



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Maria da Luz Nolasco Cardoso

MUSEOGRAFIAS DE ACONTECIMENTOS

Tese de Doutoramento em Arte dos Media apresentado na Universidade Lusófona do Porto
para a obtenção do grau de Doutor – Diploma conjunto da Universidade Lusófona do Porto e da
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Trabalho realizado sob orientação do Professor Doutor Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes e
co – orientação do Professor Doutor António Manuel Dias Costa Valente

Abril de 2021

Tese de Doutoramento em Arte dos Media

Diploma conjunto da Universidade Lusófona do Porto e da Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias

Doutoramento realizado ao abrigo da bolsa de investigação COFAC I-D

Epígrafe

“A arte é a representação da vida (representação como no teatro), *bigger than life*. A vida é trabalhosa, a arte é trabalhada. São duas ordens **primas**, mas de famílias diferentes; muitas vezes uma anda sem a outra, ímpares (a vida, a arte). Vida maior, a trabalhosa, porque contém naturalmente tudo, do princípio ao fim. Vida menor, a trabalhada, porque é querida, comandada por uma ordem, um crer, uma paixão, sem limite. (...) Paixão, *to fall in love, tomber amoureux*. A curiosa palavra **queda**, que nos deixa, nem que por segundos, quando por exemplo se vai a cair na rua, sem apoio, livres, soltos. E estar livre é estar sem medo, sem limite, até o nosso corpo atingir o chão, claro.
Para um artista, fabricar imagens é uma prova de vida”.¹ (Ana Jotta, 2000)

¹ Ana Jotta, 2000. Exposição “A Indisciplina do desenho”, de 24 de Março a 31 de Abril no Museu de Aveiro.



Relembrar ©Catarina Baleiras

Dedicatória

Ao Raúl que, entretanto, nasceu e nos encheu de alegria.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Professor Doutor Manuel Bogalheiro, o facto de ter acreditado desde o início nas potencialidades deste trabalho, o qual beneficiou profundamente do seu acompanhamento exigente, do rigor científico e do debate muito estimulante e encorajador que me foi dedicando ao longo da tarefa de investigação e escrita. É, de igual modo, um privilégio ter o Professor Doutor António Costa Valente como co orientador, que me abriu portas para este doutoramento, para além de ter acompanhado criativamente desde a origem, o processo de valorização e estudo da coleção de arte contemporânea protocolada entre o Estado Português, a Universidade e o Município de Aveiro. Não posso deixar de expressar ainda a minha gratidão ao Pintor Francisco Laranjo, catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pela entrevista que me concedeu em Maio, expressando em palavras a dimensão do gesto implícito na arte e na sua particular expressão. A Arte dos Media foram o fio condutor deste trabalho, por isso estou muito grata aos professores da Universidade Lusófona do Porto que nos orientaram os estudos, aos meus colegas e à colaboração de várias pessoas que ao longo deste percurso académico participaram direta e indiretamente. Nomeadamente, ao programador Mário Farate Marques pelo empenho no desenvolvimento de um protótipo digital que dará vida à coleção no futuro; ao José Machado pelo suporte basilar na formatação da tese, e aos meus colegas do Museu de Aveiro pelo apoio e debate. Agradeço ainda ao Dr. Domingos Valido pela diligência das ações com vista à reunião das peças de arte dispersas pelo País e cuja atitude deu vida a este sonho de dar visibilidade a uma parte esquecida da arte portuguesa. Este trabalho não teria sido possível sem o afeto, a amizade e os olhares ternos, contudo críticos, da Maria Ana, do Nuno, do Guilherme, da Sara, do Tó, da Lena, da Carolina, do Daniel, e dos meus pais, Manuel e Lurdes, que emocionalmente sempre me apoiaram. Ao Filipe pela ternura, dedicação e empenho nas captações de som, de vídeo e fotografia que fomos compilando ao longo destes 4 anos de tese, e que são o arquivo atual. Contudo, certa que nunca será suficiente para agradecer a todos, reconhecidamente, a força das palavras, das críticas e apreciações, registo aqui apenas a minha mais profunda gratidão.

Resumo

Nesta tese abordamos os mecanismos de produção e também de reprodução que são inerentes à arte, refletindo num conjunto de objetos da coleção de arte moderna e contemporânea da SEC/MC - Secretaria de Estado da Cultura, obras recorrentes ao arquivo de arte dos últimos 25 anos do século XX.

A fronteira temporal que esta coleção implantou entre os vários arquivos de arte portuguesa, deu lugar a uma lacuna que é também um intervalo, uma descontinuidade específica, na regularidade da história da arte. Este intervalo revelou-nos um universo de imagens que denunciam a diferença dos tempos e a mudança de épocas, dando origem à inevitabilidade da sua dispersão. Em contraponto, abriu novas perspetivas para pensarmos a arte moderna e contemporânea portuguesa. Permitiu também abrir caminho ao inesperado, ao *acaso* na medida em que este afeta causas, motivos e agentes capazes de ação crítica e de ética. O questionamento da origem da coleção motivou o seu “aparecer” no campo da arte e ocasionou o “lembrar” de um arquivo apagado/esquecido.

O reativar do potencial artístico dos acontecimentos relacionados com as obras em questão afetou, no nosso tempo, o cruzamento deste arquivo de imagens com os novos *media*. Sendo também a questão da cultura digital um desafio ao longo da nossa investigação (a dos *media*), esta possibilitou uma nova visibilidade das obras de arte mostrando o que de inesperado estas podem revelar no nosso tempo; daí parte a pesquisa para a viabilidade das imagens, e para a transitabilidade das obras em outros dispositivos de comunicação, diferentes dos tradicionais *media* não tecnológicos, abrindo-se um desafio inesperado, e em prosseguimento.

Palavras-chave: Dispositivo Museográfico, Visibilidade, Acessibilidade, Imagem, História de Arte, Operador Estético, Arquivo, Acontecimento(s), Modernidade, Contemporaneidade, Medium, *Media*, Virtual, Digital, Interface, Dispositivo, *Mock-Up* / *App* / *Aplicação*.

Abstract

In this dissertation we approach the mechanisms of production and also of reproduction that are inherent to art, reflecting in a set of objects from the collection of modern and contemporary art by the SEC / MC, works recurring to the last 25 years of the 20th century.

The temporal frontier that this collection implanted between the various archives of Portuguese art, gave rise to a gap that is also an interval, a specific discontinuity, in the regularity of art history. This interval revealed to us a universe of images that denounce the difference in times, the change of periods, giving rise to the inevitability of its dispersion, opening, in contrast, new perspectives for thinking about modern and contemporary Portuguese art. It also allowed to open the way to the unexpected, to the extent that it affects causes, motives and agents capable of critical and ethical action. The questioning of the origin of the collection related it to "appearing" in the field of art, and to "remembering" something that was forgotten: an erased file.

In fact, it was the artistic potential of the events related to the works in question, and in intersection with the new technologies, that gave renewed value to the collection. As the issue of digital culture is also a challenge in my investigation (chapter IV), this made it possible to reactivate the visibility of works of art and show what unexpected they can reveal in our time; from there the research for the viability of the images starts, and for the transitivity of the works in new communication devices, different from the traditional non-technological media, opening an unexpected challenge, and continuing.

Keywords: Museographic Device, Visibility, Accessibility, Image, Art History, Aesthetic Operator, Archive, Event (s), Modernity, Contemporary, Medium, Media, Virtual, Digital, Interface, Device, Mock-Up / App / Application

ÍNDICE GERAL

Resumo	V
Abstract	VI
Lista de Abreviaturas	XI
Introdução	12
Capítulo I	24
1.1. O Mundo a que as Imagens Reportam	24
1.2. O Arquivo	40
1.3. A ordem dos acontecimentos que envolvem a obra de arte	54
1.4. A obra como dispositivo tal como a entendemos na contemporaneidade	70
1.5. Museografias de tensão, aproximação, diálogo e revelação dos objetos de arte	78
1.6. Condição do dispositivo Museográfico como ambiente “inconveniente”	87
1.7. O projeto de criação artística como o modelo possível	94
1.8. Condições heterotópicas do dispositivo Museográfico	103
1.9. O exercício virtual dos novos media para uma outra geografia de visualização da arte	110
Capítulo II	126
2.1 Da permanência e da sobrevivência das obras de arte no século XXI	126
2.2 O acaso na medida em que este afeta agentes capazes de ação crítica (e de ética)	131
2.3 Fenómenos Determinantes para a Vontade de Mudança	137
2.4 A capacidade de unir as várias partes da coleção de arte.	143
2.5 O Olhar do crítico de arte Rui Mário Gonçalves	147
2.6 O Olhar do crítico de arte J-A. França em “Quinhentos Folhetins”	149
2.7 O Olhar do crítico de arte José Luís Porfírio	153

Capítulo III	156
3.1 O caso de Maria Helena Vieira da Silva (1907-1992) - Liberdade	157
3.2 O caso de Menez (1926-1995) - “Mulher com criança e vestido azul ciano”	160
3.3 O caso de Francisco Laranjo (1955) - “s/título”	162
3.4 O caso de Pedro Calapez (1953) Díptico – “s/ título”	163
3.5 O caso de Noronha da Costa (1942-2020) - “Górgon”	165
3.6 O caso de José Mouga (1980) “Pintura”	167
3.7 O caso de Julião Sarmento (1948) “Sic Vt Dolor Meus”	169
Capítulo IV	171
4.1 Entre a presença e a ausência – outros campos de visibilidade	171
4.2 A valorização do “não suporte / e do imaterial”	174
4.3 O destaque mais refletido das obras de arte da coleção antecipando o seu futuro	188
Conclusões	193
Bibliografia	201
Lista de Apêndices	208

Lista de Figuras

Figura 1 – a) José Rodrigues (1970) Composição © Ernesto de Sousa b) José Rodrigues (1973) Naturais © Ernesto de Sousa	31
Figura 2 - Jorge Pinheiro, 1971. Composição. Capa da Revista Colóquio / 26; reprodução de um óleo s/ tela	53
Figura 3 - Armanda Passos. 1944. “S/Título”	54
Figura 4 - Alternativa Zero – 1977. Lisboa	59
Figura 5 – a) Vieira da Silva. 1984. Liberdade; 10 anos s/1974	62
Figura 6 - Pós-modernismo. 1983. Catálogo da Exposição na SNBA, Lx.....	69
Figura 7 – Teresa Magalhães 1980; pintora ativista do Grupo Puzzle.....	77
Figura 8 - Álvaro de Passos. 1969. No Silêncio Agreste de Uma Manhã Primavera.....	83
Figura 9 - Júlio Resende. 1993. Coladera.....	84
Figura 10 - Catálogo da Fundação de Serralves “Anos 80: uma Topologia, 2007”.....	85
Figura 11 - Capa do Catálogo 1979, Ether	92
Figura 12 - Miguel Branco. 2007. Carranca / Diabólica. <i>Fimo</i> com pigmento.....	101
Figura 13 - 1984-1988. Rui Ochoa. Comemorações do 25 de Abril.....	102
Figura 14 - Mural do 10 de junho de 1974 – ou a passagem ao ato” © Ernesto de Sousa	129
Figura 15 – Tomás Mateus; este artista tal como mais 47 integraram o Mural de 10 de Junho.....	130
Figura 16 - Sérgio Costa Realizou a “Performance “Tasca – Tu Marras” (1986), em Almada	135
Figura 17 - Reserva do Palácio Foz (Lisboa)	137
Figura 18 - Artigo de Alexandre Pomar "A Tradição da Rotura" in Jornal Expresso, 21 de março de 1992	139
Figura 19 - António Sena “s/título”, data? Serigrafia.....	140
Figura 20 - O Estado da Arte Contemporânea Portuguesa.....	141
Figura 21 – a) Ana Isabel (s/ data e s/ título); b)	149
Figura 22 - Gravura "ACHERNAR" em 1976. Sérgio Pinhão realizou uma série de obras partindo do círculo como estrutura de suporte no sentido de obter um efeito ótico ambíguo.	155
Figura 23 – Cadastro de Obras de Arte, SEC / MC.....	160
Figura 24 – a) Menez. Duas Figuras Femininas, 1988; b) Menez. s/ título, 1989	161
Figura 25 - Pedro Calapez "Sem Título" 1985 (díptico)	165
Figura 26 - José Mouga, “Pintura”, 1980. Acrílico s/ tela. Col. SEC/MC- CMA-UA.....	167
Figura 27 - Rui Aguiar “Três Nuvens”, 1981. Colagem: papel de seda, kraft e acrílico s/ tela.	168
Figura 28 – Nuno Félix da Costa, 1988.....	179
Figura 29 – Carlos Afonso Dias	180
Figura 30 – Rui Cunha, 1987	181
Figura 31 - Luís Noronha da Costa - “Gorgon – Homenagem a Terence Fisher “, 1973. 186	
Figura 32 - Maria Helena Vieira da Silva “Liberdade”, Têmpera s/ Papel 1984.....	186
Figura 33 - Pedro Calapez, Sem Título (díptico) 1985. Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro, 2006.....	187
Figura 34 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro - Visita de estudo - alunos do 3º Ciclo	189

Figura 35 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro- Obra de Julião Sarmiento “Sic Ut Dolores Meus” 1995	190
Figura 36 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro – Obra de Vieira da Silva “Liberdade” 1984.....	190
Figura 37 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro. Obra de Joaquim Bravo “La Mer” 1985	191
Figura 38 - Sérgio Costa “Sem título” 198.....	192

Lista de Abreviaturas

AACA – Avenida da Arte Contemporânea de Aveiro

CAM-JAP – Centro de Arte Moderna - José de Azeredo Perdigão

CMA – Câmara Municipal de Aveiro

CPF – Centro Português de Fotografia

DGAC – Direcção-Geral da Ação Cultural (1975 – 1992)

DGARQ – Direcção-Geral de Arquivos (Ex-Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo – IAN/TT, Centro Português de Fotografia - CPF)

DGARTES – Direcção-Geral das Artes (Ex – Instituto das Artes - IA)

DGEA – Direcção Geral dos Espetáculos e das Artes

DRC de Lisboa e Vale do Tejo – Direcção Regional de Cultura de Lisboa/Vale do Tejo

DRCN – (Delegação) Direcção Regional da Cultura do Norte

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

IA – Instituto das Artes (2003 – fusão do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) c/o Instituto Português das Artes)

IGAC – Inspecção-Geral das Actividades Culturais (Comissão de Classificação de Espectáculos – CCE; antiga DGEA)

IMC, I.P. – Instituto dos Museus e Conservação, I.P. (Ex-Instituto Português de Museus - IPM, Instituto Português de Conservação e Restauro - IPCR)

MNAC/MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado

MC – Ministério da Cultura

SEC – Secretaria de Estado da Cultura (1976 - 1992)

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

TA – Teatro Aveirense (Teatro Municipal de Aveiro)

UA – Universidade de Aveiro

Introdução

Museografias de Acontecimentos

- naquilo que eles [acontecimentos] têm em termos de potencial artístico / naquilo que configuram como acontecimentos estéticos / naquilo que requerem como individuações [consistências] e que produzem uma relação de vários encontros, contatos, clivagens, ritmos de mudança e atualizações.

Enquadrados numa reflexão de fundo sobre as questões da historicidade das obras de arte e da sua recursiva temporalidade (Bishop, 2013:20; Heinich, 1999; 2006:), refletindo em experiências estéticas a partir dos objetos e eventos da arte e dos modos operativos (práticas) que enquadram a visibilidade das imagens, construímos a narrativa que sustenta a nossa tese de “Museografia de Acontecimentos”.

O jogo das metamorfoses que se estabelece quando visitamos um espaço de exposição, *i.e.* um Museu, uma Galeria de Arte, um Atelier de artista, ... espaços contidos que nos colocam a nós, como espectadores, no limiar entre duas [e muito mais] visibilidades (Peres, 1971:62-63)², *heterotopias* (hétero = outro + topia = espaço) na terminologia de Foucault, convida a uma atitude expectante e atenta a determinados factos, vivências e acontecimentos (Sardo, 2017:206-7). Diríamos até ser um jogo de visibilidades inconvenientes (França, 1971:12)³ se invertermos a ordem dos acontecimentos: – entre o que os nossos olhos escolhem fixar e experienciar, e entre o que o olhar do artista projetou tornar visível, ou libertou preconizar. Assim, o nosso olhar se multiplica e envolve na tensão criada entre o espaço de exposição (Vidal, 1996)⁴ – o do dispositivo museográfico, [que pode ser coincidente ou subvertido pelo dispositivo do

² Sociologicamente (em 1970), a arte e os princípios da crítica contemporânea, defendiam o seguinte: “uma obra de arte completa-se em constante abertura pelos múltiplos olhares dos seus públicos possíveis” A fundamentação sociológica emergia “da maré de sucessivas exposições” que em 1970 aconteciam, de Paris a Nova Iorque, num rumo de democratização da arte contemporânea. Fernando Peres refere que “Os artistas portugueses continuavam a procurar fixar-se em Paris ou Londres”.

³ Citando J.-A. França: “Um pouco como quando Magritte pinta um “Chapéu de coco” e lhe chama “nuvem”, ou desenha um homem e o intitula “Árvore ou parede,” ou quando (num processo direto de negação que o próprio objeto melhor informaria) pinta um “cachimbo”, declarando na legenda que “Ceci n’est pas une pipe”, ele está nos planos conjugados de duas linguagens – a pictórica e a escrita – a levar um objeto a outra situação que é pragmaticamente inconveniente”, (Vidal, 1996) mas poderíamos dizer, libertadora.

⁴ Destacamos a “possibilidade de transformação da própria galeria, ou de uma casa, numa obra de arte. O espaço arquitetural como obra de arte é um processo radicado no conceptualismo e em autores como o grupo Art & Language — na célebre «Exposição do Ar Condicionado» — Kosuth, Daniel Buren, Lawrence Weiner ou Dan Graham, mas também Gordon Matta-Clark, e hoje actualizado por um Gerhard Merz.

objeto artístico] (Leal, 1995)⁵, e ao que emerge enquanto objeto de arte neste dispositivo (Foucault, 2008:61). Somos vistos ou somos nós que vemos? Qual a ordem dos acontecimentos?

Poderemos então afirmar que no dispositivo museográfico atuam um conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções do museu, no que diz respeito às práticas de comunicação, mediação e informação. As funções do Museu incorporam estas práticas de mediação com as da administração, salvaguarda, conservação preventiva, restauro, documentação e inventário, arquivo e reservas, gestão de espaços expositivos, e ainda, as da formação e da educação não formal. Neste dispositivo de visibilidade da arte, lugar artificialmente criado (Malraux, 1965:21), mais imaginário que real, constroem-se estruturas de memória, de efeitos mnemónicos, heterópicos, e transformativos da arte e do seu *medium*.

Estes fundamentos apontam para o foco da dissertação, o qual é em simultâneo orientado para o estudo da coleção de arte moderna e contemporânea da SEC/MC, um arquivo de imagens protocolado (Cultura, 2006)⁶ com o Estado Português e em depósito no Município de Aveiro, e para uma reflexão transversal e de fundo sobre os acontecimentos históricos, sociais e políticos imanentes aos objetos de arte. A coleção de arte reunida é a matéria prima e também o pretexto para irmos mais além da sua materialidade, conduzindo-nos (estas obras) às experiências estéticas por elas veiculadas, concretamente, às práticas e posições artísticas mediadas pelo arquivo de imagens balizado entre 1975 e finais do século XX⁷.

Na problemática da visibilidade e no seio de uma mediação social dos diferentes “objetos epistémicos” (Hans-Jörg Rheinberger, 2012; Cruz, 2012) tivemos como pensamento de síntese lançar a ideia de um dispositivo de visibilidade usando os novos media e o potencial dos espaços digitais – sob o tema de um artefacto de mediação digital – de *Design Driven* (abordado nos caps. II-IV). O objeto é simulado num dispositivo digital que está disponível temporariamente, assumido como um protótipo ainda experimental e acessível através de um link ativado individualmente e que se acrescenta, no contexto desta dissertação, ao corpo teórico da tese para no futuro ser transposto para uma aplicação.

⁵ Pelo artista visual Miguel Leal, seu autor, é invertida a ordem dos acontecimentos sendo o contexto do lado da receção (do observador) o que valida/homologa a realidade urgente à qual a obra tem de pertencer sem impor o “nome do autor, o nome da obra de arte e a própria autoria”.

⁶ Protocolo de cedência de obras de arte do Ministério da Cultura para a Universidade de Aveiro e Câmara Municipal de Aveiro, assinado em 5 de Julho de 2006 e Ofício de Domingos Valido - Apêndice B.

⁷ A coleção elenca um número de artistas que mencionamos no Apêndice A – em lista dos artistas.

Programador: Mário Farate Marques; Curadora: Maria da Luz Nolasco:

link: <https://www.figma.com/proto/PfbyDLOpRz1rjjLvRXLaGp/>

É também relevante o que exploramos, no seio do processo da modernidade na arte, como resultante do “depois” da Revolução de Abril de 1974 (Cultural, 2019; Pinho, 2013) e a subsequente afirmação da produção artística em discursos libertos dos constrangimentos criados pelo período ditatorial, acerca das práticas disciplinares de representação. As práticas da arte são exploradas enquanto fenómenos culturais decorrentes dos ambientes de mudança, de clivagem e de afirmação da arte portuguesa. A Revolução do 25 de Abril de 1974 foi o fenómeno sociopolítico, cultural e ideológico mais relevante da segunda metade do século XX em Portugal, com reconhecimento no ambiente e contexto político internacional e com específica repercussão na arte portuguesa.

Assim, considerando que temos um conjunto de obras de arte que nesta tese está muito bem definido, particularmente pela origem⁸, pela datação, autoria e referências de autor / obra, e que, inclusivamente, é este conjunto de obras o substrato dos 4 capítulos desta dissertação, justifica-se a focalização nesta coleção de arte e no dispositivo (Agamben, 2005)⁹ que lhes dá visibilidade. Neste domínio da visibilidade encontramos motivos vários para uma curadoria (Bishop, 2013)¹⁰ que envolve a mediação na comunicação entre a obra de arte, o artista, o mecanismo de produção da obra, a afirmação e autonomia da obra e, ainda, a possibilidade da sua visibilidade preparada para os novos meios digitais, os da *arte dos media* (Cruz, 2012; Cultural, 2019; Lieser, 2009; Moura, 2020; Pinto, 2019). Proponho uma focalização nas obras de arte, e na “exposição¹¹” como o lugar onde as artes vão ter com cada um, ou seja, a exposição como dispositivo de visibilidade presencial (Pinto, 2019:112-117)¹², mas também, uma focalização no

⁸ Objetos de arte que “em parte” são pertença da coleção da SEC/MC, balizados entre 1977 e 2000, e que constituem o depósito de obras protocoladas com o Município e Universidade de Aveiro em 2006.

⁹ O conceito de dispositivo tem implicações com as estratégias de poder, tal como Michel Foucault as define, sendo que estas remetem para um sistema em rede que estabelece relações entre os indivíduos e o elemento histórico de poder.

