta sobre base onde se podem ver outras esculturas de menor porte.

[86] 1906-1935.

[87] 09.08.1934, p. 8.

[88] "Diário Popular", 05.07.1961, p. 8.

[89] Decorreu entre 26 de Novembro e 22 de Dezembro.

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do N.º 4 e 5 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à FBAUL:

- **Cristina Azevedo Tavares** – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.
- **Cristina Pratas Cruzeiro** – Professora Auxiliar Convidada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Bolseira de Pós-Doutoramentos IHA-FCSH/NOVA.
- **Eduardo Duarte** – Professor Auxiliar Convidada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.ºCiclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia.
- **Fernando António Baptista Pereira** – Fernando António Baptista Pereira: Professor Associado da FBAUL; investigador integrado do CIEBA (onde coordena uma linha de investigação); investigador colaborador do Laboratório Hércules; Adjunto do Ministro da Cultura para os Museus e Património (desde 2017).
- **Fernando Rosa Dias** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA, Coordenador do Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte, Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista Convocarte.
- **Margarida Calado** – Professora Associada de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador do CIEBA.

Pares Académicos Exteriores à FBAUL:

- **Angela Ancora da Luz** – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- **António Quadros Ferreira** – Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- **Delinda Collier** – Ph.D. Associate Professor and Director of Undergraduate Studies Art History, Theory, and Criticism, School of the Art Institute of Chicago.
- **Isabel Nogueira** – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente.

• **Joana Cunha Leal** – Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte da FCSH-NOVA.
• **José Francisco Alves** – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.
• **Juan Carlos Ramos Guadix** – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Granada
• **Mário Caeiro** – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa.
• **Mark Harvey** – Professor na University of Auckland, New Zealand, Artista Performer.
• **Pascal Krajewski** – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du laboratoire Ciberarte (FBAUL-CIEBA).
• **Raquel Henriques da Silva** – Professora Associada da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte FCSH-UNL.
• **Rita Macedo** – Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
• **Sylvie Coellier** – Professeure, département Arts d'Aix-Marseille Université – UAM.

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

• **Michel Guérin –** Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.
• **James Elkins** – Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação

O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc… ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema,* em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com Leitura e Revisão de Pares (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da Convocarte, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de Revisão de Pares *(Peer Review)*. Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos *(Call for Papers)*. Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Científico (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o Dossier Temático, terá que colocar o seu trabalho também em processo de

revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
   a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
   b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
   c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
   d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
   e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
   f) Competência argumentativa e crítica.
   g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.

3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por

desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.

2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.

3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).

4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].

5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.

6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 - legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.

7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsabilidade por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).

2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.

3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).

4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.

5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).

6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.

b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.

c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

Próximo Número

Ars Ludens – Arte, Jogo e Lúdico

> « A comunicabilidade universal subjectiva do modo de representação num juízo de gosto (…) não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (…) »
>
> Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo.* Analítica do belo. §9

É uma questão tanto do *jogo* como da *arte*: nem uma nem outra pode ser facilmente reduzida a uma definição unânime nem perene, e ambos cobrem um vasto perímetro de objetos que não para de se expandir. Não seria surpreendente que eles conseguissem encontrar um terreno comum, de facto ou mesmo segundo a legalidade. Jogo e arte, não serão os dois desinteressados, recreativos, entre o sério e o fútil, reivindicando a sua inutilidade perante um mundo prosaico?

Foram muitos os pensadores que, em torno de um estudo ou no coração de um pensamento, iluminaram essa aproximação entre a arte e o jogo. Parece-nos que podemos discernir três vozes nessas discussões que tentam pronunciar-se sobre a arte como um jogo:

- aqueles que fazem da «fibra lúdica» do homem o caminho real para a atitude estética (Huizinga, Mauss), ou em sentido inverso, analisando a experiência estética como um comportamento lúdico, como um livre jogo das faculdades (Kant, Schiller).
- aqueles que reflectem sobre o poder criativo da obra no jogo enquanto se joga (Freud, Winnicott).
- finalmente, queles que examinam as características formais comuns à obra de arte e ao jogo: ritmo, harmonia, lugar, representação, *mimesis* (Mauss, Gadamer, Fink).

Ao fazê-lo, não terão eles revelado uma maneira de falar sobre o *jogo como uma arte*? Ao distinguir o eixo estético (da recepção) e o eixo poético (da criação), mediado por um objeto operatório e operacional (a obra).