¹⁰ Curadoria é um termo resultante de uma prática emergente do contexto dos museus e das galerias de arte, e nos locais onde a arte adquire visibilidade sob a coordenação e gestão curatorial. É uma aptidão profissional no dispositivo de exposição.

¹¹ Exposição funciona, conceptualmente, como o ato comum do mostrar e do dar a ver a obra de arte questionando-se o processo de mediação social em atual transformação, no seio da sociedade digital.

¹² Este dispositivo presencial é físico e territorial; como tal será abordado como sendo o ambiente de revelação do objeto artístico numa nova ecologia cultural.

dispositivo operativo virtual / digital¹³ que dá acesso às obras de arte nas nossas comunicações *online*.

Esta condição de uma *ciber-museografia*¹⁴ que substantiva a ideia de uma exposição orientada por uma linguagem tecnológica entre pessoas e máquinas, o “aparelhamento” que Maria Teresa Cruz abertamente analisa na sua asserção acerca dos “Media, Dispositivo, *Apparatus*” (Cruz, 2012) também reverte para o “domínio das novas tecnologias de computação e correspondentes linguagens informáticas, e para o mundo *online*”(Pinto, 2019:112-117). A condição de uma orientação tecnológica na prática museográfica é promotora de uma inclusão conjunta: a do objeto artístico na exposição e, simultaneamente, o consumo cultural de ambos orientado por um acesso tecnológico à distância - *online*. Este acesso abre a possibilidade de uma partilha de universos simbólicos distintos: o universo simbólico da arte e do seu campo expositivo / público e o universo dos nossos mundos virtuais, simultaneamente ocorridos nas nossas comunicações *online* (Cultural,2019; Heinich,1999; 2006; 1983:107-109).

Tal como o explica Agamben na sua obra “O Que É o Contemporâneo? E Outros Ensaio” (2009), com esta possibilidade de uso dos dispositivos tecnológicos o “homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que se separaram dele e gozar assim do *Aberto* como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potencia específica do dispositivo” (*Idem, Ibidem*, 2009; Loureiro, 2014).

Apresento ambos, o dispositivo presencial e o virtual, como mecanismos de visibilidade focados nas obras de arte que definem a coleção balizada neste estudo de caso a partir do final da década de 1970 e até finais de 1990. É um arco temporal ao qual unimos vários acontecimentos artísticos, sociais e políticos emergentes no contexto da arte portuguesa. Acontecimentos que têm um potencial artístico e estético que permite recuperar o sentido daquela coleção, e que dão, também, sentido aos fenómenos culturais e às obras de arte que remetem para o período temporal referido¹⁵ (Lourenço, 1988:12; Foucault, 1988).

¹³ As novas tecnologias, as da arte dos media, servem de diálogo e pesquisa de *design driven*, conferindo legibilidade às imagens e às obras do passado no tempo presente (in Capítulo II e IV).

¹⁴ *Ciber* é um termo que significa direção/orientação/pilotagem/... e *ciber-museografia* é uma palavra que, por aglutinação associa a técnica expositiva presencial à tecnologia da comunicação digital.

¹⁵ Eduardo Lourenço num pequeno ensaio de abertura à edição de 1988 da obra de Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Neste ensaio Eduardo Lourenço revela a metodologia de Foucault “como recusa do continuum cultural e a imagem da Razão que nele se projeta (...) renunciando ao uso de categorias através das quais o fenómeno cultural é considerado, por exemplo, como uma realidade evolutiva para o aceitar simplesmente na sua realidade de estrutura”. Logo, é da

Entre a presença e a ausência de visibilidade das obras de arte em estudo dispomos de outros planos de acessibilidade às mesmas que se traduzem numa outra contingência comunicativa, e que o digital lhes possibilita, antecipando-lhes o seu futuro (ideia explorada no Cap. I e retomada no Cap. IV). É desta relação mediática que o investigador Friedrich Kittler nos aproxima da técnica afirmando que o ser humano tem uma consciência de si e da produção dos seus sentidos e significados, apenas possível em correspondência com determinados standards tecnológicos (Parikka & Feigelfeld, 2015:3).

Em tese, defendemos o desenho da exposição como a condição para a fruição participada e conetiva do objeto artístico, colocando o recetor (o ente participante da ação) em relação com os acontecimentos artísticos e estéticos da origem da coleção, reorientada no sentido que Agamben o toma:

“Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.” (Agamben, 2005:69).

Nesta viagem à origem da *nossa* coleção de arte, para nela ler de modo inédito as suas histórias e narrativas, existe também uma estratégia de adoção de uma plataforma virtual (Lieser, 2009:9), que é também uma plataforma de reprodutibilidade técnica que se projeta num espaço imaterial, mas que requer a materialidade de um ecrã, um contexto com o software e hardware que estejam em sintonia. Este dispositivo tecnológico implica a introdução de outro paradigma de fruição do objeto artístico: o da “viagem imaginária” para as realidades outras que constelam (Ottee, Volpe, 2000:35-47) ¹⁶ a vida de cada indivíduo, e que se sobrepõem às imagens do próprio objeto de arte.

Faço uso no contexto da dissertação de um termo grato ao filósofo W. Benjamin, que conceptualiza o sentido de “constelação” como se se tratasse de uma miríade de possibilidades no campo expandido da arte – *imagens de estrelas*, sendo a obra de arte

significação dos fenómenos culturais e da diferença entre estruturas culturais que se opera a passagem entre estádios e realidades evolutivas na história das ideias, na cultura. Os recursos correntes da metodologia cultural como sejam “o antes”, o “depois” e “a situação do tempo” recebem “sentidos e vida” quando decorrentes de fenómenos culturais e não o contrário.

¹⁶ Aplico neste contexto, um termo grato a W. Benjamin, que conceptualiza o sentido de “constelação” nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” de sua tese de Livre-docência, publicada, no Brasil, sob o título “Origem do drama barroco alemão”, em que W. Benjamin esclarece o leitor recorrendo a imagens de estrelas: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.”

entendida (por este filósofo) no meio de uma mediação social. Mediação esta, em que o objeto artístico se emancipa da matriz social da qual se destacou e a coloca criticamente em perspetiva, segundo outras categorias que não apenas as da “forma” e da “matéria” (o ir para além do campo da visibilidade retiniana), e que exploramos nos Cap. I e que retomamos no Cap. IV sob uma perspetiva das novas tecnologias no território das artes (Ribeiro, 1994:18; Heinich, 1983:107; Cruz, 2012:7).

Ainda uma outra inquietação remete para a da tecnologia de comunicação digital, a qual expõe a obra de arte não sob o paradigma estético da contemplação (Sardo, 2017: 207), mas sob o paradigma da sua evasão (espécie de fuga para o interior imaginário de espectador / utilizador / observador da obra), tal como alguns artistas na atualidade o definem¹⁷ (Leal, 1995; Moura, 1983:131).

Por essa razão resolvemos apontar no presente estudo uma maqueta do projeto conetivo e digital, ou seja, o desenho e conceção de um dispositivo virtual de acesso às obras de arte (*in* Cap. IV). Criámos uma aplicação de matriz multimédia que transfere para o utilizador / espectador a possibilidade de envolvimento participado, e de “evasão” para si mesmo. Envolvimento que implica, tal como opera o artista visual Miguel Leal, em que a ordem do acontecimento artístico é invertida, sendo o contexto do lado da receção (do observador) o que valida e homologa a realidade urgente à qual a obra tem de pertencer sem impor o “nome do autor, o nome da obra de arte e a própria autoria” (Leal, 1995).

Em paralelo, foi essencial adaptar uma metodologia de estudo e investigação focada nos percursos de criação de vários artistas, na história e nos contextos de produção das obras de arte a partir da consulta de várias fontes escritas, de catálogos de imagens, de cartazes com as datas e o elenco dos eventos, de gravações e entrevistas a artistas; de programas de exposições, de festivais, de bienais, entre tantos outros acontecimentos produzidos em ambientes que instauram processos de reconhecimento e viabilidade da representação das artes nas décadas que se seguem aos anos de 1970. Processos dinamizados na atribuição de prémios promovidos pelo Estado Português, mas também

¹⁷ O caso do artista visual Leonel Moura é bastante expressivo para fazermos a ligação entre uma geração que em 1983 questionava o seu tempo conceptualizando uma situação pós-moderna nas artes e que antecipava posições das artes e da vida contemporânea denunciando “a frontal recusa da veracidade possível da sua própria época. Moura reafirma em 2020 numa entrevista dada ao Jornal de Letras (JL, 20 maio-2 junho, 2020:20) que a atual crise que se vive em pleno confinamento motivado pela pandemia do vírus COVID_19, anuncia que a arte só é possível reinventada: “Esta crise veio abalar de maneira irremediável a velha cultura e demonstrar que o nosso destino está na tecnologia digital e na inovação”, e salienta “Por isso, a arte tem mais uma vez de ser reinventada. Aquilo que eu e outros fazemos é só um começo”, e ainda afirma ser o objetivo para ele, como artista “criar máquinas que façam arte sem a sua intervenção direta”. Leonel Moura diz: “Sou um criador de criadores e não de obras”.

por Empresas, Bancos e Fundações privadas detentoras, na sua globalidade, de coleções de arte privada e em contínuo desenvolvimento (Duarte, 2013:17-31)¹⁸ e com um lastro de concretização longo (Seabra, 2006; Almeida, 2009); Pinharanda, 2009; Melo, 2007; Gonçalves, 2004; Duarte, 2013). Subjacente às questões centrais na presente tese desenvolvemos metodologicamente várias etapas de análise artística e sociológica que justificam o foco nesta particular coleção de arte portuguesa (SEC/MC). Trata-se de uma coleção que reconhecidamente transporta consigo a visão de cada um dos seus autores/artistas, e também, a coexistência do sentido “perene”, “iminente” e de “interioridade” da obra (Heinich, 1999; 2006), no seio do processo da modernidade; conceitos estes, que exploramos no momento da análise das obras de arte no Cap. III, acerca dos artistas.

Parâmetros predicativos fundamentais da arte moderna que, tal como a socióloga Nathalie Heinich sustenta, os podemos consubstanciar na ligação que a coleção mantém com os materiais clássicos “o pincel mergulhado na tinta e passado para a tela, o lápis, o carvão, a matéria bruta modelada ou martelada” garantidos pela produção e pela prática artística que asseguram uma continuidade sensível entre o corpo do artista e a obra realizada (*Idem, Ibidem*, 2006:43; Cruz, 2012; Pinho, 2013).

E este foi outro problema que na tese esclarecemos a partir do sentido e do olhar sobre os artistas e as obras de arte da coleção, reequacionando as fronteiras entre as categorizações estéticas “tripartidas” seguindo o pensamento de Nathalie Heinich: “a do Clássico, do Moderno e do Contemporâneo”(*Ibidem*, 2006: 40-42). Estas correspondem a um universo alargado de classificações temporais da obra de arte, a normativos estatutários da imagem que nos remetem para géneros disciplinares com um rigor semântico que não é o consentâneo, no nosso entender, com a experiência dos atores e com as práticas dos operadores estéticos (expressão familiar no léxico comunicativo de Ernesto de Sousa acerca do estatuto do artista, para as décadas de 1970 e 80) e que nos apraz atualizar e recuperar (Sousa, 1974:47; Almeida, 2009:93).

Não existem nesta coleção em estudo obras performativas, em vídeo ou em formato de instalação; as obras estão ligadas a um universo eclético de expressões mas também

¹⁸ Tal como a investigadora Adelaide Duarte (2013) debate na sua tese, as coleções privadas são pensadas como investimento sofisticado, no entanto a sua acessibilidade e manutenção não está assegurada pelo que o poder político deveria ter a capacidade de negociar acordos com os colecionadores em favor da causa pública. Posição de certo modo polémica, que esta investigadora desenvolve na sua tese acerca do colecionismo privado de arte moderna e contemporânea: *Da Coleção ao Museu, ...*

ao *medium* mais tradicional definido pelos materiais com que se faz representar: – o da pintura s/ tela, contraplacado, madeira e vidro; o da têmpera s/ papel; o do desenho a pastel e a carvão s/ papel; o da colagem e/ou assemblagem de papeis com pintura; o da escultura em bronze, aço/inox, com modelação de materiais duros tais como a pedra, e o da modelação de materiais comuns, pobres, como o “*fimo*”¹⁹; o da fotografia a preto e branco (em nitrato de prata); o do têxtil em seda e fio de algodão, o da cerâmica vidrada (s/ chacota), o do metal batido, vazado e recortado, entre outros (*in* Capítulo II-III).

Contudo, são obras de arte, cada uma em si mesma, transgressoras dos materiais aplicados e do *modus operandi* artístico intrínseco, fraturantes pelo eco das atitudes que os artistas no seu tempo foram capazes de empreender. As obras em estudo traçam a correspondência com o exterior em diáspora com o que se fazia fora do País e, como tal, as obras são indiciadoras de externalidades que refletem o contexto de mudança social (Gonçalves,1977:36-44)e cultural que se viveu nos últimos 25 anos do séc. XX (Pinharada, 1995)²⁰. Traçam os indícios periféricos que a arte portuguesa refletiu e aos quais Ernesto de Sousa denominou numa exposição de rotura, em 1977, como “Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”, reveladora dos indícios advindos da troca de experiências entre os artistas que saíram do País por razões diversas, mas também políticas e ideológicas (antes do 25 de abril de 1974).

As “Tendências Polémicas ...” ou “Alternativa Zero” eram o “acontecimento” da mudança de rumo da arte portuguesa, em 1977; esta mudança era resultante dos contactos com outras propostas artísticas de vanguarda, e com os discursos artísticos críticos em expansão noutros continentes, tais como no Brasil (advindos pela via das Bienais de São Paulo e do elo comunicativo desenvolvido pelo artista português lá residente, Fernando Lemos²¹ entre 1953 e 2019) e para além deste, noutros lugares, com destaque para a cumplicidade artística entre Portugal e Espanha, com os acontecimentos em Malpartida de Cáceres, mediados pelo artista Wolf Vostell (1976/77 - 79) do movimento artístico *Fluxus*²² e impulsionados por Ernesto de Sousa.

¹⁹ A massa de modelagem “FIMO” é utilizada por crianças, artistas amadores, artesãos de bricolage e utilizadores profissionais de todas as idades; surgiu em 1954 como pasta para brinquedos, endurecida a baixa temperatura e passível de adição de corantes e pigmentos.

²⁰ <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80>.

²¹ Fernando Lemos nasceu em Lisboa em 1926; fixou residência no Brasil em 1953, e nacionalizou-se brasileiro anos mais tarde. Dedicou-se em particular às artes plásticas (pintura, desenho, fotografia) e ao design (gráfico e industrial), mas também à escrita e ao ensino.

²² A coleção *FLUXUS* foi doada à Estremadura pelo colecionador Gino Di Maggio, que comissariou a exposição *Ubi Fluxus, ubi motus* da Bienal de Veneza de 1990; foi grande amigo dos Fluxistas. O movimento *Fluxus* foi fundado em 1962 por George Maciunas ocorrendo a par com os Dadaístas e os Surrealistas. Em 1996 a coleção *FLUXUS* é doada ao Museu Vostell Malpartida; reúne mais de duzentas obras: ambientes, instalações, quadros-objetos, esculturas,

Logo, são indícios periféricos colhidos um pouco pela Europa (França, Inglaterra, Espanha e pontualmente em países independentes da ex-União Soviética) e em alguns Estados da América Central, veiculados pelos porta-vozes da crítica de arte em grande medida intervinda pelas Revistas especializadas e pelas colunas de jornais portugueses, e não tanto, pela insipiente mobilidade e participação dos artistas portugueses. Mobilidade que foi durante o último quartel do séc. XX assegurada em ampla medida pelas bolsas de viagens a artistas Portugueses fomentadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, e em parte pela Secretaria de Estado da Cultura a partir de 1988 (Nogueira, 2015: 63).

Os referentes externos desta coleção da SEC/MC, iniciada em 1976²³ (Nogueira, 2015:52) pela Secretaria de Estado da Cultura com o Prof. David Mourão-Ferreira e pela Direção – Geral da Ação Cultural com Eduardo Pardo Coelho (criada em 1973), e com a qual colaboravam os artistas Julião Sarmento, Fernando Calhau e João Vieira (Pinho, 2013:159; Nogueira, 2015:100-101), são decodificados através de um processo sincrónico de identificação, (iconológico) e de referentes geográficos (aspetos inscritos nos Capítulos I e II).

O processo metodológico desenvolvido para encontrar o rasto de cada uma das obras teve em conta os percursos e itinerários artísticos, os da vida dos artistas (seus autores), comparando cada imagem com outras imagens da mesma tipologia, comparando os sinais e signos inscritos em cada obra por forma a fazer ligação com outras obras produzidas em contextos distintos e noutras geografias. Daí ter sido crucial a consulta exhaustiva da Revista Colóquio/Artes editada pela Fundação Calouste Gulbenkian que, sob a direção de José Augusto França introduziu o que à escala internacional se ia produzindo nos diversos domínios da arte e, em simultâneo, apresentava o que se fazia em Portugal dando conta de exposições e acontecimentos que refletiam os ideais e as preocupações das várias gerações de artistas, num período compreendido entre 1971 e 1996 (período em que a revista é publicada). Período em que a Fundação Calouste Gulbenkian substitui o Estado Português e assume por completo, simbólica e consistentemente, o papel de Ministério da Cultura. Os conteúdos da revista Colóquio /Artes foram estudados por Margarida Brito Alves abrangendo todo o período em que a revista foi publicada até ao ano em que foi decretado o seu fim, em 1996, terminando no

partituras, vídeos (...) de 31 artistas de procedência europeia, norte americana e asiática, sintetizando os movimentos de vanguarda, os *Happenings* e *Fluxus* em favor de uma renovação do campo artístico nas décadas de 1960 e 1970.

²³ Em 2014 era publicado e editado na Revista “Informação Cultural – Relatório Final, 2007-2013” um artigo acerca do tema - “O Panorama da Produção Legislativa para o Sector da Cultura (1976-2013)”, onde registamos alguns dados de interesse acerca das políticas públicas da cultura em Portugal nesse intervalo temporal.

nº 111, tendo sido esta bibliografia basilar no cruzamento com a informação acerca dos artistas ativos neste intervalo de tempo, e na validação de dados inerentes à coleção SEC/MC, e à construção do pensamento (Alves, 2007). A problematização implicou metodologicamente várias etapas vertidas em capítulos:

– **uma primeira etapa** para um primeiro capítulo circunscrito ao estudo do objeto de arte pela observação e perceção visual de cada uma das obras – fazendo uso da seguinte reflexão: “a arte tem de ser indicadora do que não está lá” e ainda, “o perceptível não é inteiramente percebido”; logo, “o visual é mais que o visível”; estas expressões inscritas no pensamento do filósofo Jean-François Lyotard (Lyotard, 1979; Nascimento, 2011:27) serviram de guião no exercício de um “ver-específico” sobre o interior da obra; e ainda, no exercício de um “ver-periférico” a partir do espaço envolvente no qual a obra se expande (Sardo, 2017:94; e 206).

Protagonizando este campo expandido da obra de arte²⁴ tão evidente em experiências assumidas em finais da década de 1970 e inícios de 1980 por Ernesto de Sousa, e por mais operadores estéticos ativos nesses momentos de mudança na arte portuguesa, foi essencial relatar alguns dos ambientes vividos em criativa “Festa”, tais como os que tiveram lugar em Malpartida (Espanha), no Museu Wolf Vostell já referido, acontecimentos em 1979 (Caps. I/III), e que foram um laboratório para diversas perceções da arte decorrentes de ações performativas, em sítios específicos descritos por Ernesto de Sousa na sua “Carta de Malpartida” (Sousa, 1979:60).

– **uma segunda etapa para um segundo capítulo** dirigido à definição e à análise artística mas também sociológica, particularmente da coleção, pela datação e pelo arquivo temporal e imagético a que as obras pertencem. Nesta ordem de ideias, foi essencial abriremos este arquivo de arte contemporânea portuguesa através de um processo sincrónico de identificação e localização das obras, de atualizações e analogias de imagens, de bio bibliografias dos artistas/autores das obras. Questionamos também a sobrevivência das imagens no tempo e a recorrência temporal perceptível nas obras de arte da antiguidade clássica e da sua remissão nas imagens modernas; visibilidades inspiradas no pensamento de Aby Warburg (DiDi-Huberman, 2017:331)²⁵, possibilitando, a partir

²⁴ Campo expandido da arte remete para a obra que sai dos limites físicos da sua representação invadindo o espaço real, não no sentido de obra /espelho da realidade, mas no sentido do território onde naturalmente é emergente, no território natural de pertença; neste contexto inserimos as figurações e materialidades das obras do escultor /artista António Carneiro como um dispositivo espacial de referência; e também destacamos os objetos estéticos referidos por Ernesto de Sousa quando aconteceu a intervenção artística e performativa de vários artistas portugueses, em 1979, em Malpartida de Cáceres no Museu Wolf Vostell a convite deste elemento do grupo *FLUXUS*.

²⁵ Partindo nós, tal como Aby Warburg o referia, que as imagens são sobreviventes a uma memória coletiva que se perpetua, e que as atualiza, assim também esta teoria da sobrevivência das imagens faz referência a uma possibilidade

deste conjunto de dados, estabelecermos jogos combinatórios que transferimos para uma linguagem tecnológica própria da nossa época, ensaiada e exposta no Cap. IV;

– **as várias etapas para um terceiro capítulo** correspondem à valorização do universo global da coleção, com uma abordagem específica a algumas obras e a alguns artistas; neste capítulo partimos da reunião total das obras para a uma seriação por autorias, e para a produção de um ver-específico sobre algumas obras de arte da coleção com vista à criação de uma exposição presencial e também virtual das obras de Arte Contemporânea Portuguesa; as da coleção SEC/MC, sob tutela da Direção Geral das Artes em 2006, e que se encontra hoje, em parte, depositada em Aveiro, na Reserva do Museu de Aveiro / Santa Joana, e que reporta aos 71 artistas mencionados nesta tese e acerca dos quais traçaremos linhas de ligação éticas, estéticas e temporais. A etapa em aberto para um sistema comunicativo *on line* constituinte do quarto capítulo procura dar expressão às interações entre os vários campos de visibilidade da coleção: entre o virtual e o presencial. A coleção carece, pois, do dispositivo museográfico²⁶ *dual*, que melhor sirva os propósitos anteriormente expostos: os do design presencial e o da orientação museográfica estruturada nos novos media, acessível *online*, num *medium* digital, para visualização das obras de arte.

A metodologia da nossa investigação foi conduzida através da união e da conexão dos vários percursos que as obras de arte nos permitiram traçar em vários níveis temporais e em vários arquivos mediais - no medium da pintura, da escultura, da fotografia, entre outros, entendidos como acontecimentos imergentes *a priori*, numa estrutura de memória situada num tempo e num lugar específico. Estudando o modo como este ou aquele arquivo de imagens foi feito, como se estruturou, como se transformou, como subsistiu, e como, no global, estes arquivos desapareceram ... e inspirada no método arqueológico de Michel Foucault que foi acrescentado e reatualizado por F. Kittler com a introdução das materialidades da técnica, dos aparelhos e dos *apparatus*, este estudo permitiu-nos encontrar a relação com outras obras de arte, com outras imagens que se produziram do mesmo modo e na mesma lógica do discurso visual e formal, cruzando os demais *media*.