Será indiferente e inócuo poder ler a arte como um jogo e o jogo como uma arte?

Para a maioria destes pensadores, o homem que joga está na infância da arte e a obra de arte é uma sublimação do jogo. Deveremos ver na arte o ideal de um jogo ao qual o homem adulto recorre quando se quer divertir «inteligentemente»? Ou será necessário entender que toda arte é sempre um jogo ou que qualquer jogo é já sempre arte? Poderemos ficar satisfeitos por identificar os poucos territórios comuns onde o mesmo objecto pode ser lido de maneira indiferente como um jogo ou como arte (em primeiro lugar, dança, música, teatro, teatro de improvisação)? Ou esforçamo-nos por fixar o retrato de uma determinada forma de arte que joga, que se joga (de outros, de si mesma, da arte), sejam quais forem as disciplinas a que está vinculado?

A separação, que parece clara, entre o jogo e a arte que prevalece nas sociedades ocidentais, não deverá ser reexaminada, ao olhar das mais práticas antigas, das mais

arcaicas ou das mais exóticas? Não será o *go* japonês nada mais do que um jogo? Ou se é também uma arte, não será apenas em virtude de uma concepção oriental da arte (onde o tiro com arco, a esgrima, o *go*, a cerimónia do chá, a caligrafia, a pintura, se alimentam de uma mesma fonte original)?

Permanecendo numa perspectiva da arte ocidental, não haverá uma família de artistas que podemos dizer que «se divertem», que a sua obra é uma «chalaça» e que o seu público se «deleita»? Certamente encontraremos um grande número no decurso do tão exuberante século XX (Allais, Dada, Duchamp, Broodthaers, Perec, Queneau, Gaudi, Escher, Higgins, Fluxus, Duyckaerts, etc., etc.), mas também na história da arte (o rococó, as famosas telas de Arcimboldo, os jardins labirínticos, *Platée*, *As Variações Goldberg*, etc.). O *trompe-l'oeil* não é, indubitavelmente, um jogo?

São estas ligações subtis entre o jogo e a arte que gostaríamos de questionar nestess próximos números. Várias pistas de trabalho podem ser propostas:

* Investigação teórica sobre os princípios, conceitos e fundamentos compartilhados entre esses dois campos de atividades «gratuitas».
* Investigação histórica, no campo da arte, para revelar uma iconografia ou artistas que implementaram uma abordagem ludo-artística.
* Investigação para-estética, estudando o jogo de fusão entre arte e jogo nas suas regiões confinantes: em culturas distantes, nas crianças, nos animais.
* Estudando o lugar de jogo no desenvolvimento de uma cultura artística: na educação artística, na aprendizagem do gosto, na formação técnica, etc.
* Concentrando-se num *artista-jogador*, cujo trabalho é uma prova flagrante da conexão dos dois campos.
* Estudando os mecanismos funcionais de uma *obra-jogo*, ou seja, uma obra de arte que também seja um dispositivo lúdico, com as suas regras, pondo em relação vários protagonistas (inventor, intérprete, jogador, espectador, etc.).
* *Refutando a tese*, que apesar de tudo é muito discutível e ainda mal fundada. Porquanto é possível considerar Schiller e Huizinga pouco convincentes quando eles identificam no *Spieltrieb* (tendência para o jogo) uma fonte originária da arte.

Nos últimos anos, no entanto, um recém-chegado ao mundo do jogo parece susceptível a reivindicar o *status* da arte: o videojogo. Se a questão «o videojogo é uma arte?» divide, o próprio facto de a colocar, e de a retornar regularmente, é o sinal de que uma nova realidade está a decorrer com o videojogo. Na verdade, porque é colocada a questão, e que realidade reconfigurada ela nomeia ?

Os videojogos possuem qualidades que são o cerne de muitas disciplinas artísticas: uma dimensão gráfica ou mesmo plástica, uma dimensão musical, um eixo narrativo, uma reflexão sobre a representação, a capacidade de oferecer uma mensagem, ou mesmo de transmitir valores (o que alguns jogos já fazem: o *Monopólio* ou o *Tarot* são jogos altamente neoliberais, já que os mais ricos têm aí a vida mais fácil e mais lucrativa.), etc. Não estarão lá, de facto, as características do que consideramos naturalmente como arte?

Além disso, o videojogo, tornou-se a primeira indústria cultural do mundo, colocando-se perfeitamente ao lado das suas parceiras consideradas como artes de massas:

o romance, o teatro, o cinema, a banda-desenhada, a música, mas também a rádio ou a televisão. Todos esses meios de comunicação constituem o grande coro da *transposição* de conteúdos culturais comuns. Se o romance, a banda-desenhada ou o cinema são artes, o seu último primo provavelmente também será...

O videojogo irrompeu efectivamente em prestigiosas instituições culturais (Bibliothèque Nationale de France, MOMA, Smithsonian American Art Museum, Australian Center for the Moving Image). De todas as artes não será ela a melhor candidata para fornecer exemplos de «obra de arte total» (o *Gesamtkunstwerk* wagneriano)? Não só porque ele combina os vários regimes do sensível (visual, som, temporal, fictício), mas também porque, centrado na interação com o jogador, ele mergulha o seu receptor no coração do seu Texto.

A questão da *maturidade* do videojogo é certamente central nesta polémica. Entendemos por tal o momento (tanto no sentido socioeconômico como temporal) em que uma atividade cultural se auto-investe das ações de seu *medium*.

- O mundo do videojogo foi prodigiosamente ampliado pela aparição regular de «videojogos de autor», tendo reinventado o seu *medium* e criando um novo género.
- Ele também está trabalhado pela sua dissidência vinda do mundo da arte digital ou da arte contemporânea, em sentido alargado, produzindo jogos independentes, ou mesmo *underground*, onde se podem expressar posições críticas, políticas, sociais, etc.
- Ele também se exporta para territórios não lúdicos: os *serious games* invadem as empresas, as escolas, as comunidades que procuram alterar a nossa relação no *trabalho*.
- A «*gamificação* do mundo» em acção hoje em dia marca a confluência da tecnologia interativa e de um espírito lúdico-competitivo, na qual o videojogo é o ponto cimeiro. É do sensível e do viver em conjunto que ele então devolve.

Eis algumas orientações para tentar levar a sério a incómoda questão: «Os videojogos são uma forma de arte ou simplesmente cultura?». O espírito vídeo-lúdico que sopra no mundo contemporâneo participa da sua estetização ou do seu embrutecimento?

Ars Ludens : l'art, le jeu et le *ludique*

«La propriété subjective qu›a le mode de représentation propre au jugement de goût de pouvoir être universellement partagé (…), ne peut donc être autre chose que l'état de l'esprit dans le libre jeu de l'imagination et de l'entendement (…)»
Kant, *Critique de la faculté de juger.* Analytique du beau. §9

Il en va du *jeu* comme de l'*art* : ni l'un ni l'autre n'arrivent aisément à se réduire à une définition unanime ni pérenne, et ils recouvrent tous deux un vaste périmètre d'objets et qui n'a de cesse de s'étendre. Il ne serait dès lors pas étonnant qu'ils réussissent à trouver quelque terrain commun, dans les faits voire en droit. Jeu et art ne sont-ils pas tous deux gratuits, récréatifs, entre le sérieux et le futile, revendiquant leur inutilité à la face du monde prosaïque ?

Nombreux furent les penseurs qui, au détour d'une étude ou au cœur d'une pensée, éclairèrent ce rapprochement entre l'art et le jeu. Il nous semble que l'on peut discerner trois voix dans ces discussions tentant de parler de *l'art comme d'un jeu :*

- celle faisant de «la fibre ludique» de l'homme la voie d'accès royale vers l'attitude esthétique (Huizinga, Mauss), ou à rebours, analysant l'éxpérience esthétique comme un comportement ludique, comme un libre jeu de facultés (Kant, Schiller).
- celle réfléchissant à la puissance créative à l'œuvre dans le jeu en train de se jouer (Freud, Winnicott).
- enfin, celle examinant les caractéristiques formelles communes à l'œuvre d'art et au jeu : rythme, harmonie, lieu, représentation, mimésis (Mauss, Gadamer, Fink).

Ce faisant, n'ont-ils pas en fait mis à jour une façon de parler du *jeu comme d'un art* ? En distinguant l'axe esthétique (de la réception) et l'axe poéïtique (de la création), médiés par un objet opéral et opératoire (l'œuvre).

Serait-il donc indifférent et anodin de pouvoir lire l'art comme un jeu et le jeu comme un art ?