As regras de ligação dos múltiplos arquivos de imagens foram definidas com base, não na procura de uma validação das imagens como obras de arte de referência, mas na

de representação de elementos e/ou de memórias que reaparecem de forma “simbólica”, mais ou menos explícita, através de uma “função vital” – a fórmula de *Páthos*.

²⁶ As condições deste mecanismo de exposição são de ordem artística, técnica, territorial, e dependem de políticas culturais locais.

sua viabilidade como realidades autónomas e emancipadas que se afirmaram pelas suas práticas artísticas e pelo medium que o artista escolheu para materializar o enunciado.

Este estudo partiu de questões acerca da história de arte, da museografia, do artista, do medium e, do elemento central ao nosso pensamento: o da noção alargada de arquivo. Objetivamente pretendemos um pensamento alargado que envolvesse uma genealogia dos sentidos, e uma pesquisa ampla às práticas artísticas que captaram a justificação e razão de ser da expressão artística e das suas materialidades na atualidade. Atitude esta que exigiu que nos envolvêssemos no conhecimento dos novos media da comunicação digital e *on line*. Para tal, desenvolvemos um protótipo de uma aplicação móvel (AP) que potencia visualizar diferentes peças de arte sequencialmente, interligando-as através de pontos táteis aplicados sobre a imagem; *clicando* acedemos a outros campos expressivos interagindo com as peças representadas no ecrã; as ações disponibilizadas no protótipo servem para demonstrar o conceito. Atualmente há duas categorias disponíveis: a pintura de "Noronha da Costa" e "Diálogos com rostos". A viagem virtual (imersiva) na obra de arte é um exercício individual que joga com a curiosidade que o observador frui por natureza. O link está elencado para consulta²⁷.

Partindo de um pensamento constelar que intersectou uma ampla cartografia de referências artísticas, da vida, da experiência e da afirmação da arte portuguesa dos últimos 30 anos do século XX, estruturamos vários diálogos num território de pensamento que pretendeu ir para além da problemática de uma coleção. Assim, numa abertura às novas possibilidades tecnológicas – as das artes dos *media*, consubstanciámos experiencialmente, a partir do corpus teórico de reflexões e de factos, e de agitadas ondas de memória – *mnemic waves*²⁸, uma aplicação-protótipo (sensitiva e divertida), para dar visibilidade a um arquivo maior e imaginário; para irmos mais além em *Museografias de Acontecimentos*.

²⁷ Programador: Mário Farate Marques; Curadora: Maria da Luz Nolasco:
link: <https://www.figma.com/proto/PfbyDLOpRz1rjjLvRXLaGp/>

²⁸ Metáfora Warburguiana associada à geologia e à dinâmica das forças da natureza, um pouco como as ondas de memória que atravessam e atuam no elemento cultural e na sua história como território de tensões e resistências, de sintomas, crises, fraturas e catástrofes. É assim que DiDi-Huberman caracteriza as *mnemic waves* que Warburg expressa na sua obra filosófica.

Capítulo I

O que se aplica a toda a arte e a todo o espaço da sua visibilidade

... viabilidade e representação

1.1. O Mundo a que as Imagens Reportam

– a viagem pelos sentidos aos objetos que nos constelam

Eis como Warburg concebe a investigação sobre as imagens:

“as imagens transmitidas pela memória histórica, precisam de ser polarizadas, isto é, reativadas na sua significação, resgatadas, assumidas pelo complexo expressivo de uma determinada época.”²⁹ (Guerreiro, 2018:125).

Partindo nós do princípio que as imagens são sobreviventes a uma memória coletiva que se perpetua e que se reatualiza e reativa em determinadas épocas, numa temporalidade recursiva (Bishop, 2013:20) que é a base do pensamento *Warburguiano*³⁰, é possível entendermos que a tal migração histórica e geográfica das formas (da cultural visual), se configura nos traços significantes e nos valores expressivos que têm origem na experiência do sensível (Cruz, 2012:2). As imagens percecionadas pela visão ganham vida em movimento, estando assim, inscritas na memória da humanidade³¹ (Guerreiro, 2018:26). Este princípio de deslocamento da imagem e do tempo e, também, da territorialização das imagens, partindo do princípio que as imagens se organizam como arquivos fechados num espaço temporal, *blocked*, usando uma expressão de Lyotard (Lyotard J.-F., 1991:67), a qual corresponde a arquivos – “*sendo verdade que qualquer obra / trabalho é desde já e necessariamente um arquivo*” (*Idem, Ibidem*, 67) – arquivos que podem ser repetidos e transmitidos, e ainda, territorializados: este conceito de

²⁹ Acerca da imagem e da conceção *warburguiana* para o entendimento das imagens-memória consultamos a obra de Didi-Huberman, *The Surviving Image* (2002), contudo, decidimos colocar em destaque a análise de António Guerreiro incluída no seu livro *O Demónio das Imagens* (2018).

³⁰ Aby Warburg (1866-1929) pensador da ciência da cultura e da filosofia do pensamento que defendia a permanência de certos valores expressivos dotados de uma força formadora de estilo, que sobrevivem como um património sujeito a complexas leis de transmissão e receção; explicação de acordo com entendimento sobre este filósofo, de António Guerreiro, a partir da obra de Warburg.

³¹ Sobre os traços significantes inscritos na memória da humanidade o investigador / historiador António Guerreiro afirma serem estes, na linha de pensamento de Aby Warburg, os fenómenos que ganham forma naquilo a que Warburg conceptualizou e chamou de *Pathosformel*, ou a fórmula de *Phatos*, e que remete para os valores expressivos com origem nas paixões e nas afeições sofridas pela humanidade.

territorialização dos arquivos de imagens que têm lugar num tempo e num espaço podem ser entendidos, à luz das palavras e do pensamento de Deleuze³² (Deleuze; Guattari, 1987), como repositórios imagéticos que se transformam em acontecimentos pelo “toque da técnica” (Bogalheiro, 2013) – “territorialised. But you know that territoriality can ‘engage a movement of absolute deterritorialisation’, and ‘stop being terrestrial and became cosmic” (Deleuze; Guattari, 1980:341- 433); como também podem ser arquivos inscritos deliberadamente na memória, tal como escreveria o filósofo e investigador da obra de Aby Warburg, Didi-Huberman em *The Surviving Image*, significando esta ideia o que de seguida citamos:

“An image, every image, is the result of movements that are provisionally sedimented or crystallized in it. These movements traverse it through and through, each one having its own trajectory – historical, anthropological, and psychological – starting from a distance and continuing beyond it. They oblige us to think of the image as an energy-bearing or dynamic moment, even though it may have a specific structure.” (Huberman, 2017:19)

Diríamos que as imagens transportam consigo memórias de acontecimentos marcantes, fortes e vitais aos quais Walter Benjamin atribuiu um carácter explosivo, na medida em que se reportam a acontecimentos que quebram o continuum da história; tal como Benjamin o elucida nas suas Teses sobre o conceito de história (Benjamin, 1940:17):

“O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialismo histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o continuum da história.” (Benjamin, 1940)³³

A posição de Walter Benjamin nas suas Teses sobre a filosofia da História, escritas em 1940, na presença do fascismo, sustentam uma articulação do passado histórico não pelo seu reconhecimento “tal qual ele realmente existiu” (Tese VI), mas, contrariamente, pela sua reificação (coisificação, materialização): ou seja, isolando e emancipando o passado histórico, por forma a que a História se materialize, se objetive e emancipe *from its parasitical dependence on ritual* (Foster, 2002:89; Benjamin, 1969: 255).

³² Deleuze e Guattari afirmam que: *a geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’ (o que a filosofia encontra entre os gregos, dizia Nietzsche, não é uma origem, mas um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente: o filósofo deixa de ser cometa...). Ela a arranca das estruturas, para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego, através do Mediterrâneo. Enfim, ela arranca a história de si mesma para descobrir os devires, que não são a história mesmo quando nela recaem (...)* (1992:125).

³³ Teses sobre o conceito de História, 1940, p: 222.

Pegando em Michel Foucault, também este historiador e filósofo denomina o *a priori* histórico como a condição para a afirmação da realidade, do enunciado discursivo como a base da história da arte. Um *a priori* histórico que confina, numa infinidade de palavras e conhecimentos bem formulados (catalogados), o todo pictórico da massiva superfície pintada. Para Foucault tal como para Malraux, é basilar ao museu imaginário e sem paredes o que se idealiza e se cria através de ideias, de enunciados, de *épistémè of registration*³⁴. Tal como Hal Foster esclarece, afirmando no seu artigo sobre Arquivos de Arte Moderna que a relação basilar entre a obra de arte e a memória que dela sobrevive ao longo do tempo é retroativa, e é construída de elaborações mnemónicas que presumem o espaço onde estas se perpetuam, *i.e.* o do museu: “it is all but created by ideas – the ideas of style, Art, and Museum” (Foster, 2002:94).

Para Walter Benjamin, para além do enunciado do discurso que é em Foucault questionado a partir do elemento de pertença, e do sistema geral de arquivo no qual ele se revela e ao qual ele acrescenta valor, existe também a materialidade da reprodução do objeto de arte pela fotografia, pela técnica, mas também o valor da exposição pública, da democratização da arte e da sua partilha. Na obra de Benjamin *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica* (1936; 2007), a reprodução técnica / mecânica quebra a tradição e liquida a “aura” da obra de arte; neutraliza a tradição como sendo um ato de passagem do potencial significado da memória imagética, o poder da obra de arte no seu médium de origem, tal qual o sistema mnemónico do museu o estruturava, para uma outra dimensão de *com-sentimento*, expressão muito própria de Ernesto de Sousa e que também recuperamos em Agamben no seu ensaio “O Amigo”, ao qual tivemos acesso inserido na trilogia de ensaios “O que é um Dispositivo/ O que é o Contemporâneo / O Amigo” (Agamben, 2009: 9-73).

Esta ideia da transmissão e de constituição de uma experiência com o passado objetivando-a e tornando-a real e comprometedora com as propostas presentes da arte e da política, logo, envolvendo um tempo de partilha, convivial e comum, de *com-sentimento* com a vida, é algo que se confronta com a “arqueologia do futuro”, expressão assaz usada na segunda metade da década de 1970, pelo artista Ernesto de Sousa³⁵ (Porfírio, 1977:72-73) que neste estudo se homenageia como o “Pedagogo e promotor de relações culturais”

³⁴ Esta expressão está contextualizada em *Seismography of Moving Times*, por Didi-Huberman, no capítulo 2 da obra *Surviving Images*, onde este nos situa uma vez mais no pensamento de Warburg e na questão das imagens como elementos portadores de movimento e de uma agitação sintomática, ou melhor, de *mnemic waves*.

³⁵ Ernesto de Sousa, “homem de intervenção constante nos vários domínios da comunicação, da expressão, da necessária utopia de um mundo novo”, caracterização do perfil e carácter deste artista e crítico, por José Luís Porfírio.

num Portugal em transformação (Sousa, 1974:43). Em Ernesto de Sousa a ideia de vivência artística em comum inclui um tempo de “Festa”; era assim que este artista invocava qualquer momento em que o ato artístico acontecia:

“contagante alegria: chama-se a alegria como se chama a chuva, a arte deve ser feita por todos” (Sousa, 1979:36).

Neste sentido pleno da história como experiência, a qual envolve a memória coletiva de uma geração, destacamos em particular a comunhão do pensamento crítico de Ernesto de Sousa em relação aos objetos artísticos e, a sua clarividência acerca do complexo expressivo de determinadas épocas. Este crítico e também artista registaria acerca da intensidade mediática e da experiência convivial gerada a partir dos objetos de arte, *i.e.*, dos objetos “com grande rigor artesanal” de José Rodrigues, então apresentados na exposição “Vanguarda e *com.sentimento*” (junho de 1974) a seguinte fundamentação:

“é por isso que as exposições do José Rodrigues, e os objetos e desenhos, isoladamente, por grande que seja a sua presença nunca atingem o tamanho do autor que se mede à escala e reflexo do mundo” (Sousa, 1974:47).

Consequentemente, não haveria nenhuma lógica na obra resultante do operador estético, porque a obra seria classificada reflexivamente, como um ato de “com-sentimento” com o mundo. À ambiguidade da produção artística, ao caráter tangencial da união dos contrários, tal qual Ernesto de Sousa o anunciava, o crítico introduzia, ainda, a memória coletiva de uma geração, desta forma:

“À geração histórica opõe-se a geração constante de alegria” (...) “A crítica (que em geral não é fiel às suas obsessões, mas a esquemas interpretativos pré-estabelecidos) já notou que em José Rodrigues é frágil, senão por vezes ausente, a célebre linha de continuidade.” (Sousa, 1974:47)

Para este nosso crítico de arte, escritor e operador estético, Ernesto de Sousa, a lógica da arte contemporânea era, tal como ele a classificaria, a de um “com-sentimento” com o mundo, e, neste sentido, um mundo que transporta consigo memórias de acontecimentos marcantes, fortes e vitais (Benjamin, 1940; Rouanet, 1987) com as quais se “quer acertar as contas com seu tempo” ³⁶(Agamben, 2009: 58); para Ernesto de Sousa a arte era a “Festa” e a eliminação de fronteiras:

”Festa sempre diferida, evidentemente, num não-vago, bem definido “vale-de-lágrimas” (por exemplo aquele que o José Rodrigues trouxe de Angola). Por isso falamos de

³⁶ Esta expressão é citada por Giorgio Agamben no seu ensaio “O que é o Contemporâneo” a partir das Considerações em relação ao presente tomadas por Friedrich Nietzsche em 1874.

geração e de caminho. Poderia mesmo acrescentar que este caminho, esta geração para a Festa é um caminhar *para-trás*, com que se descobrem no futuro os paraísos perdidos. Esta é a constante que encontramos ao consultar a história de todas as utopias; (...) (Sousa, 1974:47-50)

Ernesto de Sousa fala-nos das imagens artísticas, mas não só; coloca-nos, ainda, com clarividência numa época e num tempo da criação artística portuguesa expandindo-a sem fronteiras, noutros territórios de proximidade e ou de opostos, abrindo-nos a percepção para os fluxos sensíveis da arte portuguesa no período pós-ditadura fascista, marcado pela Revolução de 25 de abril de 1974. É destes entendimentos que construímos e reativamos a significação de várias obras de arte recorrentes dos últimos 25 anos do século XX.

As obras de arte que nesta dissertação são compreendidas como imagens mobilizadoras de vários entendimentos; são imagens que representam, cada uma por si ou em lógicas polarizadas, [sendo a ideia de polarização das imagens uma categoria interpretativa de todos os fenómenos culturais segundo o investigador historiográfico Aby Warburg] múltiplos entendimentos. Entendimentos recolocados em jogo pela luta entre forças opostas - e sobretudo, imagens em dialética com o nosso tempo, o século XXI, e, como tal “assumidas pelo complexo expressivo de uma determinada época” (Guerreiro, 2018).

É, pois, neste sentido que vamos orientar e questionar as imagens dos objetos que constituem a nossa coleção de estudo, partindo do entendimento que os anteriormente referidos filósofos / historiadores e críticos da cultura visual, ou seja, das condições da figurabilidade que estruturam a imagem (artística), tais como Walter Benjamin, Aby Warburg, e o também já citado DiDi-Huberman, e ainda, o nosso muito lúcido e criativo Ernesto de Sousa, nos revelam através das suas teses sobre o conceito de história, de memória coletiva e da experiência do sensível, na cultura e nos valores expressivos da arte. Maria Teresa Cruz escreveu neste contexto e ao abrigo da ideia “que os *media* modelam os nossos sentidos e “produzem” a nossa percepção” (Cruz, 2012), tese tão presente no pensamento moderno e revelado desde Walter Benjamin e Paul Valéry (*Idem*, *Ibidem*:1) ao pensador Friedrich Kittler, para deste modo defender a seguinte tese:

“que são os media e as tecnologias envolvidas com a percepção, os que transformam e mobilizam a experiência do sensível” (...) “Na realidade, a presença estridente do sensível na cultura mediática do século XX e início do século XXI (da visualidade, da sonoridade, da audiovisualidade e até da taticidade) tornou evidente para todos o profundo envolvimento da tecnologia dos média com a percepção. (Cruz, 2012).

Na realidade, se há algo que fundamenta e testemunha a passagem civilizacional e a experiência do sensível cultural no processo da história do ser humano são os “aparelhos técnicos” e especializados no registo, na reprodução e na transmissão dos fluxos sensíveis, tal como o refere a investigadora Maria Teresa Cruz:

“(…) Fotografia, gramofone, cinema, televisão, vídeo, são alguns dos exemplos mais familiares. Também o discurso crítico descreve a cultura dos média através de termos que acentuam este especial envolvimento com a perceção e alertam para as transformações em curso debaixo desse regime mediático do sensível: “choque”, “distração”, espetáculo”, “sensacionalismo”, “anestesiamento”, etc.” (Cruz, 2012:3).

As anteriormente registadas e citadas teses acerca da experiência do sensível, acerca dos modos como percecionamos e “com-sentimos o mundo” (expressão de Ernesto de Sousa), acerca do que nos apaixona e afeta, das afeções e das perceções, entre outros sintomas de afetação e de reflexão, são teses basilares para o entendimento da imagem e das suas materializações: as obras de arte, a imagem fotográfica, o objeto-pintura, a obra-processo, a obra aberta, etc., e também, das suas imaterialidades inscritas em outros media e com outras / diferentes técnicas (Lyotard, 1991: 66-67).

“(…) even if a work of language had remained unwritten, it would nonetheless have been inscribed even in the oral tradition of the bards, story-tellers, which involves no less technique, even if it is a different technique, than *graphy*. The universalization of the idea of writing prevents any separation of the act from its placing in reserve, of the living and the dead, the work and its conservation, genius and technique. (Lyotard, 1991:67)

As teses que buscamos correspondem, e retribuem muito, às linhas de pensamento de Walter Benjamin, de Aby Warburg, de Michel Foucault, de Marcel Duchamp, de Lyotard, de Kittler, de Didi-Huberman, de Ernesto de Sousa, de Bragança de Miranda, entre tantos outros construtores do pensamento moderno e contemporâneo, aos quais iremos dar lugar de relevo neste projeto que se desenha na senda das nossas investigações.

Retomando, e de acordo com o pensamento recorrente de Aby Warburg, este entendimento teórico da sobrevivência das imagens faz referência a uma possibilidade de representação de elementos e/ou de memórias que reaparecem de forma “simbólica”, mais ou menos explícita em traços significantes, através de uma “função vital” – a fórmula de *Páthos* (Didi-Huberman, 2013:331). A conceção *Warburguiana* das imagens na memória social, como entes sobreviventes, são visivelmente entendidas como realidades históricas: “inseridas num processo de transmissão da cultura, e não entendidas a-históricas” (Guerreiro, 2018:30-31).

Diríamos então, que as imagens carregam consigo e em si mesmas um campo inteiro de conhecimentos e de realidades sociais e culturais, de vida e de teorias de vida, que remetem para estruturas históricas que foram fraturantes, diferentes, mas que podem ser recursivas temporalmente, tal qual Aby Warburg as apreende, e tal como Foucault as desenha:

“Na verdade, segundo a ótica de Foucault, os afloramentos culturais quebram não só os largos quadros da diacronia herdada da tradição cultural (Idade Média, Renascimento, Idade Moderna, etc.), como desenhavam um descontínuo essencial, uma sequência de ilhas ou estruturas que o oceano-tempo em que estão (e Foucault não nega) só metaforicamente liga.” (Lourenço, 1988:13)

Neste contexto situamos ainda as palavras do filósofo Eduardo Lourenço que, num pequeno ensaio de abertura à edição de *As Palavras e as Coisas* de Foucault (1988), nos revela as coordenadas da metodologia Foucaultiana para colocar em relevo o sentido e a significação dos fenómenos culturais nos quais se inserem as imagens – as formas da cultura visual, e das “estruturas históricas”, neutralizando o *continuum* histórico e optando pela descontinuidade temporal dos acontecimentos culturais e da História (Lourenço, 1988:12-13). Citando as palavras de Eduardo Lourenço, a metodologia de Foucault ganha então sentido deste modo:

“como recusa do continuum cultural e a imagem da Razão que nele se projeta (...) renunciando ao uso de categorias através das quais o fenómeno cultural é considerado, por exemplo, como uma realidade evolutiva para o aceitar simplesmente na sua realidade de estrutura e enquanto estrutura” (Lourenço, 1988:13).

Logo, é da significação dos fenómenos culturais e da diferença entre estruturas culturais (diferença e/ou fratura) e da sua temporalidade que se opera a passagem entre estádios e realidades evolutivas na história das ideias, ou seja, na cultura. Os recursos correntes da metodologia cultural como sejam “o antes”, o “depois” e “a situação do tempo” recebem “sentidos e vida” quando decorrentes de fenómenos culturais e não o contrário. Como espelho desta metodologia do pensamento recorreremos de novo ao nosso artista, cineasta, performer, escritor, ... e crítico de arte, Ernesto de Sousa, que escreveria em 1974 algo muito concernente sobre o fenómeno estético:

“ <... a estética não é o mal, mas a indiferença, e eis porque eu dizia que a ética constitui a escolha>. (<Ou ...ou...>. *Enten-eller*, tr. Francesa, p 475). A escolha, o <baptismo da vontade>, a liberdade”. (Sousa, 1974:45)

Havia nas análises críticas deste autor, “operador estético”, tal como Ernesto de Sousa se auto-intitulava, uma transparência teórica no que reportava à análise do objeto estético; algo que ele transmitia, como quando “se depara com determinada produção de alguns artistas”, como por exemplo:

“Vejam, por exemplo, uma escultura que consiste num tronco de árvore (em bronze, mas rigorosamente conforme à forma “natural”), uma corda (natural) e uma base de metal espelhado, água onde o utente “natural” ... se projeta. Um tal objeto é passível de várias leituras. Mas na verdade é que em certas circunstâncias se impõe uma não-leitura do objeto, mas sim do mundo à volta, na “natureza” toda. O objeto funciona assim como ausência, e o mundo como presença da ausência... (Sousa, 1974:50)



a)



b)

Figura 1 – a) José Rodrigues (1970) Composição © Ernesto de Sousa b) José Rodrigues (1973) Naturais © Ernesto de Sousa

Limitando-nos à análise do objeto estético e através deste, ao universo das imagens e da cultura visual no campo da arte, ambos são - imagens +/- objetos artísticos: - entidades resultantes de atos estéticos e de processos abertos, fraturantes e transgressores, se quisermos usar uma categoria aplicada aos objetos de arte contemporânea, já em 1974, por Ernesto de Sousa e também, mais recentemente, pela

socióloga Nathalie Heinich, (Heinich, 2006:50) esta última incidindo na análise dos objetos de arte contemporânea, mas menos sob aspectos estéticos e mais baseada numa sociologia pragmática para quem o “actante”, o equivalente ao “operador estético” em Ernesto de Sousa, é o ator envolvido nas ações contextualizadas. É uma sociologia fundamentada no cruzamento entre as ações humanas, as condições jurídicas e a crítica, numa relação íntima com os objetos/dispositivos da arte (Heinich, 2014:374); o denominador comum do pensamento de Ernesto de Sousa em 1974-79 e de Heinich em 2006-14 existe nas imagens/objetos de arte que constituem ações fraturantes e transgressoras que implicam contextos de – “Festa” e “Com-Sentimento” em Ernesto de Sousa, ou, usando a terminologia de Nathalie Heinich, que implicam algum tipo de “Frames invisíveis”, de regras do jogo: - as “frames invisíveis da arte contemporânea” (Heinich, 2014:375).