Pour la plupart de ces penseurs, l'homme qui joue est dans l'enfance de l'art et l'œuvre d'art est une sublimation du jeu. Faut-il voir dans l'art l'idéal du jeu auquel l'homme adulte recourt quand il veut se divertir « intelligemment » ? Ou bien faut-il comprendre que tout art est toujours encore un jeu ou que tout jeu est toujours déjà de l'art ? Peut-on se contenter d'identifier les quelques territoires communs où un même objet peut se lire indifféremment comme jeu ou comme art (au premier chef, la danse, la musique, le théâtre, le théâtre d'improvisation) ? Ou bien s'évertuer à fixer le portrait d'une certaine forme d'art qui joue, qui se joue (des autres, d'elle-même, de l'art), quelles que soient les disciplines auxquels elle se rattache ?

La séparation, semble-t-il nette, entre jeu et art qui prévaut dans les sociétés occidentales, ne doit-elle pas être réinterrogée, eu égard à des pratiques plus anciennes, plus

archaïques ou plus exotiques ? Le *go* japonais n'est-il qu'un jeu ? Ou s'il est aussi un art, n'est-ce qu'en vertu d'une conception orientale de l'art (où le tir à l'arc, l'escrime, le go, la cérémonie du thé, la calligraphie, la peinture se nourrissent à une même source originaire) ?

En restant dans une perspective d'art occidental, n'existe-t-il pas une famille d'artistes dont on pourrait dire qu'ils « s'amusent », que leur œuvre est une « facétie » et que leur public s'en « divertit » ? On en trouverait certes un grand nombre au cours du XX^{ème} siècle si exubérant (Allais, Dada, Duchamp, Broodthaers, Perec, Queneau, Gaudi, Escher, Higgins, Fluxus, Duyckaerts, etc, etc) mais encore dans toute l'histoire de l'art (le rococo, les fameuses toiles d'Arcimboldo, les jardins-labyrinthes, *Platée, Les variations Goldberg*, etc). Le trompe-l'œil n'est-il pas, sans conteste, un jeu ?

Ce sont ces liens subtils entre le jeu et l'art que nous aimerions interroger dans ces numéros. Plusieurs pistes de travail peuvent être proposées :

* Recherche théorique sur les principes, les concepts et les fondements partagés entre ces deux champs d'activités « gratuites ».
* Recherche historique, dans le champ de l'art, pour révéler une iconographie ou des artistes ayant mis en œuvre une approche ludo-artistique.
* Recherche para-esthétique, étudiant le jeu fusionnel entre art et jeu dans des régions voisines : dans des cultures éloignées, chez les enfants, chez les animaux.
* En étudiant la place du jeu dans l'élaboration d'une culture artistique : dans l'éducation aux arts, dans l'apprentissage du goût, dans la formation technique, etc.
* En se focalisant sur un *artiste-joueur*, dont l'œuvre est une preuve flagrante de l'accointance des deux champs.
* En étudiant les mécanismes fonctionnels d'une œuvre-jeu, *ie* d'une œuvre d'art qui est aussi un dispositif ludique, avec ses règles, mettant en relation divers protagonistes (inventeur, interprète, joueur, spectateur, etc).
* *En réfutant la thèse*, qui après tout est très discutable et encore mal fondée. Car on peut juger Schiller et Huizinga assez peu convaincants quand ils identifient dans le *Spieltrieb* (tendance au jeu) une source originaire à l'art.

Ces dernières années, un nouveau venu dans le monde du jeu revendique régulièrement un statut d'art : le jeu vidéo. Si la question « le jeu vidéo est-il un art ? » divise, le fait même de la poser, et d'y revenir régulièrement, est l'indice qu'une réalité nouvelle est à l'œuvre dans le jeu vidéo. Pourquoi en effet se pose-t-on la question et de quelle réalité reconfigurée est-il le nom ?

Les jeux vidéo possèdent des qualités qui sont au cœur de nombreuses disciplines artistiques : une dimension graphique voire plastique, une dimension musicale, un axe narratif, une réflexion sur la représentation, la capacité à délivrer un message, voire à transmettre des valeurs (ce que certains jeux font déjà : le *Monopoly* ou le *Tarot* sont des jeux hautement néo-libéraux, puisque les plus riches y ont la vie la plus facile et la plus lucrative), etc. N'a-t-on pas là en effet, les caractéristiques de ce que l'on considérera volontiers comme de l'art ?

Par ailleurs, le jeu vidéo, devenu première industrie culturelle au monde, prend parfaitement place aux côtés de ses consœurs considérées comme des arts de masse : le

roman, le théâtre, le cinéma, la bande dessinée, la musique, mais aussi la radio ou la télévision. Tous ces médias composent la grande chorale de la *remédiation* de contenus culturels communs. Si le roman, la BD ou le cinéma sont des arts, leur dernière cousine a toutes les chances d'en être aussi…

Le jeu vidéo a effectivement fait irruption dans de prestigieuses institutions culturelles (Bibliothèque Nationale de France, MOMA, Smithsonian American Art Museum, Australian Center for the Moving Image). De tous les arts, n'est-il pas le meilleur candidat pour fournir des exemples « d'œuvre d'art total » (le *Gesamtkunstwerk* wagnérien) ? Non seulement parce qu'il cumule les différents régimes du sensible (visuel, sonore, temporel, fictif), mais aussi parce que, centré sur l'interaction avec le joueur, il plonge son récepteur au cœur de son Texte.

La question de la *maturité* du jeu vidéo est peut-être centrale dans cette polémique. Entendons par là le moment (au sens socio-économique autant que temporel) où une activité culturelle s'auto-investit des enjeux de son médium.

- Le monde du jeu vidéo s'est prodigieusement agrandi par l'apparition régulière de « jeux vidéos d'auteur », ayant su réinventer leur médium et créer un nouveau genre.
- Il est aussi travaillé par sa dissidence venue du monde de l'art numérique ou de l'art contemporain au sens large, produisant des jeux indépendants voire *underground* où peuvent s›exprimer des postures critiques, politiques, sociales, etc.
- Il s'exporte aussi dans des territoires non ludiques : les *serious games* envahissent les entreprises, les écoles, les collectivités cherchant à révolutionner notre rapport au *travail*.
- La « ludification du monde » à l'œuvre aujourd'hui marque la confluence de la technologie interactive et d'un esprit ludico-compétitif, dont le jeu vidéo est fer de lance. C'est du Sensible et du vivre-ensemble qu'il retourne alors.

Voilà quelques pistes posées pour essayer de prendre au sérieux la question lancinante : « Le jeu vidéo est-il une forme d'art ou simplement de culture ? ». L'esprit vidéoludique qui souffle dans le monde contemporain participe-t-il à son esthétisation ou à son abrutissement ?

Ars Ludens – art, game and play

> «As the subjective universal communicability of the mode of representation in a judgment (…), it can be nothing else than the mental state present in the free play of imagination and understanding (…)».
> Kant, The *Critique of Judgment.* Analytic of the beautiful. §9

An identical question is at stake with game and art: neither can easily be reduced to a unanimous nor perennial definition, and they both cover a vast perimeter of objects that cannot help expanding. It would not be surprising, therefore, if they managed to find some common ground, in facts if not in law. Game and art are they not both free and recreational, between the serious and the futile, claiming their uselessness in the face of the prosaic world?

There are many thinkers who – in the margins of a study or in the core of a thought – has illuminated this rapprochement between art and game. It seems to us that we can discern three voices in these discussions trying to talk about the *art as a game*:

- those who are making the "playful fiber" of man, the royal road to the aesthetic attitude (Huizinga, Mauss), or backward, analyzing the aesthetic experience as a playful behavior, as a free play of faculties (Kant, Schiller).
- those who are pondering over the creative power at work in the game being played (Freud, Winnicott).
- finally, those who are examining the formal characteristics common to the work of art and the game: rhythm, harmony, place, representation, mimesis (Mauss, Gadamer, Fink).

In fact, by distinguishing the aesthetic axis (of the reception) and the poïetic axis (of the creation), mediated by an operative and operative object (the work), did they not actually reveal a way of talking of *game as an art*?

Would it be indifferent and harmless to be able to read art as a game and game as an art?

For most of these thinkers, the man who plays is in the childhood of art, and the work of art is a sublimation of the game. Should we see in art the ideal of game, to which the adult man resorts when he wants to entertain "intelligently" ? Or is it necessary to understand that all art is always still a game or that any game is always already art? Can we be satisfied with identifying the few common territories where the same object can be read indifferently as a game or as an art (in the first place, dance, music, theater, improvisational theater)? Or shall we strive to fix the portrait of a certain form of art that plays, that is played, that makes play (others, itself, art), whatever disciplines it would be attached?

Should the separation, as clear as it may seem, between play and art prevailing in Western societies, not be re-examined, given older, more archaic or more exotic

practices? Is not the Japanese *go* nothing more than a game? Or if it is also an art, is it only by virtue of an oriental conception of art (where archery, fencing, *go*, the tea ceremony, calligraphy, painting, stem from the same original source)?