Tanto nos ensaios e nas atitudes criativas e artísticas operadas pela geração de pertença de Ernesto de Sousa, a da década de 1970 e de 1980, ativista/militante no sentido de uma geração de intervenção cultural na sociedade reavivada/reificada depois do 25 de Abril de 1974, tal como nas análises da socióloga Nathalie Heinich, há um entendimento comum e definidor da obra de arte no seu estatuto de arte contemporânea e que remete para a seguinte declaração:

“ Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, acções, interpretações, etc., provocadas por sua proposição” (...) “ a Fonte de Marcel Duchamp (o próprio facto desta obra se ter tornado um emblema da arte contemporânea, apesar de datar da Primeira Guerra Mundial, ou seja, de um período em que a arte moderna se havia tornado o novo paradigma, já comprova, por si só, que a arte contemporânea não representa um período da história da arte, mas uma categoria estética)” (Heinich, 2014:377)

As condições materiais, sociais, jurídicas e axiológicas que determinam os contextos em que o objeto de arte se propõem atuar, existir e provocar sensorial, visual, tátil, e espacialmente, constituem o paradigma do objeto de arte contemporânea (Heinich, 1998b; 2014:378); e, são os diferentes contextos (transformados em acontecimentos) que podemos limitar no tempo com suficiente rigor, como se fossem arquivos discursivos e mediais, paradigmáticos de um tempo e de um espaço específico, mas que se entende ser, na atualidade, um arquivo contido (e neste caso ainda não expandido pela ausência do gesto arquivado do artista, do actante): tais como *ilhas* - termo

aplicado por Eduardo Lourenço acerca da metodologia de Foucault em “As Palavras e as Coisas”; *ilhas* - no sentido formal de uma construção modular da realidade social do ser humano; *ilhas* - recursivas temporalmente, no sentido *Warburgiano*, mas que são também o esteio ao entendimento das imagens e ao processo estético e criativo da obra de arte (Lourenço, 1988:12; Guerreiro, 2018:25-31).

Por isso importa reafirmarmos que as imagens do nosso estudo, materializadas em objetos artísticos distintos, resultam do cruzamento de múltiplas temporalidades e horizontes sociais, políticos e culturais, dentro e fora do País, mas imersas num grande arquivo nas quais foram esquecidas (Merwether, 2012:11) e que exploramos ao longo desta dissertação. Por essa razão, e na pesquisa de lugares para as imagens sobreviventes que em virtude do seu próprio arquivo ficaram como remanescentes e excedentes, se evocam neste estudo os respetivos territórios de passagem: estas (imagens) remetem, concretamente, para os ambientes vividos em algumas cidades capitais europeias e na América, particularmente no Brasil onde, neste arco temporal (década de 1970) operava e se correspondia o artista português, Fernando Lemos, e ainda Mário Barata, crítico de arte Brasileiro. Estes colaboradores portugueses marcaram os anos finais de 1970, e, criticamente traziam o reporte das Bienais de São Paulo e do Rio de Janeiro, e de outras exposições internacionais divulgadas, à época, na Revista Colóquio / Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Foram ambos colaborados assíduos nos números iniciais da rubrica “Cartas”, refletindo sobre os meios artísticos referidos, a sua temporalidade, e sobre a Filosofia Contemporânea na direção dos estudos de Jean-François Lyotard³⁷; estas colaborações na Revista foram reduzindo a partir de meados da década de 1980 por razões diversas (Alves, 2007:60).

A variante da temporalidade, mesmo que recursivamente, é essencial no que reporta aos repertórios imagéticos da arte, às imagens e à sua atualização (sobrevivência), porque a condição de “agarrarmos o nosso tempo corrente” tal como o revela a investigadora Claire Bishop, é um sentimento intrínseco no horizonte e no destino do nosso pensamento e que converge no uso do termo “contemporaneidade”; termo/conceito estruturante quando aplicado na, e à arte do presente. No entanto, Bishop revela que existe algo de incompreensível, de estranho e até uma certa inaptidão para agarrarmos o nosso

³⁷ Neste período entre as décadas de 1970-80, Jean-François Lyotard era professor na Universidade de Paris, e José - Augusto França era o coordenador da Revista Colóquio / Artes e vivia, também nesta época, em Paris, o que proporcionou esta proximidade direta com críticos e profissionais da cultura em França.

tempo de um modo inteiro, sendo que há também uma aceitação dessa incompreensão como constituinte do tempo histórico atual (Bishop, 2013:6).

Nesta viagem à origem da *nostra* coleção de arte, para nela ler de modo inédito as suas histórias e narrativas, existe também uma estratégia de entendimento do sentido da cultura visual produzida num tempo pós revolução, de liberdade de pensamento e de ação sociocultural e política, de cidadania, quase inexistente antes de Abril de 1974.

Assim, e num contexto de criação onde as imagens da coleção de estudo se inscrevem – o acervo das obras da SEC/MC em depósito em Aveiro, e resgatando o que é específico de cada obra de arte *per si* e, traçando metodologicamente a correspondência temporal com os seus autores, que (no nosso caso de estudo) correspondem a um conjunto de 71 artistas portugueses ativos nas décadas de 1980-1990, e com idades compreendidas em torno dos 40 anos (em média), importa reativarmos o dispositivo energético dos acontecimentos, metáfora afeita a Warburg, e que reporta às experiências de vida, e da arte, dos artistas e dos objetos em questão.

Existe patente nas relações mediáticas dos processos criativos do meio artístico a que nos dedicamos, e na materialização dos objetos de arte, dos poemas visuais, das performances e das “atitudes de conexão entre a arte e a vida” (Sousa E., 1974: 27-29), a história do ser “artista” e a história das suas mediações (Cruz, 2011: 20-29). Neste sentido, e perante esta herança de configurações da arte, de imagens e de narrativas de artistas, de retratos de artistas, etc., emerge a questão latente à nossa tese: - terá este arquivo viabilidade neste nosso século XXI? - terá viabilidade no tempo de *agora* da nossa cultura da visualidade, da sonoridade, da audiovisualidade e até da taticidade?

Estas questões, entre outras que ao longo deste estudo se multiplicam e se contraem, se suspendem ou não, ficando apenas algumas respostas, são também questões construídas a partir de várias reflexões que têm como charneira o pensamento revelado em 1936 de Walter Benjamin em *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica* ... (Benjamin, 1936-2006: 207-241) em que este afirma que a história e os meios pelos quais se processa a percepção na nossa época (a da contemporaneidade) exercem uma influência decisiva e até transformativa (Benjamin, 212-213; Cruz, 2012) que apela a uma nova condição pós-media (Weibel, 2012:5).

Os *media* são no século XXI os agentes fundamentais da transformação e como tal, mesmo os velhos media analógicos, ou o não tecnológico *medium* da pintura e da escultura (das artes tradicionais do período moderno normalmente expostas em museus e galerias, em salões de arte, com moldura no caso da pintura e sobre um pedestal/plinto

no caso da escultura) são práticas artísticas que seguem o roteiro dos media, podendo usufruir da conquista da ubiquidade (Cruz, 2012; Weibel, 2012:5-7).

Entre outras reflexões, resgatamos as da investigadora Maria Teresa Cruz que transmite um sentido claro sobre os “Media, dispositivo, *Apparatus* – a economia dos sentidos e do aparecer”, e também fulcral na construção de um outro entendimento acerca dos principais dispositivos de comunicação e de representação no século XXI: os da tecnologia, do multimédia, do *media*, da técnica, e do *Apparatus* como intervenientes na modelação dos nossos sentidos e percepções (Cruz, 2012).

São, neste contexto, reflexões e questões tão presentes no pensamento moderno que, para as reedificarmos, teremos de recorrer a diferentes domínios analíticos, analógicos e digitais das formas de representação e subjetivação que afirmaram a gradual autonomização da obra de arte; ou seja, temos de apreender as materialidades da arte do passado sob a ótica de um outro dispositivo, que vai muito além do Museu, da Museografia, do Catálogo de Imagens Impressas, do *Flyer* ou do *Booklet*, do *Mupy* ou do *Cartaz*, e de todo um “alfabeto vocálico” (Cruz, 2012; Derrida, 1976) que é na atualidade substituído por um outro *medium* determinante na nossa cultura, e que é, manifestamente, o do computador digital. Como tal, mantemos a nossa questão inicial acerca do legado artístico que temos como objeto de estudo e em investigação: - terá este arquivo viabilidade?

Parece-nos pertinente colocar neste momento a análise e reflexão que Maria Teresa Cruz destacou no seu ensaio sobre os “Media, Dispositivos, *Apparatus*” :

“É por isso que, diz Deleuze, a forma da questão que <perseguiu Foucault até ao final>, foi a de saber <que novos modos de subjetivação vemos aparecer hoje, as quais não são certamente nem gregas nem cristãs? ... (nós que não somos já gregos nem cristãos)>” (Deleuze, 1992:342 in Cruz, 2012:5).

Partido do pressuposto que o conceito de viabilidade é um entendimento qualificativo e, simultaneamente questionável no que reporta às imagens artísticas e à arte moderna, que o crítico e curador de arte Delfim Sardo também aborda na sua mais recente obra editada em 2019, e através do/a qual lança para reflexão a especificidade na arte de: - “O que é moderno?” (Sardo, 2017:93-94)

Assim, refletiremos a partir do que este investigador nos propõe, do seguinte modo:

“se tentarmos pensar a questão da crença nas imagens fora de um contexto religioso, a questão da verdade da imagem é substituída pela da sua viabilidade. O que quer isto dizer?” (Sardo, 2017:93).

Esta questão permite-nos, no contexto desta dissertação e das imagens do nosso arquivo de obras de arte moderna e contemporânea, responder à tese da sua viabilidade confirmada no campo da representação artística e nas ligações para as quais as obras remetem: “a de uma continuidade sensível entre o corpo do artista e a obra realizada” (Heinich, 2006:41-46)³⁸.

A categorização da arte através das suas abordagens estéticas, as que reportam às obras contemporâneas, diferenciadas das que reportam às modernas tendo em conta a organização e formalização do sensível (Cruz, 2012), remetendo a categorização da arte para uma periodização historicista e para uma categorização de campo disciplinar, *i.e.* – arte clássica / arte moderna / arte contemporânea, que consiste, para a socióloga Nathalie Heinich, numa ameaça à liberdade da representação e da prática artística, e também da sua viabilidade como resultado experimental da liberdade do autor/criador. Ou seja, e segundo Nathalie Heinich, quando se fala de arte em termos sociológicos, importa entender e conhecer a prática artística do seguinte modo: ”pelo que a torna possível e por aquilo que ela torna possível” (Heinich, 2006:46).

Este entendimento pragmático da arte segundo a visão de Nathalie Heinich, atrás referida, valoriza a proximidade com a experiência dos artistas; valoriza a proximidade com as práticas artísticas e com a fluidez e a individualidade que tornam a obra de arte possível; e valoriza a prática artística pelo caráter imprevisível da obra de arte, no contexto da sua visibilidade.

Logo, viabilidade da obra de arte e nesta a “representação/figuração” ganham autonomia pela significação e pela dimensão formal e subjetiva da visão, da prática e da experiência do artista; viabilidade da obra de arte representa também, do ponto de vista formal da obra de arte e da sua visão (do caráter pessoal e subjetivo da visão do autor/criador) o que possui certas características de pertença social, tais como os critérios associados à personalidade do artista e ao contexto de produção da obra, e a características outras, extra-estéticas, que remetem para a matéria e para os processos modernos de

³⁸ Critério que remete para a dimensão objetual da interioridade da obra, no sentido em que a obra deve manifestar a sua ligação com o corpo do artista, desde os seus pensamentos e perceções ou sensações até aos seus próprios gestos, tal como a socióloga Nathalie Heinich o fundamenta na sua tese acerca da arte contemporânea, em “Para Acabar com a Polémica da Arte Contemporânea”, publicado na Revista Marte, da Associação de estudantes da Faculdade de Belas-Artes da universidade de Lisboa.

racionalização e dominação do real (Cruz, 2012; Heinrich, 1999; 2006). São estes os indícios periféricos que, de modo muito específico, a socióloga Nathalie Heinrich nos introduz na sua tese em *Pour en Finir avec la Querelle de l'Art Contemporain* (Heinrich, 1999; 2006:38) a fim de determinar a integração da obra de arte num regime de representação no mundo da arte contemporânea.

Os indícios periféricos aqui referidos estão de certo modo claros no que verbalmente captamos através da entrevista realizada a um artista de reconhecido percurso artístico, e patente no testemunho do pintor Francisco Laranjo, tendo a tecnologia do áudio e do vídeo permitido registar a conversa realizada em maio de 2020 (em período de confinamento COVID_19)³⁹, e posteriormente gravada e editada em suporte multimédia. Os excertos desta entrevista estão transcritos e fazem parte integrante do capítulo III desta dissertação, aquando nos referimos à sua obra artística.

Continuando nesta linha de pensamento diríamos que são estas ligações extra-estéticas (ou afastadas do esteticismo) que a arte reativa ao longo da história, numa relação medial materializada na aplicação e utilização dos materiais clássicos (Heinrich, 2006:41) – “a pintura sobre tela com moldura, escultura sobre plinto, baseando-se na “autenticidade da interioridade do artista” (*Ibidem.*:42), e que remetemos também, às ligações que se situam fora do campo de representação de cada imagem.

Referimo-nos às ligações (das materialidades) da imagem estabelecida, por vezes, noutras imagens idênticas, morfologicamente ou estruturalmente, e que questionando a sua recursiva sobrevivência no tempo (Nagel & Wood, 2010:14; Bishop, 2013:20) e a recorrência da sua visualização, inspirados no pensamento de Aby Warburg⁴⁰ atrás referenciado, possibilitam estabelecermos jogos combinatórios assíncronos. Jogos combinatórios estabelecidos a partir deste conjunto de ligações de identidade formal e estrutural, que no caso em estudo podemos especificar concretizando o que é estrutural no artista e se verifica na sua obra e o que é formal, ou seja, o que se manifesta na transformação da imagem (assuntos explorados no Cap. III).

Contudo, são remissões que rompem com o limite do quadro, da matéria modelada, da imagem fixada num qualquer *medium*; como tal, são ligações com a seguinte vocação:

³⁹ Acerca da obra pictórica de Francisco Laranjo – A dimensão do gesto, fazemos destaque da pintura “s/ título” produzida num contexto “pós-modernista”, em 1980, mas produto da arte contemporânea e com uma forte componente arquitetónica (entrevista integrada na tese em link remissivo para o *youtube*).

⁴⁰ Aby Warburg propõe em relação à história da arte uma suspensão, um deslocamento da crise de reedificação da tradição, da crise da memória, da fragmentação da continuidade histórica na arte; Warburg criou um modelo sintético para esta crise da história da arte baseado na fórmula de pathos: as poses e gestos emotivos da vida após a morte da antiguidade, traçados no seu atlas *Mnemosyne*, em 1928-29.

“fisicamente exteriores ao universo da representação: por exemplo, produzir um ver-específico como se tivéssemos um ponto de vista aéreo, ou inferior, ou situado do lado exterior da superfície da tela”(Sardo, 2017:95).

Também Michel Foucault analisando a obra de Velázquez, “Las Meninas”, de 1656, utiliza esta visão do espectador que contempla a obra do lado exterior denotando uma incompatibilidade de posições, pois o artista é visível na obra, ao mesmo tempo que as personagens integrantes estão a ser representadas, criando uma “espécie de grande gaiola virtual que é projetada para trás pela superfície que ele (o artista) está a pintar” (Foucault, 1966; 1988:59-71).

A arqueologia do modo Foucauldiano é algo que reconhece problema do “aparecer”, o objeto que aparece ainda não se conhece e não tem a regra de constituição definida (como na arqueologia) e não comunica logo o que é, mas remete para algo, para uma construção ou uma presença que precisa de ser entendida do ponto de vista da sua construção e constituição. Logo, temos de pesquisar o subtil sistema de rodeios, tal como que Foucault nos indica na sua análise percetiva e sensitiva à obra de Velázquez, “Las Meninas”, integrada na obra *As palavras e as coisas* (Foucault, 1966; 1988:59).

A viabilidade das obras é também a sua verdade concretizada na representação de uma interioridade e/ou de uma exterioridade referencial que o artista constrói em permanente remissão para ambientes com os quais se relaciona, através de um mecanismo operativo ou um *medium* que lhe é próprio⁴¹. Esta relação das mediações que o artista processa em busca de experiências estéticas múltiplas materializa-se, ao longo da história, em diferentes objetos ou atitudes artísticas “epistémicas” (Cruz, 2012) que testemunham a experiência do sensível e que os transportam para a realidade do humano em suportes distintos a que os meios tecnológicos do nosso tempo, os do século XXI, dão uma outra consciência.

De acordo com os estudos de Maria Teresa Cruz em “*Media, Dispositivo, Apparatus*” (2012) esta autora lembra a argumentação inicial do termo “medium” (*metaxu*), empregue por Aristóteles em *De Sensu* (1921:438 b 4) deste modo:

⁴¹ O artista pode produzir obras com tipologias criativas próprias, ou também, e muitas vezes, com remissões a outras imagens da mesma tipologia, mas a obra será sempre a resultante de sentidos iminentes que se situam no interior de cada artista e que se situam para lá da obra criada (in Entrevista a Francisco Laranjo, em Abril de 2020).

“para explicar o fenómeno da percepção, o qual, mesmo enquanto fenómeno natural não se constitui sem mediações. *To metaxi* (“meio”, ou *medium*, em latim) é, segundo Aristóteles, uma matéria invisível (tlai), mas indispensável para a nossa percepção sensorial”(Cruz, 2012).

Tal como W. Benjamin o evidencia no relato final (17) das suas Teses sobre o conceito de História, 1940, também já referido no início deste estudo, o conceito de verdade, matéria invisível, pressupõe uma tomada de consciência / de reconhecimento perceptivo da “imagem do passado”, o que no caso específico da nossa coleção de arte (do nosso arquivo de imagens) corresponde à consciência da sua viabilidade:

“para Benjamin, a imagem do passado possui um valor de verdade, ou, invertendo, a verdade apresenta-se, mesmo ao relampejar, como imagem. Trata-se de uma verdade ‘estética’, resultante de uma determinada composição e percepção, e não de uma verdade pré-estabelecida do *telos*.”(W. Benjamim, 1940; Gagnebin, 1987:222-223).

É também nesse sentido *Benjaminiano* que tomamos como verdades as imagens do passado – obras de arte do séc. XX que nos revelam movimentos invisíveis “ao unir vários níveis temporais, constelações inesperadas que permitem recuperar o que antes era inteiro. Não se trata então de criar uma nova ordem, mas de juntar os fragmentos, num trabalho de restauro” (Otte e Volpe, 2000:35-47; DiDi-Huberman, 2002:72).

Esta didática/dialética da imagem, de reestruturação, de pesquisa morfológica e estrutural da imagem, vem um pouco na linha de ação corporizada nos álbuns de imagens dotadas de várias e recursivas temporalidades, reunidas por *Warburg*. Fazendo um paralelo com a práxis artística (a do criador de objetos artísticos) e os álbuns de imagens de *Warburg* podemos ver o reflexo, de uns e outros; reflexo traduzido no itinerário visual e imaginário dos artistas materializado no seu ideário gráfico de imagens e subjetividades, lembrando os livros de artistas onde as imagens são os movimentos visíveis do dia-a-dia do artista, transferidas do material para o imaterial – do intelectual para o imaginário do *fazer artístico*⁴² (Lage & Costa, 2017).

⁴² Em relação às possibilidades de se explorar as materialidades do livro de artista como um espaço expositivo, registamos o tema no artigo de Lage e Costa acerca do espaço de exposição da galeria, o qual se transfere para o espaço do livro, proporcionando uma atitude diferenciada no que se relaciona com a fisicalidade da exposição, e com a reprodução da obra de arte. A expansão da curadoria de obras de arte para o espaço do livro, seja real ou virtual, permite uma mimeses sensorial equivalente à viagem no espaço físico da exposição, algo que o museu deverá refletir, na atualidade.

A inserção do termo *medium* é neste contexto significativo porque remete aos sentidos do ser humano, tais como os da percepção visual, do sentido do tátil, do sonoro, do espacial e da escala humana em relação ao meio que o envolve e que são, no entender de vários investigadores (Deleuze, 2009; Kittler, 2007; Crary, 1990; McLuhan, 1962), todos referenciados no texto de Maria Teresa Cruz (*Idem, Ibidem*, 2012), uma viagem que coloca os fluxos sensíveis numa relação mediática que estabelece o “entrelaçamento entre técnica e humano”. Ideia radicalizada na noção do “*medium* como prótese” do ser humano e que se retoma nos capítulos seguintes do nosso estudo.

Ora, neste desbravar de terreno da arte portuguesa na tentativa de encontrar (na coleção em estudo) os pontos extremos das linhas de ação de uma constelação maior de 71 artistas⁴³, dos grandes modernos vivos, aos vivos menos reconhecidos das décadas de 1980/90, encontramos fraturas e oposições socioculturais que promoveram mudanças no sistema de representação e visualização da arte portuguesa que reportam a um período de questionamento de paradigmas éticos e estéticos (Heinich, 2006:40-43).

1.2. O Arquivo⁴⁴

– Referências temporais e imagéticas das obras sobreviventes

“Dizia Santo Agostinho: O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei. Se alguém me perguntar, eu não sei”. O enigma do tempo deriva do facto de o tempo, por ser mudança, não se deixar aprisionar em mediações estanques. Há sempre um antes e um depois que fica fatalmente de fora de qualquer mediação. Foi por esta razão que as ciências sociais e as humanidades inventaram as estruturas – modos de pôr o tempo entre parêntesis. Mas a grande razão do enigma é que o tempo, enquanto mudança, é ambíguo, já que tanto significa mutação como cristalização da mutação.”⁴⁵(Sousa Santos, 2020:25)

Porque nos pareceu pertinente introduzir nesta tese o momento que vivemos e não o fazer passar indelével, atualizando-o como um documento real e que está ainda indefinido mas que é parte integrante do arquivo em construção, contemporâneo, e assim, à luz do pensamento de Foucault diríamos, em síntese, que o arquivo atual é um arquivo

⁴³ Artistas ativos nas décadas de 1980/90, com idades compreendidas em torno dos 40 anos, em média.

⁴⁴ A palavra arquivo corresponde (gramaticalmente) ao substantivo que em grego tem a grafia [arkheion] e que significa o sítio ou a sede onde o governo tem assento, e em latim tardio tem a grafia [archīvu].

⁴⁵ Este excerto da autoria do sociólogo Boaventura Sousa Santos (2020) dá início a um artigo do Jornal de Letras, na sua edição de quinzenal de 3 a 16 de junho de 2020, para introduzir o tema da pandemia no novo Coornavírus_19, que certamente iremos lembrar pela mudança de hábitos e práticas sociais, políticas, económicas, educativas, ... e culturais, que esta marca pandémica está a imprimir na nossa comunidade de proximidade e nas mais distantes, a nível global, com consequências decorrentes das fraturas provocadas no nosso modo de ver e de sentir a sociedade.

em formação e em aberto, sem uma mnemónica transitada do passado (segundo a arqueologia do saber e do saber disciplinar); é um arquivo passível de se introduzirem novos enunciados e de se instituírem novas e diferentes regras: talvez as de uma outra sensibilidade e de outras atitudes para as questões da ecologia⁴⁶.

Logo podemos contribuir com novos enunciados, novos pensamento, reflexões e hierarquias temporais tais como as que sumariamente citamos a partir do artigo de Boaventura Sousa Santos. No caso deste arquivo em construção ainda não temos a clarividência nem a distância temporal necessária para entendermos o horizonte espacial dos elementos internos (signos, sinais, sentidos, etc.) deste nosso arquivo em aberto: mas sentimos que as consequências que estamos a sofrer são a consequência de uma crise da ordem do natural (?), quiçá do acumulado desrespeito pelo nosso habitat: pela natureza.

Este arquivo do nosso tempo está em rutura com a modernidade, com o tempo da pós-modernidade, que foi o tempo que nos antecedeu⁴⁷, e que é tratado artisticamente por vários criativos contemporâneos. Essa/esta rutura é o equivalente a dizer que se abriu uma fenda e que se instalou uma crise fundacional do arquivo do nosso tempo.

Hal Foster acrescenta, nesta linha de pensamento, algo que nos elucida sobre o *passing-on of potencial meanings* (Foster 2002:83), registando um pensamento de Daniel Heller-Roazen⁴⁸ que argumenta que é a perda do mnemónico a causa fundacional do arquivo, assumindo que a história da arte responde a esta crise da memória deslocando-a, suspendendo-a e outras vezes recorrendo tautologicamente à memória. Segundo Hal Foster a história da arte, assumidamente uma disciplina das humanidades, está ligada à fragmentação e à ideia de trazer para o campo do concreto e do real, o que é pertença do campo da tradição: “art history is born of a crisis – always tacitly assumed, sometimes dramatically pronounced – of a fragmentation and reification of tradition” (Foster, 2020: 86). Alguns aspetos da transformação histórica são explicados partindo do campo da experiência concreta resgatando à sua conversão epistemológica com o objetivo de perceber como chegamos ao que somos hoje ou o que tornou possível o nosso *memento* histórico. Assim, a arqueologia Foucaultiana tem como objeto o arquivo no sentido das

⁴⁶ Questões que são intrínsecas ao equilíbrio da natureza e da preservação do planeta em que habitamos, tratadas na atualidade por vários artistas um pouco por todo o mundo, nos espaços da rua aos das galerias e museus, entre outros.

⁴⁷ É com esta temporalidade, de futuro-presente, que alguns artistas portugueses mais novos trabalham, como o caso de Mariana Silva, recentemente convidada pelo Museu Calouste Gulbenkian a apresentar uma nova exposição. Olho Zoomórfico/*Camera Trap*, com curadoria de Leonor Nazaré, 2017.

⁴⁸ Daniel Heller-Roazen (1974) é o Professor de Literatura Comparada e do Conselho de Humanidades de Arthur W. Marks '19.

práticas discursivas do passado e que estão à disposição para serem descobertas numa multiplicidade de disposições e de formas negativas; logo a arqueologia é sempre o discurso e é o *medium* que conduz à experiência do “achado” do “aparecer”, da evidência documental. O *medium* enquanto passado e negativamente enquanto presente (Foucault, 1969: 249-250).

Pese embora tenhamos presente o pensamento estruturante de Foucault, no nosso século XXI a noção de arquivo retoma a noção de reserva onde o conhecimento histórico e as múltiplas formas de memória coletiva estão acumuladas, armazenadas, reunidas e recuperadas através de práticas arquivísticas várias ⁴⁹. A base de toda a regra arquivística é a salvaguarda para as gerações futuras dos documentos que expõem a história do nosso passado, à qual Michel Foucault expede outras prerrogativas que substantivam o sistema de funcionamento do arquivo como um dispositivo, um termo central no pensamento Foucaultiano⁵⁰. Assim, o dispositivo-arquivo significa todo um conjunto de práticas discursivas específicas e inseridas na multiplicidade da sua existência (fragmentada), e com uma duração específica, ou seja, com um tempo próprio.

O conjunto das práticas discursivas é o equivalente, no nosso tempo, ao *médium* (o meio tal qual referido anteriormente), e como tal é um veículo, um meio de expressão e de reconstituição da experiência do sensível, e que nas palavras de Maria Tereza Cruz “é tendencialmente - matéria invisível, apenas se tornando evidente com as mediações técnicas” (Cruz, 2012:11) resultantes de um entrelaçamento entre “técnica e humano” e potenciado pelos recursos e instrumentos tecnológicos, pelos aparelhos e pelas máquinas que constituem o progressivo campo do discurso nas materialidades da comunicação (Kittler, 1999; Cruz, 2012).

Neste sentido podemos na atualidade enunciar a existência de um arquivo dos dispositivos de visão modernos materializado nos vários aparelhos que constituem a nossa própria expansão, que são também a nossa extensão corpórea e que fazem a mediação técnica do nosso pensamento, da nossa percepção e até do nosso corpo, e através dos quais nos relacionamos com algo ou com outrem. Tal como escreveu Maria Teresa Cruz, e que destacamos citando:

⁴⁹ Regulamentação e normativos que imanam da “Política Nacional de Arquivos”, de acordo com o Decreto-Lei nº 121, de 2 de julho.

⁵⁰ O que é um “Dispositivo” envolve um conjunto amplo de outros pensadores tais como Walter Benjamin, Agamben, Deleuze, F. Kittler, Déotte, Bishop, Sauvagnargues, entre outros pensadores da nossa contemporaneidade que vamos evocando ao longo da tese.

“O que chega hoje à compreensão na problemática da mediação, como o conjunto de dispositivos por meio dos quais se realiza a experiência do mundo e, desde logo, o seu espetáculo ou a percepção, obriga ao reconhecimento da mediação como um lugar de constituição. (Cruz, 2012:8).

Nesta linha de pensamento mas retomando o (influyente) pensamento e as palavras de Foucault, é o sistema geral de formação e de transformação dos enunciados, dos discursos e dos acontecimentos históricos que emanam do conjunto das práticas discursivas, o que define a realidade da declaração da coisa - *le mode d’actualité de l’énoncé – chose*; é o sistema geral de formação e de transformação dos enunciados que diferencia os discursos na sua existência múltipla e que os especifica na sua duração, na sua temporalidade própria (Foucault, 1969: 170-171), sendo estes os que constituem o dispositivo do arquivo.

Neste espectro mais alargado, o que nos interessa considerar são os arquivos que se relacionam com a arte no âmbito das percepções e dos entendimentos que as experiências estéticas deixam como rasto, como marca da sua ocorrência ou como fendas e sinais invisíveis (Merewether, 2006:10). Esta noção de vestígio é algo que já Malraux havia destacado em *Le Musée Imaginaire* (1965)⁵¹ quando nos questiona deste modo:

”Se a alma de uma civilização está ligada à sua relação fundamental com o universo, não é absurdo dizer que, em grande parte, o mundo é feito essencialmente de esquecimento.”(...)“As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no seu”. (Malraux, 1965:256-257)

Aliás, os museus são também eles dispositivos (modernos) de receção e contemplação da arte, com uma dimensão estética que fundamenta o sentido de história e do mundo, “configurando a sensibilidade comum” (Cruz, 2012:6).

Como tal, as obras de arte das civilizações já desaparecidas pertencem a universos político-sociais e culturais desaparecidos, mas para a sociedade do século XXI são obras de arte vivas e simbolicamente transportam em si a mesma raiz e a mesma origem implícita na sua reativação (revivificação); e neste sentido o arquivo é a presença, na nossa contemporaneidade, e na vida, de algo que deveria pertencer à morte (Malraux, 1965: 256). De outro modo, ainda é comum ouvirmos a expressão de “arquivo morto” referente ao arquivo já fechado e que reporta a um repositório passado e a uma

⁵¹ Malraux, de acordo com o original (1965): “Si l’âme d’une civilisation est liée à sa relation fondamentale avec l’univers, il n’est pas absurde de dire que pour l’essentiel, le monde est fait d’oubli.” (...) “Les oeuvres d’art ressuscitent dans notre monde de l’art, non dans le leur.”

temporalidade superior a meio século (além dos 50 anos)⁵² sendo metaforicamente referido como “buraco(s) negro(s)”, expressão usada pela investigadora Rita de Almeida Carvalho, em “Arquive-se, uma viagem pelos arquivos nacionais” (Carvalho, 2019:27-35), que passo a citar:

“(…) se houver lugar a mudança de instalações, os documentos são empurrados para uma cave, um sótão ou um armazém, mais ou menos longínquo, muitas vezes alugado, onde, sem condições de espécie nenhuma, são mantidos ou, melhor dizendo, largados ao pó, às intempéries e a pragas de toda a espécie.” (Carvalho, 2019:27)

São múltiplas as constatações que podemos retirar do pensamento anteriormente exposto a partir de André Malraux, tal como no pensamento implícito no *à priori* histórico de Michel Foucault em que o arquivo governa o que foi dito e o que não foi dito, ou o que foi registado ou não foi registado em enunciados e/ou discursos que são declarações (afirmações) da realidade mas que não servem para a sua validação (Foucault, 1969: 169-170)⁵³; ou, ainda, na ideia de arquivo de Giorgio Agamben que acrescenta ao fenómeno do material de arquivo, dos testemunhos, a condição da sua possibilidade ou da sua impossibilidade (a do testemunho): ou seja, a possibilidade do que foi dito ou do que não foi dito (Merewether, 2012:11) é que não existem arquivos sem uma consignação e/ou garantia externa e localizada que assegure a guarda, a memorização, a repetição e a reprodução dos testemunhos (*Idem, Ibidem*, 2012:11).

Quando falamos de arquivos implicitamente falamos de testemunhos que de algum modo (pela escrita, pela imagem, pelo som e pela oralidade, pelo verbal ou pelo sensorial, ...) são materialmente presentes, visíveis ou legíveis, e estão associados a acontecimentos do passado ou do presente (no caso dos arquivos do nosso tempo presente). O Arquivo em Foucault não é algo afirmativo ou criticável em si mesmo; é um conceito do qual poderemos extrair algum entendimento a partir do pensamento de Foucault quando este nos fala em sistemas de enunciados (de coisas verdadeiramente ditas) que podemos apreender como “acontecimentos de um lado, coisas de outro” aos quais Foucault se propõe chamar de *arquivo* (Foucault, 1969:170). Ora são os arquivos que podemos desbravar e resgatar, no sentido de recuperarmos a pureza e a verdade

⁵² Direção Geral do Livro, do Arquivo e da Biblioteca, (DGLAB) de acordo com o Decreto-Lei nº 93/2007, de 29 de março.

⁵³ Corresponde à edição francesa de 1969, no cap. 3, secção 5.

daqueles objetos artísticos e do seu ato criador. Apraz introduzir um outro aspeto sobre o mesmo conceito, e que reporto no seguinte:

“É claro que a questão não é reconhecer um arquivo cultural, mas bem mais claramente interrogar as suas dinâmicas internas (o que está dentro e o que permanece fora) e externas (a legitimidade deste ou daquele arquivo, as suas relações com outros da mesma natureza), as condições das suas políticas de representação, a autoridade de quem seleciona, inclui ou exclui do arquivo e regula as suas mecânicas.(...)” (Ferreira, 2019)

O arquivo tem do ponto de vista conceptual um potencial artístico duplamente remissivo, entre o que está dentro e o que permanece fora, tal como o referiu José Alberto Ferreira na citação anterior. Pois, por um lado, o arquivo reúne estruturas imagéticas, figuras, textos, documentos e outros materiais que ficam depositados fora do campo de visibilidade pública, mas ao mesmo tempo faz registo da sua existência não as anulando e não lhes dando acessibilidade, ou seja, não as afirmando nem sequer criticando, *per si*. (Foster, 2002:81). O arquivo é por Foucault definido como um sistema de enunciados (Foucault, 1969: 169-170)⁵⁴ ligado ao desígnio de impossibilidade de se acrescentarem mais enunciados; o arquivo funcionando como uma bolha ou algo fechado correspondente, e limitado, a um tempo e a um lugar específico, fraturante e elemento específico de descontinuidade na regularidade da história da arte. Na conceção *Foucaultiana* o arquivo é a totalidade do sistema de enunciados e estes devem ser entendidos de forma dupla: - como acontecimentos correspondentes e/ou correspondendo a um modo específico de como foram produzidos, entendidos como integrantes num quadro amplo de possibilidades; são acontecimentos imergentes a priori (Foucault, 1969), numa estrutura de memória situada num tempo e num lugar específico; - como coisas ou positivities, que já foram anunciados e produzidos, que já foram expressos e factuais e constam como os *a priori* da história; constam como positivities, expressão própria do Michel Foucault, que remete para enunciados que para terem sido proferidos corresponderam a uma prática discursiva e obedeceram a regras e a práticas específicas, a acontecimentos já existentes num tempo e num lugar específicos, *i.e.* o caso de uma ruína; de factos consumados; do monumento; das materialidades da arte (e não dos seus tópicos e/ou temas representados).

A positividade é o objeto epistémico (Hans-Jörg Rheinberger *in* Cruz, 2012:10) e é o *medium* e não o *modus operandi* da arte... é a obra de arte *per si*. Retomaremos este

⁵⁴ O pensamento de Michel Foucault é recuperado a partir da sua obra a Arqueologia do Saber, na versão francesa datada de 1969.

assunto no ponto seguinte da nossa dissertação dedicada à ordem dos acontecimentos que envolvem a obra de arte.

Continuando, nesta dialética reside, em parte, o nosso propósito. O de encontrar a relação medial do “arquivo” enquanto território apreendido como um conjunto de acontecimentos estruturados aos quais colocamos uma ordem organizativa - uma museografia de acontecimentos num espaço físico específico e/ou num domínio virtual; um arquivo de imagens imerso e temporalmente fechado, intervalado entre outros tempos.

A estes acontecimentos ou enunciados expressos, factuais e positivos tal como Foucault os identifica (Foucault, 1969:170-171), foram-lhes dadas estruturas organizativas, segundo as expressões particulares de períodos específicos e, como estruturas encerram uma determinada unidade material que nesta tese corresponde a um arquivo de imagens, objetos de arte, nos quais há uma complexidade material e dimensional de objeto-facto e/ou de objeto-monumento. Logo, já é uma rotura com a noção rígida de obra de arte com o algo de imobilizado, e que na verdade podemos entender como material de permanente busca, que se move também de acordo com o desenvolvimento da tecnologia, ou seja, de acordo com o *medium*, desde que façamos migrar ou imergir as imagens para um outro *medium* tecnologicamente compatível.

Esta questão abre campo para que na atualidade, no século XXI, possamos pensar o nosso arquivo de imagens, de objetos de arte modernistas e pós modernista, e de arte contemporânea, como uma coleção de arte, sistemática, ausente e distante do nosso contato e fora do nosso olhar, aberto (ou como passagem) para edificar o atual arquivo.

Recuperando o pensamento de Foucault, a partir da sua obra “Arqueologia do Saber”, é entendível que a arqueologia tenha como objeto o arquivo no sentido das práticas discursivas do passado e que estão à disposição para serem descobertas numa multiplicidade de disposições e de formas negativas, por revelar; a arqueologia é sempre o discurso e é o *médium*: é um *medium* enquanto passado e negativamente enquanto presente (Foucault, 1969:249). Assim, o Arquivo fechado é o *médium* por excelência em contraponto com o Arquivo atual que é um arquivo em formação e em aberto ao qual podemos acrescentar elementos; sendo um arquivo que nos é contemporâneo implica que este está em formação, logo é um arquivo em que estamos a introduzir novos enunciados e a instituir novas e diferentes regras. Assim sendo, podemos contribuir com novos enunciados interrogando e acrescentando ao arquivo atual e em aberto, a formação discursiva das nossas evidências, das nossas visualidades, das nossas materialidades, e das nossas transformações estéticas e técnicas como gestos de conhecimentos e de saberes

alternativos artisticamente (Foucault, 1969; Agamben, 1989; Hiller, 1994; Foster, 2012; Merwether, 2012).

O que significa que esta transformação «estético-técnica» altera a forma como olhamos e apreendemos o material de arquivo que temos, considerado como um *a priori histórico que nos mobiliza a* procurarmos os acontecimentos que os legitimam naquilo que este arquivo de imagens, objetos de arte, têm de potencial artístico; e naquilo que os acontecimentos que num dado tempo e num dado lugar foram produzidos, e que imergiram num circuito fechado, mas com uma estrutura de memória passível de identificarmos (Foucault, 1969:169-170). Como escreveu Hugo Barata na sua muito atual investigação, foi essencial procurar o seguinte:

“olhar em específico para as metodologias de uma arte inclinada para o arquivístico e de que modos tais processos podem fazer do gesto arquivar uma das formas culturais e simbólicas mais preponderantes na atualidade” (Barata, 2020:20)

Continuando o atrás citado, Hugo Barata fala na sua tese acerca do “gesto arquivar como conceito e método na prática artística contemporânea”, título da dissertação apresentada em 2020, revelando-o da seguinte forma:

“algo de mais plástico, transfigurado pelos gestos da prática artística, e modelando algumas das metodologias e aparências, estratégias e burocracias, de forma a constituir um corpo de investigação e prática que promova uma exploração de alguns destes conceitos e limites, possibilidades e inconsistências.” (Barata, 2020:71)

Estes enunciados funcionam em coexistência como um outro enunciado de Carlos Vidal, que identifica o ponto específico da construção de uma imagem *arquivar*, tal como se esta fosse uma zona espectral:

“uma zona branca (o vazio do site *événemential*) do ser. Nesta zona o ser, e o que quer que lhe suceda, não pode ser estudado ou conhecido (...) o acontecimento é indecível e incontrolado, por outro lado o acesso ao conhecimento, ao qual pertence o ser, é possível e é uma tarefa da matemática». (Vidal, 2005:19-23; Barata, 2020:70-71)

Existe uma certa opacidade na visualização de um arquivo de imagens, tal como o que temos para estudo nesta tese mas, tal como o que vimos anteriormente expondo, o nosso arquivo de imagens de arte pode ser mais operacional se “articulando princípios e meios operativos, pensando nas condições de produção da obra de arte, deambulando teoricamente e artisticamente com a noção de que as práticas artísticas são empossadas

precisamente dessa prática (um conjunto de disciplinas), para a constituição de um resultado (discurso) (Barata, 2020:71-74). Tal como uma obra de arte ela só existe quando é revelada e vista enquanto não é vista e vivenciada não existe e é uma positividade sem enunciado...todo o enunciado é uma coisa que para ser enunciado/acontecimento precisa de ser conhecida e ser fruída/vista; o mesmo se transfere para a ideia de obra de arte a qual só existe quando é presenciada/ experienciada/ ... falta agora saber se as novas formas de subjetivação, de representação da arte são emergentes de arquivos do passado ou se são cisões e roturas que se reportam a outros arquivos de raiz (Cruz, 2012; Foucault, 1969:170-171). Ora, nesta nossa investigação existe *per si* um manancial de imagens que foram dispersas geograficamente e que fragmentaram as narrativas de um momento da história da arte portuguesa, equivalente a duas décadas. Décadas que constituem os arquivos fechados, mas estruturalmente organizados com obras de arte subsistentes, presentes e ausentes, mas que carecem de uma inscrição na história da arte portuguesa. Estes arquivos fazem a passagem para o século XXI, e funcionam como os *a priori* da história da arte portuguesa, caracterizando os diversos tipos de positivities, no sentido Foucaultiano, e transmitindo as dialéticas do olhar e da percepção visual face a arte deste passado recente. Falamos da produção artística que reporta ao pós-revolução de abril de 1974, e ainda a que antecede o trabalho de arte e a prática artística do pós-modernismo de meados da década de 1980, arquivos que testemunham a passagem do XX para o XXI e, que anacronicamente, nos são contemporâneos porque, como fragmentos significantes no século XX são também, no presente, restaurados e reatualizados num novo *medium* de visualização que se apresenta no cap. IV desta tese (*in* o catálogo-arquivo de artistas elencado no Apêndice A). Logo, as obras da nossa coleção são uma estrutura de memórias preservadas para as quais procuramos construir formas de emancipação, de autonomização e de acessibilidade tais como foram as propostas por Walter Benjamin no seu famoso ensaio *A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica* (Benjamin, 1936). As obras que constituem o nosso arquivo, organizadas espaço-temporalmente, são as materialidades de um fazer artístico específico, e foram a resposta aos processos de aquisição das obras de arte num determinado contexto epocal – ao qual é preciso circunscrever um *faire-monde* e um *faire-époque* (Cruz, 2012:6), e como tal, foram escolhas estéticas e éticas, que subsequente resultaram da política de incorporação de uma coleção de Estado, a coleção da SEC/MC, resultante de um *modus operandi* irregular.

Contudo, com exceção dos momentos em que as obras foram expostas em dispositivos de visibilidade que as afirmaram como arte em momentos irregulares mas, no entanto, presencialmente ocorridos nos anos de 1976 a 1986 em galerias privadas no Norte e no Centro do País, e em Lisboa; bem como na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, nos Festivais e Bienais de Arte Nacionais e Internacionais, nos Manifestos Festivos e Comemorativos, entre outros, estes arquivos de imagens com múltiplas obras de arte foram, a partir desses momentos, definitivamente arquivados em reservas da administração central e foram, ainda, objeto de dispersão em gabinetes públicos, um pouco por todo o País e no estrangeiro. Esta irregularidade era o espelho das políticas da cultura que estavam em constante reestruturação nestas décadas pós Revolução de 1974 e que foram tema de difusão nas revistas e jornais da altura, tendo sido a revista *Brotéria* atrás referida (Antunes, 1974:459-461)⁵⁵ uma das pioneiras na história de arte e na crítica de arte. Os processos de aquisição e incorporação de obras de arte da coleção SEC/MC foram iniciados em 1976-77, mas não originaram à partida os dispositivos infraestruturais de visibilidade necessários para a sua valorização, conservação e acessibilidade⁵⁶ logo, as unidades formais e os arquivos históricos que estas imagens representavam ficaram ausentes no continuum da história da arte portuguesa e criaram uma aparente fratura sobre a qual refletimos e que neste estudo reativamos, na memória⁵⁷ (Foster, 2002: 80; Pinho, 2013:159).