If we stand by the Western art perspective, is there not a family of artists that could be said "having fun", that their work is a "joke" and that they are entertaining their audience? We would certainly find many examples in the course of the exuberant twentieth century (Allais, Dada, Duchamp, Broodthaers, Perec, Queneau, Gaudi, Escher, Higgins, Fluxus, Duyckaerts, etc., etc) but also in the more ancient history of art (the rococo, the famous Arcimboldo canvases, the labyrinthine gardens, *Platée*, the Goldberg variations, etc.). Is not the *trompe-l'oeil*, without question, a game?

It is these subtle links between the game/play and the art that we would like to question in these numbers. Several ways of dealing with this question can be proposed:

* Theoretical research on the principles, concepts and foundations shared between these two fields of "free" activities.
* Historical research, in the field of art, to reveal an iconography or artists having implemented a playful-artistic approach.
* Para-aesthetic research, studying the blending game between art and game in neighboring regions: in distant cultures, with children, with animals.
* By studying the place of game/play in the development of an artistic culture: in arts education, in taste learning, in technical training, etc.
* By focusing on an artist-player, whose work is a blatant proof of the familiarity of the two fields.
* By studying the functional mechanisms of an artwork-game, *ie* a work of art that is also a playful device, with its rules, connecting with various protagonists (inventor, performer, player, spectator, etc.).
* By *Refuting the thesis*, which after all is very questionable and still unfounded. For Schiller and Huizinga can be judged rather unconvincing when they identify the *Spieltrieb* (tendency to play) as an originating source for art.

In recent years, a newcomer to the game world regularly claims the *status* of art: the video game. If the question "is video game an art?" divide, the very fact of posing it, and return to it regularly, is a sign that a new reality must be at work in video game. Why, indeed, asking the question and of what type of reconfigured reality is it the name?

Video games have qualities that are at the core of many artistic disciplines: a graphic or even plastic dimension, a musical dimension, a narrative axis, considerations about representation, the ability to deliver a message, or even to transmit values (which is already done by several games: *Monopoly* or *Tarot* are highly neoliberal games, since the richest have the easiest and the most lucrative way of life), etc. As a metter of fact, have we not there the characteristics of what we will willingly consider as art?

Moreover, video game, which has become the leading cultural industry in the world, is perfectly placed alongside its sisters considered as mass arts: the novel, the theater, the cinema, the comic strip, the music, but also the radio or the television. All

these media compose the great choir of common cultural contents' remediation. If the novel, the comics or the cinema are arts, their last cousin is also likely to be one...

The video game has indeed burst in prestigious cultural institutions (National Library of France, MOMA, Smithsonian American Art Museum, Australian Center for the Moving Image). Of all the arts, is it not the best candidate to provide examples of "total artworks" (the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*)? Not only because it combines the different regimes of the sensitive (visual, auditory, temporal, fictional), but also because, centered on the interaction with the player, he plunges his receiver into the heart of his Text.

The question of the *maturity* of the video game is perhaps central in this controversy. By this term, we mean the moment (in the socio-economic as well as temporal sense) in which a cultural activity is self-investing the stakes of its medium.

- The world of video games has been enormously enlarged by the regular appearance of "video games *d'auteur*", having reinvented their medium and creating a new genre.
- It is also worked from inside by its dissidence coming from the world of digital art or contemporary art in a broad sense, producing independent games – even underground – that can express critical, political, social positions etc.
- It also intrudes on unplayful territories: serious games invade firms, schools, communities in order to revolutionize our relationship to work.
- The ongoing "*gamification* of the world" marks the confluence of the interactive technology and a playful-competitive spirit, whose video game is the spearhead. It is just about the Sensible and our Living-together.

Here are some ways to try to take seriously the nagging question: "Is video game an artistic or only a cultural form ?". Does the videogame spirit, now blowing in the contemporary world, participate in its aestheticisation or in its brutishness?

Pascal Krajewski
(traduções do francês de Fernando Rosa Dias)

Biographic Notes:

Pascal Krajewski

Pascal Krajewski has a PhD in Art sciences and a Master degree in aerospace engineering. Researcher associated to the Fine Arts Faculty of Lisbon University (FBAUL-CIEBA), he is specialized in new technology and media in art. He is reviewer for the e-journals *Appareil* (MSH-Paris Nord) and *Convocarte* (FBAUL).