Por outro lado, a ausência de presença destas obras de arte na exposição pública das suas imagens é, *per si*, a condição de independência das obras da coleção, e é uma

⁵⁵ Antunes, Manuel (1974) “Repensar Portugal”, in *Brotéria: Cultura e Informação*, Vol. 98, nº 5/6. Lisboa

⁵⁶ “Em 1976, é criada a SEC - Secretaria de Estado da Cultura, e no seu âmbito a DGAC (...) que integrava a Divisão de Artes Plásticas, a par de outros objectivos, tinha o de apoiar a criação e difusão da cultura artística contemporânea, através da aquisição de uma ou duas peças de cada exposição individual que se realizasse na Galeria Nacional de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, visando assim criar incentivo e apoio aos artistas que expunham naquela Galeria, esta medida determinou o princípio orientador que regulou a colecção da Secretaria de Estado da Cultura” in tese de Mestrado de por Marta Morais, 2014.

⁵⁷ Citamos um trecho esclarecedor da situação da arte portuguesa à época: “Por força conjuntural e para que aquela intenção da SEC pudesse ganhar forma, assiste-se ao “desvio” de verbas da Secretaria de Estado da Cultura da dotação orçamental que, por direito, caberiam ao MNAC, assim como à absorção de uma parte significativa do FFC para a constituição de uma nova coleção que, até à presente data, continua sem instalações próprias e a aguardar a sua afetação permanente e definitiva a uma instituição de cariz museológico, encontrando-se fisicamente disseminada por diversas entidades de diferentes tutelas” in tese de doutoramento de Elsa Pinho, 2013:159-160.

independência paradoxalmente adquirida pela falta desta mesma visibilidade; o arquivo fechado das obras permitiu que estas se afirmassem com um estatuto de autonomia que lhes confere uma expressa liberdade e, até mesmo, uma “pureza” enquanto obra de arte (Sardo, 2017:98-99). Esta liberdade relaciona-se com a sua própria interioridade, com o carácter pessoal e subjetivo da visão do artista, e com o seu contexto e história.

O estatuto de liberdade que estas obras gozaram ao longo do tempo teve como consequência uma ampla e silenciosa disseminação, uma irregular “associação de obras” que foram sendo alocadas em locais espalhados um pouco por todo o país, e até no estrangeiro, e que apontam na atualidade dos tempos para uma nova geografia de localização da arte operada por artistas portugueses; os artistas ativos de entre as décadas de 1980 e 1990, tal como já situamos e referenciamos. Consequentemente, encontramos na atual pesquisa uma nova malha de ligações com as várias gerações de artistas portugueses numa geografia territorial e social alargada para fora do território nacional.

Nesta rede inter-relacional de acontecimentos vários, cá dentro e lá fora de Portugal, encontrámos as relações entre o material e o intelectual acessível nos percursos de vida e nas práticas dos artistas que integram a coleção em estudo. Foi útil o que esclarecemos lendo e ouvindo a investigadora e filósofa Anne Sauvagnargues (2013)⁵⁸, a qual nos esclarece sobre o sentido das linhas de relacionamento *signíco* entre a imaginação criativa e as suas materialidades, formas e individuações; entre as subjetividades e as objetividades na arte, de um modo que nos interessou explorar neste conjunto de obras em estudo (Couto, 1978)⁵⁹ e que toma corpo no capítulo III, quando exploramos algumas obras a partir dos seus autores.

Mas, e não perdendo o fio à meada, interessa relatar que este arquivo de imagens depositado fora do campo de visibilidade pública durante 30 anos (1976-2006) teve como (re)início para a sua viabilidade o diagnóstico de uma localização errática – que, no tempo presente deu origem a uma investigação acerca das topologias correspondentes a cada

⁵⁸ Anne Sauvagnargues, Digital Modes of Existence and Societies of Control - this is the second talk from the panel "The Technics-Culture Relation", University of Kent (Canterbury); *in YouTube*.

⁵⁹ Sobre os signos encontramos um texto de Carlos M. Couto S.C. acerca de Malevitch & os Signos onde referencia alguns artistas portugueses que se encontravam nos anos de transição, da década de setenta à de oitenta, muito atraídos pela semiótica; era o caso de Jorge Pinheiro que esclarece esta convicção na sua obra na entrevista (2008) a Marta Morais, mestranda na universidade de Aveiro.

uma das imagens; originou a procura dos sinais que cada obra de arte projetou nas diversas obras, suas contemporâneas.

Na localização física das materialidades da produção artística deste período, pós Abril de 1974, tomámos em conta algum trabalho desenvolvido pela investigadora e mestranda na Universidade de Aveiro, Marta Morais, que defendeu em tese um método de pesquisa científica para a localização das obras de arte “em falta” na coleção da SEC/MC, relativas ao arquivo imagético inscrito entre 1980-1990. Este arquivo corresponde a uma coleção sistemática, organizada de acordo com a lista de obras efetuada por Domingos Valido⁶⁰, quadro técnico da Direção Geral das Artes (2004/5) e que era o único registo documental válido para identificarmos o conjunto disperso das obras de arte (Apêndice B). Para este estudo, a investigadora Marta Morais pesquisou em várias instituições e arquivos públicos nacionais, o rasto dos acontecimentos determinantes para o acesso e localização de algumas obras de arte contemporânea da coleção, a então identificada por Coleção *Dgartes*⁶¹, da SEC-MC. Parte integrante da embrionária coleção do Museu de Arte Moderna da Fundação Serralves encontra-se em depósito na coleção do Município de Aveiro (Morais, 2008). Pelo método da entrevista livre realizada a alguns artistas da coleção, a investigadora Marta Morais dá eco dos ambientes ecológicos (Sauvagnargues, 2018:179) conceito amplamente usado por Anne Sauvagnargues, correspondendo a uma ecologia das imagens processadas em ambientes de certo modo fechados mas múltiplos no seu processo vital de diferenciação por territórios expressivos e significativos (Haesbaert & Bruce), em que alguns artistas se moviam, para criarem diferentes processos criativos na arte:

“Écologie des images, ritournelles et machine d’art - Définir l’image comme processus vital de différenciation, créant sa perspective sensitive transforme entièrement la question de l’art, et avec elle, celle de l’apparition machinique du cinéma” (...) “Un tel réalisme de l’image met l’histoire de l’art en relation avec le dispositif biologique du montage d’une image vitale — un œil, comme organe de perception ne possède aucun privilège spirituel sur une caméra.” (Sauvagnargues, 2013, 2018:179)

Neste processo quase que biológico de procuras e investigações levadas a cabo pela investigadora Marta Morais, são elencadas as pontes de relacionamento entre a arte e a cadeia de signos e sinais convocados por algumas das obras de arte desta coleção. Marta

⁶⁰ Lista de obras integrada em Apêndice A, no formato da base de dados de origem, fornecida pelo Técnico Superior, o Dr. Domingos Valido, Direção Geral das Artes, SEC/MC, em 2004.

⁶¹ A Direção Geral das Artes era o organismo da administração central que tutelava nos anos de 2005-06 a coleção da SEC/MC.

Morais regista documentalmente na dissertação de mestrado defendida na Universidade de Aveiro em 2008⁶² as obras de três artistas integrados na coleção a partir de referenciais externos que apontam para os percursos artísticos dos seus autores. Menciona o possível extravio de algumas obras na deriva da sua localização, da sua topologia de visualização e de retorno ao arquivo, após a sua prévia e fugaz apresentação pública. Por razões de ordem prática, hipoteticamente, muitas das obras que foram dispersas serviram para decorar os gabinetes instalados em serviços públicos da administração central em Lisboa e no Norte do país; algumas das obras da coleção SEC/MC foram depositadas e expostas nesses espaços público-privados deixando de integrar a esfera pública de observação, mas sem lhes ter sido mantida qualquer referência de ordem lógica e relacional entre a obra e o lugar; este desfasamento territorial deu origem a um vazio de identidade e de reconhecimento público, saindo da esfera do comum e do coletivo. Na ficha de inventário de origem, a tal lista de obras resgatada por Domingos Valido, ficou registado um vazio do percurso de viagem das referidas obras; um vazio de informação produzido pela ausência de referências de inscrição atualizada acerca de cada uma das obras: um arquivo incompleto e silenciado. Neste contexto e neste arco temporal temos, por exemplo, a pesquisa da obra pictórica de Jorge Pinheiro (1931) “Tema e Variações / 1973” que não conseguimos localizar dentro da coleção SEC/MC, aliás, para a qual a investigadora Marta Moraes⁶³ encontrou pistas remissivas de séries da mesma edição gráfica e pictográfica, nomeadamente, localizadas no Museu de Serralves.

Contudo, e apesar de não ter sido possível recuperar esta obra de Jorge Pinheiro, numerada e composta por um caderno de desenhos impressos em *Offset*, para a incorporar na coleção de arte contemporânea da SEC/MC em depósito em Aveiro, conseguimos obter, através da investigação de Marta Moraes, um depoimento significativo do próprio artista Jorge Pinheiro (Morais, 2008).

Fazemos questão de o referir pelo interesse que este depoimento reveste na história da arte portuguesa, dos últimos 25 anos do século XX. Aliás, a capa da Revista Colóquio/Artes, Vol. 26⁶⁴ é um testemunho valioso desta obra de Jorge Pinheiro.

⁶² Dissertação de Mestrado de Marta Martins de Moraes, sob orientação do Professor Doutor João Mota do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, em 2008.

⁶³ A investigadora Marta Moraes descreve na sua tese de mestrado a entrevista realizada com responsáveis da coleção de pintura do Museu de Serralves a fim de obter o rasto de algumas peças da coleção SEC/MC integrantes da lista de obras para o Município de Aveiro.

⁶⁴ Revista Colóquio / Artes da FCG, publicada em Fevereiro de 1976.

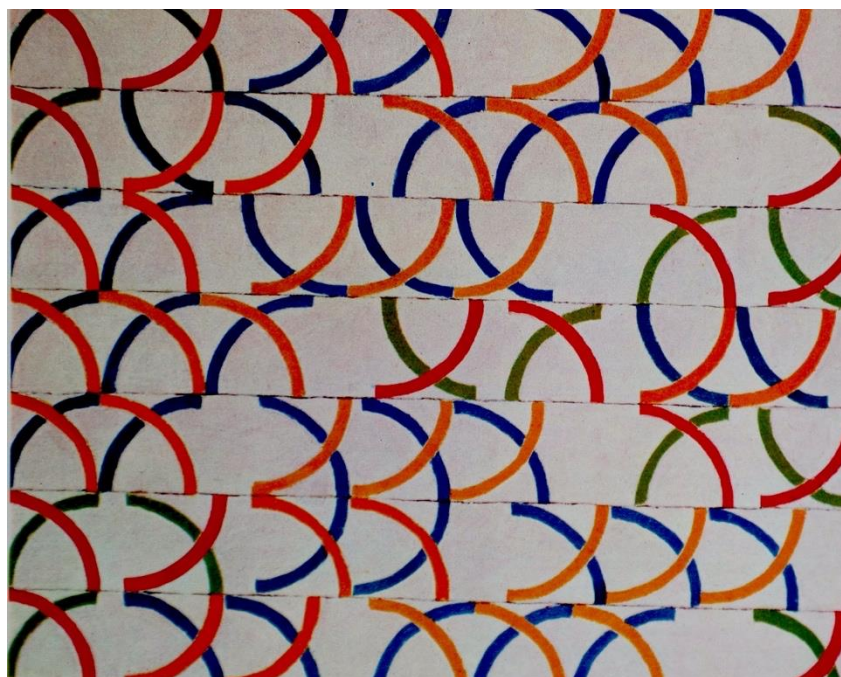


Figura 2 - Jorge Pinheiro, 1971. Composição. Capa da Revista Colóquio / 26; reprodução de um óleo s/ tela

Esta obra marcava a série de temas e variações de sinais lineares, pontuais, circulares, dispostos em filas horizontais em sequências e intervalos ritmados como se fossem pautas musicais (Gonçalves,1976:18), sobre a qual o pintor se debruçava, na senda dos seus estudos desenvolvidos em França enquanto artista e docente na Escola de Belas Artes do Porto, em 1963, e também na condição de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian⁶⁵ em 1979. Para além desta obra de Jorge Pinheiro ficariam ainda por localizar outras obras de outros artistas Portugueses, tal como uma serigrafia de Armanda Passos⁶⁶ (1944), intitulada “S/Título”, e outra serigrafia de Fernando de Azevedo⁶⁷ (1923-2002) intitulada “Uma Flor para António Pedro”⁶⁸.

⁶⁵ Em 1976 tornou-se docente da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e, em 1979, foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, estagiando na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris.

⁶⁶ Autora: Passos (Armada); s/título; Técnica: Serigrafia; Suporte: papel; Ano: 1978; No tiragem; No da prova: P.A.; No DGAC: 04/347; Assinado: sim; Local onde se encontra: Delegação Regional do Norte.

⁶⁷ Fernando Azevedo, serigrafia s/papel Arches, motivo "Uma Flor para António Pedro", edição 108/120, assinada, datada de 1987, possui o selo branco da Cooperativa Árvore do Porto, com 70x50cm (não emoldurada). Serigrafia de Fernando Azevedo, da década de 80, de baixa tiragem, não disponível no circuito comercial. Fernando Azevedo pertenceu ao Grupo Surrealista de Lisboa e esta obra é um tributo ao artista António Pedro. Raríssima, peça de coleção.

⁶⁸ Autor: Azevedo, Fernando; Título: “Uma flor para António Pedro”; Técnica: Serigrafia; Suporte: Papel (70,0 x 50,0 cm); Ano: 1981; No Tiragem: 120; No da Prova: 54; No DGAC: 04/342; Assinada: sim; Local onde se encontra: Delegação Regional do Norte.

Poderíamos acrescentar a esta ecologia de signos que destacámos na obra de Jorge Pinheiro num período da sua criação abstrata que inicia aos 35 anos de idade (Gonçalves, 1976:20-21) em finais da década de 1960, e na obra artística de Armanda Passos pulverizada do imaginário animal e de ficções outras; e ainda na obra de Fernando Azevedo (França, 1991)⁶⁹ estruturada por um geometrismo anguloso das formas; ambos pintores integrantes da coleção SEC/MC, numa ampla e mais alargada identificação dos universos da arte portuguesa, situando-a como uma produção artística da década de 1980, com origem no território de “cá”, mas com referentes imagéticos que se projetavam para “lá” do ambiente vivido no País.



Figura 3 - Armanda Passos. 1944. “S/Título”

1.3. A ordem dos acontecimentos que envolvem a obra de arte

– *não voltar as costas ao seu tempo*

“There is no culture, even so-called archaic culture, which is not sustained by a technique, because culture is always transmission (whether it operates through tradition, institutions or media) and because transmission demands inscription. A thing is cultural because it is exhibited, i.e. inscribed or written.” (Lyotard, 1991:67)

A citação anterior traz os media comunicacionais para o centro das reflexões e dos estudos culturais através da análise dos processos de mediação do sensível,

⁶⁹ Fernando Azevedo foi um dos artistas pertencente à terceira geração de pintores modernistas portugueses, de acordo com a metodologia estruturada por J-A França, que deste modo criou um método e uma sociologia de abordagem para estudo da atividade artística portuguesa.

dos regimes de percepção das formas (Cruz, 2012:2), dos modos operacionais e de exposição dos vestígios/testemunhos e “das inscrições das coisas”, incluindo as inscrições – imateriais, expressas na tradição oral mas envolvendo diferentes técnicas de registo que não as da grafia. Assim, qualquer técnica, na medida em que é inscrição/registo, funciona como um acréscimo aplicado às obras de arte, aos fluxos sensíveis (sonoros, visuais, tácteis, móveis e performativos) e às imagens, para garantir a sua transmissão e conservação (Lyotard, 1991:65-69).

“The exhibition, says J-L Déotte, submerge every position. The worked space is a memorandum, the coloured space included. You will remember that it is upon this presupposition or this implication, according to which space conserves, but conserves only by converting the thing into its sign, or by replacing it with its archive (...)” (Lyotard, 1991:65)

Estas análises cabem dentro de um modelo de dispositivo de receção e de exposição para contemplação da arte, artificialmente concebido com base na emergente necessidade de “aparelhamento da vida a partir da percepção, que funda o sentido de história e de mundo, ou da história no seu sentido cosmopolita (...)” (Cruz, 2012: 6) e que se reporta ao museu. O museu como um espaço global e predominantemente de exposição/receção que se transforma num “fazedor de códigos”, tal como Lyotard o traduz, intrincadamente:

“I shall speak only about the museum of painting. Of what is called painting. Or: *pigmenta as picta*. Colour, posed, disposed, proposed, exposed. And, in the museum, re-posed, or posed one for all times, already and still posed and to be posed. Conserved, we say. With this connotation from the Latin *servare*: to keep up [*entre-tenir*: literally, to hold between], to maintain, to remain and cause to remain. Conservation as an *entretien infini*.” (Lyotard, 1991:65)

E neste sentido um museu é também um dispositivo ou um aparelho de mediação que estabelece práticas discursivas de diálogo e de *entretien*, expressão usada por Lyotard mas também por Maurice Blanchot em *L'entretien infini* (Gallimard, Paris) no sentido de “conversação” e de “entrevista” (Lyotard, 1991:69); bem como no sentido de suporte ou de *medium* para uma dada forma de aparecer e de organização da sua percepção (Cruz, 2012:6); ou ainda, num sentido mais crítico, o museu como *a mnemotechnic device* – onde os objetos expostos se esvaziam, onde perdem a validade da sua existência, na presença.

Pertinente é também o olhar sobre o dispositivo museológico do artista conceptual Daniel Buren, na sua obra “Critical Limits” (1970). Este artista questiona o motivo Platónico que orienta a vida das obras de arte e a sua imortalidade pela conservação e manutenção no contexto espacial e funcional do museu. Considera a conservação das obras como uma atitude recorrente e assumida por esta instituição, que em parte conflitua com a exposição, a acessibilidade e proximidade pública em relação às obras de arte, e consequentemente, com a distante apropriação por parte dos públicos. Posição muito comum e partilhada por vários artistas desde a década a que reportam estas declarações de Buren. Existe um domínio “mnomotechnic”, expressão do artista, que também significa o seu oposto:

“a holding of meaning ceaselessly exposed to the event, to the question, to the taking up again, to the re-working of the maintenance of the theme, as Blanchot’s *Entretien infini*⁷⁰” (...) “The museum of painting is itself a work of painting. But it is not a simple enlargement of the frame or the scale, it is also a decisive transformation of the destination of the work” (Lyotard, 1991:66)

Com efeito a problemática do dispositivo como um *medium* que é também *media* de *entre-tenir*, ou de suporte e mecanismo de ligação entre (to hold between) as subjetividades e as objetividades. Neste sentido “o museu” pode ser entendido como o desvio espaço-temporal que comanda/orienta e conduz as linhas de inter-relacionamento entre as subjetividades e as individuações, entre a criatividade e as objetividades, ficando como peça integradora da história da ontologia dos media, na contemporaneidade (Melo, 2018; Rancière, 2011:31-32; Lyotard, 1991:65-67). Logo, a técnica, a poética da montagem museográfica é também a praxis museológica.

No dispositivo da exposição opera-se a conjunção de uma poética anti textual do ícone, da imagem, que valoriza de modo autónomo e emancipado a proposta artística e nesta o objeto de arte, independentemente do seu *medium* de expressão e do seu campo intrínseco de visibilidade, com uma “espécie de poética da montagem” que, usando expressões de Rancière, faz desses ícones – proposta artística em *presencia*, elementos de relação e “indefinidamente combináveis e trocáveis de um discurso” (Rancière, 2011:92).

⁷⁰ Esta remissão evoca a obra literária de Maurice Blanchot intitulada na versão francesa original “*Entretien Infint*” (ed. Gallimard, 1969)

O espaço global da exposição unido na representação do simbólico traduz a fisicalidade que as obras de arte materializam e torna-se o remanescente de um tempo. No seu artigo sobre “Conservation and Colour” (1991) Lyotard anota sobre o dispositivo expositivo a condição de ser um “lugar de todos os lugares, e aqui, neste lugar se indiciam outros lugares para outras temporalidades passadas, para velhos dias; o olhar, agora, do observador, do visitante, sobre a obra de arte torna-o o signo da matéria que a obra foi, e posiciona o observador no momento em que operação de decifrar o visível (da obra) deu início. Tal como o entende Rancière, o regime representativo das artes não é o da semelhança, mas de uma certa alteração da semelhança, ou de um certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível, e neste jogo de relações, as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível remetem uns para os outros. Mas o regime estético das artes muda com as épocas, e muda de acordo com novos procedimentos. Assim, na época de novecentos a imagem já não é a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento, não obedece a um programa doutrinal, teológico e valorativo, porque a imagem se inscreve num novo regime remissivo, cultural, com novos hábitos e com outros procedimentos:

“ a imagem vai, de certo modo, alojar-se no seio das coisas como uma palavra muda. “
(...) “entende-se em dois sentidos. Num primeiro, a imagem é a significação das coisas inscrita diretamente nos seus corpos, é a sua linguagem visível por decifrar. (...) mas, num segundo sentido, a palavra *muda* das coisas é, inversamente, o seu obstinado mutismo” (Rancière, 2011:23)

A arte sofreu um desvio, um deslocamento entre as duas funções-imagens e indicou uma atitude de separação funcionando como uma membrana, uma espécie de “pele” que se desloca da sua existência como um duplo ou uma tradução do visível. A arte ganha voz alojando-se no seio das coisas, inscrevendo-se no corpo das suas materialidades, ganhando autonomia e falando por si própria simbolicamente: com a total determinação do todo e de tudo a partir da lógica do interior, manifestando-se numa linguagem visível por decifrar (Rancière, 2011:22-23). É a visão dos artistas intrínseca aos novos regimes da arte face a conceção de novos dispositivos de mediação criados como uma rede combinatória e trocável de um discurso ou de múltiplos discursos; é a visão dos artistas a que integra e constitui as linhas de visibilidade da obra de arte. Conjuntamente, a visão do artista influi na prática museológica e museográfica, onde a técnica, a técnica dos media do nosso tempo, fazem a mediação das imagens.

Sinteticamente diríamos que é determinante o papel da técnica e dos *media* no dispositivo de comunicação e de visibilidade da arte, algo diretamente relacionado com o que Kittler afirma ser determinante na definição da nossa condição “do assim chamado ser humano” (Kittler, 1997:133 *in* Cruz, 2012:11-12), e que passamos a citar:

“O ser humano é assim aquele que se constitui pelas suas mediações, donde a irónica e insistente expressão que Kittler usa nos seus escritos – o “assim chamado ser humano” (...) “O assim chamado ser humano não é determinado pelos seus atributos sugeridos ou conferidos pelos filósofos, de modo a melhor se compreenderem melhor a si mesmos. Na verdade, o ser humano é determinado por standards tecnológicos. Presume-se assim que qualquer psicologia ou antropologia deve enunciar, em correspondência, quais são as funções de processamento geral de *data* e quais são as máquinas que as controlam, isto é, as implementam no real (...)” (Cruz, 2012:11-12; Kittler, 1997:133)

Viajando no tempo para o espaço e tempo do arquivo de referência nesta tese, vamos avaliar qual o espaço dado aos *media*, à técnica, num período em que este entrelaçamento ente técnica e humano se fez passar ao concreto no ato de pensar e fazer arte. No intervalo espaço-temporal em que a Revolução de 25 de abril de 1974 fez operar mudanças em Portugal num horizonte alargado da vida da sociedade portuguesa, e Ernesto de Sousa afirmava em 1979 serem “assaz ricas” as relações entre a arte (moderna) e a tecnologia, era então clara a refira contribuição: “Contribuição tecnológica: não voltar as costas ao seu tempo, outros larguíssimos contos” (Sousa, 1979:36). Acerca desta argumentação escreveria ainda Ernesto de Sousa que eram assaz ricas, “muito ricas”, as relações entre a arte (moderna) e a tecnologia, dando o exemplo da paixão tecnológica patente na exposição “A Report on the Art and Technology”⁷¹, com a curadoria de Maurice Tuchman (Tuchman, 1969), patente no *County Museum* em Los Angeles (1967-1971) e cujo programa conceptual e descritivo registamos na íntegra⁷² (*in* Apêndice D).

Ernesto de Sousa escreveria ainda, em finais da década de 70, em 1979, mais considerações em torno do imaginário da máquina, *i.e.* “o problema mais geral da relação

⁷¹ O maior contributo deste “Relatório” foi o intercâmbio entre artistas e o mundo corporativo, ação dinamizada por Tuchman que selecionou 250 empresas da Califórnia com capacidade para apoiar os projetos de arte, contribuindo financeiramente para o museu ou fornecendo conhecimento técnico. O Relatório resultou numa coleção de documentos e depoimentos de 1966 a 1971, correspondendo aos anos em que o programa esteve ativo. Também se materializou no catálogo para a exposição de obras no pavilhão americano em Osaka.

⁷² Los Angeles County Museum of Art, é o editor e autor de um Relatório acerca de um Programa desenvolvido em 1967-69 sobre Arte e Tecnologia com o suporte do Museu de Los Angeles/ County Museum of Art.

da arte com a máquina, e o imaginário da máquina, é apaixonante”, invocando assim outros documentos bibliográficos inovadores no contexto desta ligação da máquina à arte, tais como *La Fin de L’Art* de Oto Bihalji-Merin; e *Les Machines Célibataires* de Szeemann patentes no Museu das Artes Decorativas, em Paris (Sousa, 1979:39).

Precisamente após a Exposição Alternativa Zero realizada em Lisboa em 1977, em que o projeto completo recorreria a várias tecnologias envolvendo o som, a imagem num medium de infravermelhos, de raio X, em vídeo, com fotogramas e montagens em materiais diversos, vivia-se em Portugal a ausência de instituições para pensar a arte em termos da sua visibilidade, da sua legibilidade e da sua apresentação e/ou comunicação em toda a sua complexidade e contemporaneidade.



Figura 4 - Alternativa Zero – 1977. Lisboa

Constatava-se a existência de um défice institucional de apoio e valorização das artes advinda desde os anos de sessenta anulando alguma da produção artística no campo da pintura, da instalação, da performance, da arte minimalista, ou da arte processual e conceptual, da *land art*, da *art in situ*, entre outras manifestações que só em algumas “ilhas” se ia manifestando, tais como na muito breve existente Galeria Nacional de Arte Moderna (espaço em Belém) que ardeu em 1981⁷³, e a Sociedade Nacional de Belas Artes

⁷³ Parte da coleção da SEC/MC que constitui objeto da nossa dissertação sofreu por ocasião do incêndio que deflagrou na Galeria de Arte Moderna de Belém, em agosto de 1981, uma perda considerável, particularmente o núcleo de

de Lisboa. A estas “ilhas” institucionais, preconizavam-se outras: o Museu de Arte Moderna / Casa de Serralves no Porto e Centros de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; o Museu de Arte Contemporânea, no Chiado (Lisboa), que foram catalisadoras da cultura artística no contexto português a partir apenas da década de 1980, prolongando-se a sua ação dinamizadora até à atualidade. Estas instituições têm sabido colocar questões pertinentes no campo da arte e das novas vanguardas da arte portuguesa e questões esclarecedoras sobre os modernismos e a arte contemporânea no seu global, polarizando e reativando a sua significação no nosso tempo, em moldes fraturantes porque recorrem a outros medium de apresentação: o da cultura digital e da exposição virtual (Cultural, 2019; Pinto, 2019; Lieser, 2009). No caso português e reportando aos últimos 25 anos do séc. XX, constituíram-se alguns polos de cultura para estudo e valorização das obras de arte produzidas em determinadas épocas, entendidas como obras das segundas vanguardas ou do período pós 2ª guerra mundial. Assumimos como polos determinantes a instalação na Casa de Serralves do Porto, em 29 de maio de 1987, da coleção de obras adquiridas em 1986 pela Secretaria de Estado da Cultura destinadas ao futuro Museu Nacional de Arte Moderna⁷⁴, no Porto, em que se assistiu a uma vincada preferência pelas correntes de mais recente geração⁷⁵ (Almeida, 1988:66; 2009) e o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAM-JAP) da fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, fundado a 20 de Julho de 1983.

Estas instituições museológicas foram essenciais para a divulgação e o conhecimento da produção artística internacional, e também, da produção artística nacional, mesmo daquela que era resultante de práticas artísticas promovidas por artistas portugueses imigrados e a viverem fora de Portugal. Estes núcleos para a visibilidade da arte moderna e contemporânea foram marcantes pelo contributo das narrativas de vida, e pela estrutura de memória da sociedade portuguesa.

A coleção que tratamos nesta tese escapou, por lapso, a esta narrativa artística, social e política, e a sua revelação trará contributos vários que vamos explorando ao longo dos capítulos desta tese. O fenómeno cultural anteriormente anunciado foi protagonizado por Fernando Pernes no Norte do País e foi crucial para o reconhecimento da atividade

desenhos; a dispersão das restantes obras ocorreria na sequência do encerramento da Galeria da Avenida da República onde funcionava a DGAC, criada em 1973 com Eduardo Pardo Coelho.

⁷⁴ Deste conjunto de obras que chegaram a totalizar “1115” objetos de arte na década de 1990, saiu o núcleo de obras que integram a atual coleção em estudo, inscritas na tese “Museografias de Acontecimentos”.

⁷⁵ Almeida in “Carta do Porto - A Casa de Serralves e o projeto do Museu Nacional de Arte Moderna..

estética e cultural portuguesa e, também para a construção de ligações com o panorama internacional da arte. Estes dois grandes centros difusores da arte moderna e contemporânea em Portugal foram os alicerces da descentralização das políticas de cultura de Estado, assumindo-se o Museu de Arte da Casa de Serralves como embrião do que viria a ser o Museu de Arte Contemporânea do Porto inaugurado em 1989. Para este Museu contribuiria uma política de aquisições de obras de arte desenvolvida desde 1976 pela SEC/MC na qual se integrava a Direção Geral das Atividades Culturais que promoveu várias exposições, festivais, bienais, conferências e seminários dedicados às artes visuais em geral, incentivando as aquisições de obras de arte portuguesa e, embora em menor escala, de arte estrangeira, com vista à constituição de uma coleção de Estado que reverteria para fundar o já referido museu de arte moderna e contemporânea do Porto, sob a direção de Fernando Pernes (Pinho, 2013; Almeida, 2009; Pinharanda, 1995).

Destacamos neste processo socio cultural e institucional a criação em 1983 do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian – CAM, projetado por Leslie Martin (arquiteto) e sob a direção de José Sommer Ribeiro (arquiteto) e que inaugurou a 20 de julho anunciando-se como um projeto articulado entre o Museu e o Centro de Animação, em ação conjunta com Madalena Perdigão a quem se deve a criação de uma estrutura de educação pela arte instalada na ala Sul / Poente do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. O acervo do Museu era então constituído por obras de arte portuguesa, possibilitando a divulgação da produção artística nacional dos últimos 70 anos (entre a 1ª geração de artistas portugueses aos da década de 1980) bem como de alguns núcleos de pintura e de escultura estrangeira que Sommer Ribeiro afirmava terem grandes ligações com a arte moderna portuguesa:

“O Centro terá uma atividade dinamizadora e criativa com os seus ateliers experimentais. O departamento de investigação e pesquisa virá a preencher uma lacuna que há muito, quer os críticos quer os historiadores de arte, consideravam uma necessidade para a elaboração de um estudo sistemático da arte portuguesa do nosso século” (Ribeiro, 1983:3-4).

A abertura deste Centro de Arte fez a retrospectiva da obra de Amadeu de Souza-Cardoso, revisitando e reiniciando a coleção do CAM por este artista; expôs-se a 1ª geração de artistas portugueses e também algumas obras precursoras de Maria Helena Vieira da Silva onde se apresentaram algumas têmperas (técnica experimental desenvolvida por esta artista) destinadas a serem transformadas em posters editados pela

FCG, comemorativos do 25 de Abril, e desenvolvidos em convivência e por sugestão da poetisa Sofia de Mello Breyner Andresen (Gonçalves, 1983:22-25).



Figura 5 – a) Vieira da Silva. 1984. Liberdade; 10 anos s/1974

Uma destas obras de Vieira da Silva, a “Liberdade” de 1983-84, integra a coleção SEC/MC em depósito em Aveiro, sendo uma peça central nesta coleção. Paralelamente o CAM expunha obras de arte britânica contemporânea, tendo Fernando Azevedo dissertado na Revista Colóquio /Artes de 1983 acerca deste núcleo expandido na esfera das relações entre a FCG e o *British Council*, como “100 Obras (...) apresentado pela 1ª vez em Portugal em 1971 na Galeria da FCG, e cujo impacto no ambiente artístico nacional mobilizou alguns artistas portugueses, bolseiros da Fundação, a frequentarem as escolas inglesas de artes: *Royal College*, *Saint Martin’s* e *a Slade School*, desviando de Paris para Londres os jovens artistas portugueses (Azevedo, 1983:26-35).

O enquadramento crítico do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian constitui, no contexto deste nosso estudo, um ponto de referência como promotor e dinamizador de uma atividade de pesquisa e de divulgação da arte moderna portuguesa no meio socio cultural da década de 1980, algo muito ambicionado no meio artístico desde sempre (Almeida, 2009:85-88)

Dos grandes modernos vivos, aos vivos menos reconhecidos das décadas de 1980 e de 1990 encontramos neste período várias perspetivas de entendimento acerca dos

“artistas protagonistas” (Nogueira, 2015:57; Pinharanda, 1995:618). Em 1983 era inaugurado o Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), tal como já o referimos; esta instituição acabaria por apresentar e promover os artistas que eram seus bolseiros, gerando uma política cultural e artística controversa, revelando jovens artistas, artistas com propostas experimentalistas reveladores de algum “protagonismo”. O ambiente artístico era desigual, existiam artistas apoiados pelo sistema, pela Secretaria de Estado da Cultura, que usufruíram de uma escolha de obras de arte em detrimento de outras, das que estavam fora do sistema, e cuja seleção resultava de critérios superficiais e politizados (França, 1983:39; Nogueira, 2015:57; Álvaro, 1977:55-57). Confirma esta realidade muita da bibliografia da época patente em catálogos e revistas da especialidade, tal como a revista *Arte/Opinião*, lançada em 1978 pelos alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, a revista *Opção* em 1976-78 (Lisboa), a *Brotéria* já desde 1925 a 1999 (Lisboa), e a revista de Artes Plásticas editada pela Galeria Alvarez entre 1973-77, Porto, e a revista *Colóquio / Artes* da Fundação Calouste Gulbenkian (1971-1996) em Lisboa, bem como em bibliografia mais atual que remete para as do tempo passado, não lhe voltando as costas.

Deste conjunto bibliográfico destacamos, pelo eficaz das expressões empregues nesta sequência espaço-temporal das várias revistas de arte, em que existe uma sequência de afirmações críticas que são manifestadas em momentos distintos, mas com questões que se reiteram, reafirmando algumas citações:

“ A pintura, a gravura e, um pouco menos, a escultura são realmente as artes em que os artistas portugueses se manifestam de um modo genuíno e de nível internacional. O governo deveria compreender isto seriamente, não menosprezando as artes plásticas e a ação civilizacional que podem cumprir, tanto no modo de convívio nacional como internacional, deixando de considerar a arte como mero artigo de luxo”. (Gonçalves, 1978:59).

Ainda, das palavras de Egídio Álvaro⁷⁶ (1937-2020) se destacam as posições tomadas pelos artistas portugueses nos anos de 1977, relatadas a partir da obra de Isabel Nogueira que a ele reporta e o cita nestes moldes: “Egídio Álvaro publicaria a súmula dos diversos debates, entre os quais um, cujo título foi: - Situação da arte e do artista em

⁷⁶ Nascido em Coimbra, em 1937, Egídio Álvaro foi diretor da Galeria *Diagonale /Espace Critique*, em Paris, de 1979 a 1990, era membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), desde 1972, fundou e dirigiu a Revista *Artes & Letras* (1973-1977) e comissariou a exposição "La Performance Portugaise", no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1984.

Portugal” (Nogueira, 2015: 47). O crítico referiu-se à alegada concentração artística lisboeta e ao desprezo geral pela criatividade, assim como à má gestão do património cultural nacional. A “Comissão Nacional Consultiva para as Artes Plásticas”, que funcionava no Ministério da Comunicação Social, foi acusada de “bairrismo lisboeta” e de falta de isenção nas escolhas, selecionando-se, em alguns casos, artistas pertencentes à própria comissão. (Álvaro, 1977:55-57; Nogueira, 2015:47).

Com Ernesto de Sousa⁷⁷ (crítico e operador estético) é transmitida uma visão antagónica aos sistemas de representação “passadistas” (Sousa, 1975:41), e numa perspetiva de revelação do objeto estético como proposta real e acessível a todos é por ele organizada, em 1977, a exposição Alternativa Zero, em cabeça de série⁷⁸ tal como França a circunscreveu no contexto artístico da época (França, 1984:64-66). Este historiador e crítico afirmaria ter sido esta exposição a mais importante que há muitos anos se realizara em Portugal, na qual assomavam de novo as mais controversas exposições de 1949 com os Surrealistas, e a de 1954 com os Abstracionistas, mas num contexto social distinto. Dissemelhante porque também os públicos eram outros, e porque Ernesto de Sousa a fez vingar numa “prospetiva” feita na vida nacional, por via das práticas artísticas dos operadores estéticos portugueses ali presentes, e que vivendo uma outra situação ética e política se apresentavam no pavilhão de Belém, e na cota Zero, assim escolhida e assumida, nesse começo do ano de 1977 (França, 1984:65).

A exposição “Alternativa zero” - tendências polémicas da arte portuguesa” (1977), que teve lugar em Belém, na Galeria Nacional de Arte Moderna (Especial, 2012) reuniu diversos espaços para a realização de acontecimentos vários, e um elevado número de obras sobre múltiplos suportes⁷⁹ – vídeo, super8, fotografia, pintura, escultura, artes de ação, performances, happenings, etc., demonstrando a importância menor do objeto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela atividade estética, e face ao “processo estético” (Sousa, 1977:45-53; 1978: 24-31). Esta exposição envolveu perto de 150 participantes - “Operadores estéticos”, tal como Ernesto de Sousa os definia (Sousa, 1984:64-66) e, tendo sido uma mostra bastante discutida pela crítica á época, é unânime o

⁷⁷ Agente cultural multiforme, Ernesto de Sousa foi artista e crítico proeminente e teve a seu cargo o comissariado de sete exposições, entre elas a representação portuguesa a três Bienais de Veneza, em 1980, 1982 e 1984.

⁷⁸ Expressão usada por J.-A. França em “Mil Folhetins” – “Ainda a Alternativa Zero” ...

⁷⁹ Ernesto de Sousa escreve um texto crítico sobre a Alternativa Zero caracterizando as atitudes emergentes desta exposição de “uma criação consciente de situações”. Este artigo revela o objetivo de ser uma proposta real e acessível a todos: “a exposição foi vista por mais de 10.000 pessoas. Os sábados e domingos, dias ligados à frequência do Mercado do Povo, registaram as seguintes médias: 800 pessoas aos sábados e 1200 pessoas aos domingos. Durante os dias de semana a exposição foi constantemente visitada por grupos escolares, desde os primários aos universitários, que frequentemente a adotaram como trabalho escolar (...)” (Ibidem p:49).

reconhecimento que ela estabeleceu o final de uma época, a dos anos de 1960 e 1970, inaugurando uma radical mudança nos sistemas de representação da arte e na ação de curadoria. Intervencionista, Ernesto de Sousa mediou de modo inédito a interação de linguagens / códigos e media comunicativos a partir da multiplicidade de operadores estéticos intervenientes, e da sua ação artística, tão próxima da vida real quanto a arte o exigia (Sousa, 1977:49-53). A Exposição que aconteceu em 1977, “Alternativa Zero” faria, de certo modo, “antever uma estética pós-moderna em Portugal, embora não tenha sido essa a intensão do organizador” (Gonçalves, 1977:42). Rui Mário Gonçalves escreveria ainda que esta exposição era fundamentalmente prospetiva:

“de um vanguardismo marcado essencialmente pelas correntes conceptuais, a partir de 1968, mas sem preocupação historicista, antes de apresentação de um “corpus” (...) “As artes conceptuais, num sentido muito amplo do termo, dependem muito dos processos mecânicos de reprodução, a fotografia e o filme, a impressão, para registo e documentação das intervenções dos artistas. Ora os profissionais e os detentores dos modos de comunicação através desses processos não deram uma cobertura viva ao acontecimento; no melhor dos casos, vieram mais tarde a fazê-lo, já num culturalismo que dispõe de poucos meios” (...)” Esta “Alternativa” apresentava-se como uma das mais radicais atitudes anti-académicas. (Gonçalves, 1977:42).

Atitude que nos lançaria já para a década de 1980, de acordo coma investigadora Isabel Nogueira (Nogueira, 2008:15) que nos revela os novos média com que a arte se fazia representar e afirmar, ganhando uma autonomia que só a técnica potenciava e as tecnologias comprovavam: “a fotografia e o filme começaram a ser explorados com frequência e também misturados com outras técnicas e suportes, como a pintura, por exemplo” (Nogueira, 2015:84). Mas nestes *media*, constituído por mais que um *medium*, existe já uma transgressão dos materiais usados na produção da obra, em ambiente de modernidade. Assim, no caminho consciente e perseverante destas fraturas que promoviam a mudança nos sistemas de representação da arte e subsequente seleção de obras de arte e dos seus autores – operadores estéticos tal como Ernesto de Sousa os denominou já em 1974, reafirmando a metáfora que unia a técnica e a estética, à ética. Para Ernesto de Sousa a ética correspondia à escolha e em 1977:

“A escolha que nos resta também não é por aí além... mas de qualquer maneira, como engrandecer o desejo sem aumentar a consciência? Não é o consumo: o Tudo que vale a pena, é a “alma não pequena” o desejo cada vez maior. Entre a ilusão tecnológica e o reconhecimento da servidão artesanal (das limitações, por exemplo, do filme reduzido)

oscila a consciência e o desejo dos artistas (operadores estéticos, poetas) portugueses” (Sousa, 1978:29-30)

Avançamos com o que Bernardo Pinto de Almeida que escrevia em 1982:

“este fenómeno de contra poder, que será tanto mais eficaz quanto contar com o inteligente apoio das autarquias, teve, no ano de 1982, o seu flagrante explodir com o surgimento não apenas desta exposição⁸⁰ como das Bienais de V.N. de Cerveira e de Lagos, que se inaugurou também. Tal fenómeno deve-se em Portugal à orientação da política de Belas Artes da AICA portuguesa, num avanço sobre outro tipo de iniciativas que não são espelho ideal nem dos artistas nem dos responsáveis oficiais da cultura. Uns e outros colaboram na apatia”. (Almeida, 1983:66-67)

Aliás, as aquisições de obras de arte a artistas portugueses efetuadas pela empresa ÁRUS (referida na anterior citação), e efetuadas em 1982 formariam, na génese, parte da coleção do futuro museu portuense dedicado à arte moderna na cidade do Porto, criado por despacho governamental de 5 de novembro de 1979, com Fernando Pernes na direção e na programação. Assim, em 1980, o futuro museu portuense possuía “um espólio de cerca de duzentas e cinquenta obras, adquiridas por depósito da Secretaria de Estado da Cultura⁸¹ (Pinho, 2013:167), do Museu Nacional dos Reis, do Banco Pinto e Magalhães e da União de Bancos Portugueses do Porto (Nogueira, 2015:58; França, 1980:134-136; 1986: 137-140; Almeida, 1983:66-67;1988:66; Pernes, 1985; Pinho, 2013:167). O museu seria inaugurado em 1987 como Museu “Casa de Serralves” como foi anteriormente referido. Os critérios na construção da sua coleção inicial, com um montante global de seis centenas de obras de arte provenientes de diversos domínios da expressão artística nacional e internacional, foram os inerentes à política de aquisição de obras de arte desenvolvida pelo Estado Português, após a Revolução de Abril de 1974 (Pinho, 2013)⁸².

Importa neste momento esclarecer que a coleção da Secretaria de Estado da Cultura é o embrião da coleção de Arte Moderna do Porto, instalada no Museu “Casa de Serralves” em 1987, para mais tarde se fixar no Museu de Arte Contemporânea - Fundação Serralves, em 1991-99; coleção esta, com a qual o depósito de obras de arte

⁸⁰ Bernardo Pinto de Almeida refere-se neste texto à Iª Exposição Nacional de Arte Moderna do Porto - ÁRUS 82

⁸¹ No referido ano de 1982, de acordo com o Plano de Atividades do IPPC, era inscrita a quantia de mil contos por reforço da verba destinada à aquisição de obras de arte para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), a inaugurar no Porto, na sequência de uma primeira tentativa ensaiada no Museu Nacional de Soares dos Reis, em finais da década de 1970: o Centro de Arte Contemporânea. As obras então adquiridas seriam posteriormente transferidas, a título de comodato, para o Museu da Fundação de Serralves, onde ainda se encontram, ao lado de outras obras compradas pelo Fundo de Fomento Cultural para o MNAM e que fazem parte integrante da Coleção SEC/MC, de acordo com a investigação de Elsa Garrett Pinho.