His thesis, attended in 2012 (then published), dealt with the possibility of a « technological art ». The author described the various aesthetic effects implied by the irruption of devices within the art sphere : on the artist and his skill, on the artwork and its existence, on the aesthetic reception and its preambles.

He is the author of books about technological art, comic strip and the notion of art medium – and also of articles about the question of image, gesture, photography, besides different translations in French of Greenberg, Manovich, Higgins, etc.

Here, he is opening a vast « thinking workshop » about video game for the next few years.

He lives and works in Toulouse (France).

Jorge Martins Rosa

Jorge Martins Rosa é professor auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da NOVA-FCSH, leccionando, entre outros, os seminários de mestrado «Cibercultura» e «Cultura Pop», e «HIstória e Tendências dos Media Digitais» «Arte e Tecnologia» a nível do doutoramento. Depois duma dissertação de mestrado sobre videojogos, defendeu doutoramento sobre as ligações entre Philip K. Dick e o discurso da cibercultura. Foi, entre 2010 e 2012, investigador principal do projecto «A Ficção e as Raízes da Cibercultura».

Call for Papers – *Ars Ludens:* Arte, Jogo e Lúdico – revista *Convocarte*

Em 1 de Abril de 2018 a Coordenação Geral da revista digital *Convocarte* lançou os trabalhos do nº6-7, com Dossier Temático sobre «*Ars Ludens* – Arte, Jogo e Lúdico». A *Convocarte* é uma revista científica do campo das artes, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com Conselho Científico Editorial e revisão qualitativa de pares que aceita propostas de textos para as suas pastas e *site*.

Sendo do seu interesse, poderá candidatar-se através do email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), dentro dos processos de proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*, seguindo depois os normais Processos Científicos e Editoriais – para estas propostas, processos e características dos textos,ver: http://convocarte. belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/.

É com estas premissas que o convidamos a participar nos nossos próximos números 6-7 com coordenação especial do dossier-tema *(Ars Ludens* – Arte, Jogo e Lúdico*)* por parte dos Investigadores Pascal Krajewski e Jorge Martins Rosa.

Informação da calendarização (2018):

- 1 de Abril: lançamento dos trabalhos (call for papers)
- Antes de 15 Julho: Envio à Coordenação Geral uma «primeira proposta de trabalho» (Título, linhas gerais de trabalho e curriculum breve).
- Antes de 1 Setembro: Envio à Coordenação Geral do «texto finalizado»
- Setembro: Apreciação de pares *(peere review)* do texto apresentado
- Outubro: Trabalho de revisão do texto pelo autor em função das sugestões fornecidas pelos avaliadores
- Novembro: Correcções finais e maquetagem do número
- Dezembro: Envio aos autores do seu texto final paginado para última revisão
- Janeiro (do ano seguinte): Lançamento do número

O Coordenador Científico Geral:
Fernando Rosa Dias
Os Coordenadores do Dossier Temático «*Ars Ludens* – Arte, Jogo e Lúdico»:
Pascal Krajewski e **Jorge Martins Rosa**

Appel à articles (Call for Papers) – *Ars Ludens :* l'art, le jeu et le ludique – revue *Convocarte*

Au 1 Avril 2018, la Coordination Générale de la revue en ligne *Convocarte* a lancé son appel pour ses numéros 6-7, consacrés tous deux au dossier thématique «Ars Ludens : l'art, le jeu et le ludique» [http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/proximo-numero/].

Convocarte est une revue scientifique dédiée aux champs artistiques, émanant de la faculté des Beaux Arts de l'Université de Lisbonne. Son Comité Scientifique Editorial et son système d'évaluation par les pairs acceptent des propositions d'articles pour ses dossiers et pour son site web.

Si vous êtes intéressé, vous pouvez candidater par email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), en suivant les procédures indiquées dans la section « Proposition extérieure d'un texte pour la revue Convocarte », puis en suivant le circuit normal des Processus Scientifiques et Editoriaux.

Vous pouvez retrouvez ces procédures ici : http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/ (version française en bas de page)

C'est dans ce cadre que nous vous invitons à participer aux suivant numéros 6-7, coordonné par les chercheurs Pascal Krajewski et Jorge Martins Rosa, autour du dossier thématique « Ars Ludens : l'art, le jeu et le ludique».

Information du calendrier des travaux (2018):

- 1er Avril : lancement de l›appel
- Avant le 1er Juillet : Envoi à la Coordination Générale d›une « première proposition de travail » (titre, axe retenu, CV le cas échéant)
- Avant le 1er Septembre : Envoi à la Coordination Générale du « texte achevé »
- Septembre 2018: Evaluation par les pairs (peer review) du texte fourni
- Octobre : Travail de révision du texte par l›auteur en fonction des suggestions fournies par les évaluateurs
- Novembre : Corrections finales et maquettage du numéro
- Décembre : Envoi aux auteurs de leur texte final maquetté pour ultime relecture
- Janvier (année suivante) : Sortie du numéro

Coordination Scientifique Générale de la revue:
Fernando Rosa Dias
Coordinateurs Scientifiques du Dossier Thématique «Ars Ludens : l'art, le jeu et le ludique»:
Pascal Krajewski et **Jorge Martins Rosa**

Call for Papers – *Ars Ludens:* art, game and play – *Convocarte* e-journal

In April 1 the General Coordination of the e-journal *Convocarte* began to work on issue n.º 6-7, with a Thematic Dossier on « *Ars Ludens*: art, game and play». *Convocarte* is a scientific magazine in the arts field, belonging to the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, with an Editorial Scientific Board and peer review that accepts proposals of papers for its files and site, If you are interested, you can apply using our email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), compying with the procedures outlined in External proposal of paper for *Convocarte* magazine, then following the normal Scientific and Editorial Procedures. For these proposals, procedures and characteristics see: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/.

We invite you, in accordance with these preconditions, to participate in our next issue, with special coordination of the themed dossier *(Ars Ludens*: art, game and play*)* by the researchers Pascal Krajewski and Jorge Martins Rosa.

Information on the organizational calendar for the next issue (2018):

- April 1: call for papers
- Before July 15: Sending to the General Coordination the "first working proposal" (title, chosen axis, CV if applicable).
- Before September 1: Sending to the General Coordination the "complete text"
- September: Peer Review of the supplied text.
- October: Text revision by its author, based on suggestions provided by the evaluators.
- November: Final adjustments and design of the number
- December: Sending back to the authors their final bookdesigned text, for an ultimate proofreading.
- January (next year): Outcome of the number.

General Scientific Coordination:
Fernando Rosa Dias
Coordinator of the «*Ars Ludens*: art, game and play» Thematic Dossier:
Pascal Krajewski and **Jorge Martins Rosa**

[PT] Apreciação de textos, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios
(FR) Appréciation des textes par de brèves remarques selon les paramètres et critères suivants
(EN) Appreciation of papers, through a brief text according to the following criteria

1. [PT] Ajustamento do texto à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes | [FR] Ajustement du texte à la politique éditoriale de la revue, revue universitaire dans le champ des arts | [EN] How the paper fits in with the magazine's editorial policy, as a University magazine within the Arts context;

2. [PT] A adequação do texto ao tema do dossier | [FR] Adéquation du texte au thème du dossier | [EN] How the paper is adequate to the dossier's theme;

3. [PT] Originalidade do objecto da investigação e da reflexão | [FR] Originalité de l'objet de la recherche et de la réflexion | [EN] Originality of the object of investigation or reflection;

4. [PT] Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco | [FR] Langue spécialisée, qualifiée et appropriée aux problèmes mis en lumière | [EN] Specialized, competent and adequate language to the issues being focused;

5. [PT] Qualidade científica e metodológica na investigação, tal como na construção da escrita e argumentação | [FR] Qualité scientifique et méthodologique dans la recherche et la structuration globales du texte | [EN] Scientific and methodological quality in research and in the global structure of the text;

6. [PT] Competência argumentativa e aprofundamento crítico | [FR] Compétence argumentative et approfondissement critique | [EN] Argumentative competence and critical deepening;

7. [PT] Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos; [FR] Bonne connaissance artistique, historique, esthétique et philosophique; [EN] A good comprehension of artistic, historical, aesthetic and philosophical knowledge;

8. [PT] Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores (máximo de 1000 caracteres) | [FR] Si nécessaire, proposer des modifications pour améliorer le texte sous forme d'un commentaire bref, en lien avec les paramètres ci-dessus (1 000 caractères max) | [EN] Suggestions for improvement with changes, if necessary, and considering previous criteria, in a brief commentary (maximum of 1000 characters).

b a cieba belas-artes ulisboa FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CON
VOC
ARTE