⁸² Este depósito da SEC/MC e o depósito que se encontra em Aveiro associado a outros núcleos dispersos em gabinetes e em embaixadas portuguesas no estrangeiros seriam a base de uma futura coleção de arte moderna e contemporânea do Estado Português. Encontra-se na atualidade dispersa e a aguardar uma outra inventariação.

reunido em Aveiro faz parte integrante, resultando ambas das políticas culturais do Estado Português iniciadas em 1976/77 e interrompidas em 1996 (Pinho, 2013:167) criando um fosso no panorama artístico nacional. É importante apontarmos algumas reflexões inscritas em artigos ao longo desta época de 1980 e meados da de 1990 para que melhor entendamos os critérios que decidiram o destino das obras de arte suscetíveis de serem compradas, ou dos artistas suscetíveis de serem apoiados pelas instituições públicas, em contraponto com as entidades privadas. Entidades estas (as privadas) promotoras de prémios e de apoios mecenáticos aos artistas fora do sistema estatal – o caso da Fundação Calouste Gulbenkian; dos prémios SOQUIL; da empresa ÁRUS; do Banco Português do Atlântico; da União de Bancos⁸³, da Fundação Cupertino de Miranda⁸⁴, do Prémio Souza-Cardoso⁸⁵, entre outros. Bernardo Pinto de Almeida escreveu na rubrica da Colóquio Artes - “Carta do Porto” um pouco mais tarde, em 1987, dois apontamentos esclarecedores do Estado da Arte a partir da Casa de Serralves e no momento da sua abertura ao público; apontamentos esses acerca das obras adquiridas em 1986 pela SEC e destinadas ao espólio do futuro Museu “ em que se assistiu a uma vincada preferência pelas correntes de mais recente geração” (...); acrescentamos a este, ainda, o seguinte registo:

“Passado o período do Verão, em que se mostraram as obras do património do Museu, necessariamente frágil e desigual pelos longos acidentes de percurso que conduziram à sua abertura”; a Casa de Serralves era, em final da década de 80 do séc. XX: “Um projeto em aberto, portanto, ainda que tímido em acolher autores menos consagrados, o desta bela casa de Serralves, colmatando deploráveis falhas de espírito, de política e de “política de espírito” que os últimos anos não puderam deixar de ressentir “ (Almeida, 1987:66-67).

Seria ainda esclarecedor das controvérsias geradas no ambiente artístico nacional e no meio da crítica de arte resultantes (neste período de 1980), de uma exposição coletiva intitulada “Depois do Modernismo” apresentada na SNBA de Lisboa, no ano de 1983.

⁸³ Quando foi inaugurada a Casa de Serralves em 1987 (29 de maio) foram apresentadas 4 exposições constando uma das mostras das obras adquiridas pela SEC em 1986 e destinadas ao espólio do futuro Museu Nacional de Arte Moderna do Porto; uma mostra da galeria Paula Cooper; uma ontológica de Dominguez Alvarez; uma outra da coleção da União de Bancos e duas mostras documentais dedicadas a Le Corbusier e à Documenta de Kassel. *In Colóquio / Artes*, nº 76, 30º ano, março, 1988.

⁸⁴ Promotora da 1ª Bienal de Jovens Artistas Portugueses em 1982 (Dez.) em Vila Nova de Famalicão. Os prémios seriam substanciados em bolsas de viagens aos jovens artistas, com idades inferiores a 35 anos. Estiveram presentes António Sena, Fátima Vaz, Fernando Calhau e Ângelo de Sousa; David Evans, Rocha de Sousa, Carlos Carreiro, Maria José Aguiar, Pedro Rocha, Manuel de Oliveira e Mónica; na gravura Sérgio Pinhão, Victor Fortes, Matilde Marçal, Nuno Barreto, Henrique Manuel e Graça Morais.

⁸⁵ A este prémio com apoios privados, concorreram em 1987, cerca de 500 artistas ficando apurados 124, com prémios atribuídos a Paula Rego, Álvaro Lapa, Eduardo Batarda, Maria José Aguiar e Pedro Calapez (Almeida, 1987:66)

Destacamos o parecer do crítico de arte Rui Mário Gonçalves, escrito na “Carta de Lisboa”⁸⁶ intitulada *Bad Painting / Bad Criticism*, e que passamos a citar:

“Entre os artistas que mais falavam, surgia menos a palavra “proposta” do que a palavra “estratégia”. Espantoso ainda ler no catálogo que eles vieram “marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante”, quando se repara que é íntima a relação deles com o Ministério da Cultura (dois são funcionários aí) e quase todos já estiveram representando o País nas Bienais Internacionais”. (Gonçalves, 1983:64-65)

A polémica residiria, fundamentalmente, no não reconhecimento do papel do crítico de arte como profissional esclarecido e informado capaz de emitir juízos éticos e de estética acerca da arte e dos seus caminhos percursos cá dentro, a nível nacional e lá fora, a nível internacional. Este ressentimento foi evidentemente expresso por Rui Mário Gonçalves, crítico e historiador de arte, no artigo acima citado e foi extensivo aos artistas que organizaram a referida exposição coordenada por Luís Serpa na SNBA em 1983, em Lisboa, e intitulada “Depois do Modernismo”. Esta década de 1980, o período de prata no dizer de João Pinharanda (1995:617), ficaria marcada por momentos de grande esperança na concretização do Museu de Arte Moderna no Porto (1995) e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (1983), a par com a reabertura do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, no Chiado, espaços específicos para a exposição e a valorização da arte portuguesa e internacional. Contudo, e no entender de Augusto M. Seabra em entrevista dada em agosto de 2005⁸⁷ acerca da criação cultural e artística contemporânea e sobre os dispositivos de legitimação que lhe estão associados diria, ao contrário de Rui M. Gonçalves em 1983, que a exposição coletiva “Depois do Modernismo” apresentada na SNBA, em Lisboa (com origem há 33 anos), tinha constituiu na época um paradigma de poderes.

⁸⁶ In Revista “Colóquio / Artes”, nº 56, 25ºano, março de 1983. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

⁸⁷ Augusto M. Seabra, crítico e sociólogo, colunista do jornal Público, em entrevista a Raquel Feliciano e a Raquel Dionísio, para a Revista “Marte” (2006,) nº 2, Lisboa: Associação de estudantes da Faculdade de Belas -Artes da Universidade de Lisboa.



Figura 6 - Pós-modernismo. 1983. Catálogo da Exposição na SNBA, Lisboa.

Para Augusto M. Seabra a exposição referida seria uma marca:

“marcou uma rutura geracional e uma rutura no confronto direto com as questões de poder, nomeadamente o dos críticos de arte, tentando fazer face ao sistema fechado da crítica, tendencialmente em torno do poder do Prof. José-Augusto França. A geração de artistas visuais, atores e encenadores, arquitetos, músicos, criativos da moda e da dança que tinham, coletivamente a ver com a contemporaneidade de então, com a pós-modernidade e o fim das vanguardas, expuseram simbolicamente e em confronto direto, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa - um dos epicentros do poder que se pretendia confrontar” (M. Seabra, 2006:112).

Desta dialética⁸⁸ e anacrónica cumplicidade entre artistas suscetíveis de serem apoiados pelas instituições públicas, em contraponto com os que seguiam percursos mais independentes, com autonomia e de confronto com o poder instituído, trabalhando sem grande proximidade dos gabinetes centralizadores, entre outros mais apoiados por entidades oficiais e privadas, e por galerias de arte, fomos traçando vários rumos de investigação. Neste contexto acerca da resistência das experiências, e no caso concreto

⁸⁸ O conceito de *dialética* significa "caminho entre as ideias"; neste sentido é a contraposição e contradição de ideias que levam a outras ideias e que tem sido um tema central na filosofia ocidental e oriental. A contraditória cumplicidade entre artistas e os sistemas de legitimação da obra de arte reflete o caráter de suspensão deste diálogo entre o criador/autor da obra e o dispositivo que a legitima.

das posições artísticas encetadas pelos artistas portugueses ativos nesta década de 80, faz sentido colocar o propósito dos artistas do manifesto “Depois do Modernismo”:

“A ideia nasceu no início de 82. Ao ser baptizada ficou desde logo claro que não estava propriamente em causa a definição de uma tendência particular na criação cultural portuguesa, mas ganhou-se também desde o início a certeza de que era chegado o momento, digamos “geracional”, de marcar um ponto de vista não alinhado como o modernismo dominante. “ (Luís Serpa, 1982:10)

Deste excerto intitulado “A Propósito” apuramos o sentido das orientações e diretrizes seguidas pelo arquivo de muitas exposições de objetos de arte reveladoras de acontecimentos marcantes da afirmação estética e ética dos artistas portugueses, nos anos de 1980 a 1990, bem como do universo das imagens que os interligavam, e que, anacronicamente os uniam, mas que materialmente se guardam e depositam em museus, galerias, gabinetes oficiais, (...); e que se guardam também em depósitos outros, de instituições culturais. Com base nestas considerações que formam toda uma ampla e dispersa “estrutura de memórias”, aplicando aqui uma expressão que Hal Foster usa e propõe, a de *memory-structure* (Foster, 2002:81-95), para nos introduzir na dialética do olhar do recetor e observador da arte e, na deontologia do ver do examinador da arte, conduzida através do acesso aos núcleos específicos e fechados da arte. Núcleos que intervaladamente estruturam a história da arte, e através dos quais tomamos de seguida alguns caminhos de investigação que nos ajudam a entender a obra de arte como o dispositivo material afirmativo da criação artística, e deste, como o “discurso do processo” criativo do seu autor. Entre vários investigadores, destaco em Hal Foster a evidência de ter construído a dialética da cultura visual a partir das práticas da arte, através dos dispositivos de visibilidade que são na realidade os museus, e os da própria história de arte, dando primazia à obra de arte pelo que esta edita através de uma temporalidade negocial de identidades (Foster, 2002:83-95)

1.4. A obra como dispositivo tal como a entendemos na contemporaneidade

- que edita uma experiência através de uma temporalidade negocial de identidades

A partir de Agamben refletimos acerca da experiência do tempo e, dessa experiência operada no campo da arte e no da sua relação com a vida e com as práticas sociais, com os hábitos culturais das pessoas e das pessoas nas comunidades, outras, que não só as de artistas; a arte pode ser entendida como uma prática, um “fazer” como o enunciava Marchel Duchamp, que é também um ato político, e que requer uma temporalidade negocial de identidades (Sardo, 2019:41-45) e de com-sentimentos (Agamben, 2009:89). Nas entrevistas a Michel Duchamp feitas com Pierre Cabanne, o artista afirmava:

“A arte pode constituir-se muito mais na atividade, num fazer do que num objeto a ser fruído” (...)”Por outro lado, a palavra “arte” interessa-me muito. Se ela vem do sânscrito, como ouvi dizer, significa “fazer”. Ora toda a gente faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisa sobre uma tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antigamente, eram nomeados por uma palavra que eu prefiro: artesãos” (Duchamp, Cabanne, 2002:22).

Duchamp afirmava, com base na gênese da palavra “arte”, oriunda do léxico do sânscrito, que o sentido do seu significado residia “no fazer”, sendo deste modo tudo mais claro de entender. Neste aspeto a obra de Duchamp, circunscrita ao ready-made em termos tipológicos, é pensada como: “uma extraordinária curiosidade” (Duchamp, Cabanne, 2002:39). A tarefa que nos reservamos neste estudo é tentar compreender a curiosidade emergente nas relações de um espaço-tempo em que há múltiplos sujeitos: os artistas e a criação; as formas e os dispositivos de visibilidades, ou seja: objetivamente investigamos o sentido temporal da imagem que nos aproxima do espaço-temporal da obra de arte como dispositivo, no qual existe um movimento do olhar - o de quem observa a obra e, que tal como Duchamp afirmava: “Afinal de contas, o público representa metade da questão” (*Iben, Iben*, 2002:36). Duchamp falava de um olhar que também é processado *para trás* nas imagens que reunimos (estratificamos na memória) e que, como diria Agamben correspondem ao seguinte:

“Um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo. O voltar-se para trás, suspender o passo, ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um ainda não e um não mais e compreender a modernidade como imemorial e pré-histórica são algumas das fracturas, das cisões no tempo com as quais o sujeito, o poeta, tem de lidar” (Agamben, 2009:62-62).

A obra de arte como dispositivo que edita uma experiência através de uma temporalidade (Sardo, 2019:41) e que lança a imaginação ou a experiência da sua percepção para além do todo visível, o de uma dupla visibilidade: - o todo visível e real

que faz no dispositivo da obra de arte o reencontro com os valores de origem (numa arqueologia da imagem) e que nos indica quais os eixos de orientação do pensamento iminente na imagem (Deleuze, 2000:34); ou seja, que (através de singos) nos permita que tenhamos uma noção Deleuziana de acontecimento de proximidade; - e o campo não visível do dispositivo da obra de arte como a imanência, o campo da prática da arte no dispositivo em que a obra se revela; no *medium* específico, no qual o acontecimento, como ocorrência e teoria do devir e do acaso, se afirma pela união da imagem com a realidade (Sardo, 2019:121-124). Assim, e na senda do pensamento de Giorgio Agamben, que recupera o pensamento de Foucault no que reporta à experiência do tempo como resultante de uma não – coincidência, de uma anacronia ou discronia, para nos situar na dialética “de quem e do que somos contemporâneos”, vem deste pensador a abertura para entendermos a temporalidade do presente como uma caminhada em direção a uma arqueologia daquilo que no presente não podemos viver (Agamben, 2009:55-73). Segundo este filósofo a contemporaneidade é a experiência temporal de quem anunciando “viver o seu tempo” o divite, para inscrever nesse intervalo uma cesura e uma descontinuidade. Logo, contemporaneidade é, em Agamben, o seguinte:

“é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (...) “e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos” (Agamben, 2009:59-71).

Poderemos acrescentar a esta constatação de anacronismo com o tempo que vivemos como se nos fosse exigível em certo desvio e um deslocamento temporal sobre o tempo que de facto vivemos; metaforicamente, deveremos entender o tempo presente através de “uma espécie de olhar pelo retrovisor” (...) “numa tentativa arqueológica de encontrar outros momentos fundadores” (Sardo, 2019:39). Ainda reportando às palavras de Agamben no seu estudo acerca do que é um dispositivo e do que é o contemporâneo, tal como se expõe nas palavras anteriormente citadas e das que retemos algo mais, no seguinte:

“Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que transforma. E essa urgência é a tempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de “um muito cedo” que é, também, “um muito tarde” (...)” (Agamben, 2009:65-67).

Os movimentos de volta na criação artística visual contemporânea e as abordagens poéticas na fotografia e no video-cinema dão-nos algumas evidências deste pensamento que importa aqui registar pelo contributo esclarecedor sobre a multiplicidade de práticas criativas, da expansão da imagem pictórica e escultórica e a da fotografia entendidas na actualidade como os velhos media não tecnológicos, ao video, etc., aos novos *media* tecnológicos e nestes, o digital, em territórios de cruzamento (Carvalho, 2010). Existe na segunda metade do século XX, no período chamado das segundas vanguardas uma associação a este lado de expansão da arte para existir no espaço “real” em face da autonomia da arte em geral e da sua capacidade de construção do seu espaço de representação e de intervenção, de questionamento interior, tautológico e já liberto de questões “que não são pura e simplesmente redimidas no interior do discurso teológico” (Sardo, 2019:121). As omissões de visibilidade das obras de arte de um modo geral, e a sua exclusão dos olhares dos seus possíveis públicos, são o objeto a colmatar a partir dos acontecimentos, dos factores históricos que “fechados em arquivos temporais” nos podem abrir horizontes de futuro para o entendimento da arte portuguesa. Esta premissa aplica-se a uma qualquer situação e contexto em que a obra de arte se encontre: uma obra de arte não se gasta/desgasta por ser vista, por ser olhada. De igual modo, elucidamos esta exigência de visibilidade da arte, da sua condição de enlace com a vida, na força das palavras escritas por André Malraux⁸⁹: “Quanto melhor descobrimos os sentidos revelados nas artes que para nós se unem através das suas formas, mais descobrimos até que ponto esses sentidos divergem. (Malraux, 1965:231-232). E ainda:

“O estilo de museu, criado pela acumulação de vernizes protetores, uniu Ticiano e Tintoretto até ao absurdo – na expectativa de a limpeza os libertar de uma fraternidade abusiva; quando é que o verniz dos museus se tornou intolerável para os seus curadores, senão quando a pintura ficou clara? (Malraux, 1965:245)

Ou ainda, e seguindo também outras reflexões basilares no pensamento de Lyotard (Lyotard J.-F. , 1979; 1991:65) acerca da arte como uma experiência de resistência que implica a sua adesão expandida e comum (?); reflexões que têm volta e eco já em Foucault (Foucault, 1969: 169-171) que nos reafirma que a obra de arte só existe quando é revelada e vista, e que, enquanto não é vista nem vivenciada a obra de arte não existe e é apenas

⁸⁹ Malraux, de acordo com o original (1965): “Mieux nous découvrons les sens des arts qui pour nous s’unissent par leurs formes, plus nous découvrons à quel point ces sens divergent”(…)“Le style de musée, crée par l’accumulation des vernis protecteurs, a uni jusqu’à l’absurde Titien et Tintoret – en attendant que le nettoyage les délivrât d’une abusive fraternité; quand le vernis des musées set-il devenu intolérableà leurs conservateurs, sinon quando la peinture este devenu claire?”

uma positividade sem enunciado. Logo, todo o enunciado é uma coisa que para ser um “enunciado – acontecimento”, *énoncé-chose*, usando uma expressão Foucaultiana, precisa de ser conhecido e, no caso específico do objeto artístico, deve ser fruído e/ou visto, o que transfere para a ideia de obra de arte uma materialidade que só existe quando é viável e quando é presenciada / experienciada / observada / etc. Contudo, existe uma significativa ausência de pensamento crítico sobre os objetos de arte que nos propomos estudar e que ao longo de alguns anos fizeram parte de um arquivo fechado, ausente e, no entanto, materialmente existente. As obras de arte em causa são “em parte” pertença da coleção da SEC/MC, a qual permitiu, na atualidade, que os considerássemos vestígios e “rastros” ou “restos” que por assim o serem, como se resultassem de uma atitude de higienização ficando, do excesso, o que seria mais puro, se tornaram um conjunto de arte contemporânea “eficaz”. Se tornaram um arquivo⁹⁰ para repensar a historiografia da arte, e questionar o seu objeto e o seu propósito, como já foi abordado no ponto anterior em “Arquivo” deste nossa tese. O que significa que os dispositivos artísticos (objetos e processos artísticos) tomados neste sentido de “arquivos embebidos de linhagens históricas de procedimentos e acontecimentos por desbravar”, não coincidem com os campos disciplinares (de catalogação estética), mas com as transformações líquidas de procedimentos que se sedimentaram, se problematizaram, se hierarquizaram e se criticaram até os limites da sua viabilidade” (Sardo, 2017:21).

Revisitar um arquivo de imagens fechado e intacto, e resgatá-lo de um modo independente e livre é na verdade um desígnio, que no campo da arte implica testar a validade desse arquivo de imagens e assumir um outro *intermedium* como condição para a sua visibilidade (assunto que se expõe detalhadamente no capítulo IV). Requer, esta atitude de pesquisa e análise dos factos artísticos, determinada independência. E essa independência resulta de uma certa distância, bem estruturada no pensamento da investigadora Maria Pinto Santos, e que passo a citar:

“a distância crítica na História da Arte permite estar atento aos mecanismos dessa construção em narrativas passadas, notar que elementos foram reprimidos ou minorizados, que descontinuidades e roturas foram disfarçadas para que valesse uma determinada imagem histórica” (Pinto Santos, 2015:85).

⁹⁰ Vejamos um outro entendimento deste tema do “arquivo”. Como nos relembra Derrida em *Mal d'Archive*, etimologicamente, o arquivo leva-nos à origem e ainda à possibilidade de “selecionar (exercer poder, portanto), movido por uma pulsão de morte (o “arconte” guarda e seleciona, temos também o “arquivo morto”, e o fracasso de tudo conseguir guardar e abarcar são inerentes ao arquivo). Isto significa que os temas da origem, seleção, classificação e pulsão de morte, são inerentes à arte atual.”

É a distância crítica e de análise aos percursos criativos e às atitudes artísticas que caracterizou aqueles setenta e um artistas, autores conhecidos e desconhecidos da nossa coleção de objetos em depósito em Aveiro, que nos permite, neste século XXI, (re)inscrever, (re)questionar e valorizar os processos representacionais da arte portuguesa, no contexto da História da Arte, e o porquê da exclusão de uns e o incentivo de outros (Carlos Vidal, 2015:)⁹¹. Reinscrição na História da Arte que, tomando a sensibilidade da nossa contemporaneidade, vamos construindo com olhar crítico e focado no contexto⁹² sociocultural do artista, focado no coletivo de artistas, nas suas produções e na transmissão de informação visual que os processos da arte desta geração de 80 e 90 do século XX nos revelaram (J.-A. França 1997; Pinto Santos, 2015). Na opinião de José Bragança de Miranda⁹³ (2001) neste contexto da produção artística dos anos setenta e oitenta do século XX, em que a vanguarda vai perdendo força e dando lugar ao pós-modernismo, a arte vai “integrando em si todos os objetos da vida quotidiana”. A instalação tinha passado da margem para o centro (Nogueira, 2015:140) – um território artístico expandido, e mais híbrido. Neste contexto, a obra de arte, agora estaria “imbuída de elementos outrora antitéticos” (*Idem, ibidem*, 140), – “todos os fragmentos do mundo” –, tornara-se num “espaço mobilizador do marketing, do dinheiro, dos museus e da crítica” (Miranda, 2001:35-44; Nogueira, 2015:140). Protagonizando este campo expandido da obra de arte⁹⁴ é-nos gratificante verificar que este território experimental da arte teve também a sua realidade na arte portuguesa em finais da década de 1970. Foi neste período tão evidente quanto o número de experiências assumidas, conduzidas e registadas pelo olhar crítico de Ernesto de Sousa, e por mais operadores estéticos ativos nesses momentos de mudança na arte portuguesa, o do pós 25 de abril de 1974; foi essencial relatar alguns dos ambientes vividos em criativa “Festa”, tais como os que tiveram lugar fora do País, em Malpartida de Cáceres (Espanha), no Museu Wolf Vostell, acontecimentos do ano de 1979 (Caps. I - III), e que foram um laboratório para diversas perceções da arte decorrentes de ações performativas, em sítios específicos.

⁹¹ <https://obeissancemorte.wordpress.com/tag/arte-e-critica-em-estado-de-emergencia/> consultado 29/03/2020

⁹² J.-A. França, “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte,” in *(In)definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença, [1987] 1997), obra citada em Maria Pinto Santos, “O legado de José Augusto França (...), 2015:61-88.

⁹³ Miranda, José Bragança de (2001) “Uma arte bem instalada”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Ed. Cosmos, nº 30, p: 35-44.

⁹⁴ Campo expandido da arte remete para a obra que sai dos limites físicos da sua representação invadindo o espaço real, não no sentido de obra /espelho da realidade, mas no sentido do território onde naturalmente é emergente, no território natural de pertença; ver as obras de António Carneiro; ver os objetos referidos por Ernesto de Sousa quando da intervenção dos artistas portugueses em 1979 em Malpartida de Cáceres no Museu Wolf Vostell.

É neste período que João Vieira descobre a temática central de toda a sua obra:

“o alfabeto e a plasticidade da palavra, tanto na pintura como em instalações ou performances, com letras-objeto, introduzindo em Portugal os primeiros "happenings", resultado do contacto com Vostell na Malpartida de Cáceres.” (Melo, 2007)

Sociologicamente, e já a meados da década de 1970, a arte e os princípios da crítica contemporânea, defendiam o seguinte: “uma obra de arte completa-se em constante abertura pelos múltiplos olhares dos seus públicos possíveis”, era a ideia basilar e defendida em tese por Umberto Eco em “A Obra Aberta” (Eco, 1962;1989; 1991:40). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, na sua forma acabada e fechada enquanto organismo perfeitamente calibrado é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (Eco, 1991, p. 40; 159; 179), o que induz registar: “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspetiva original” (Eco, 1991:40). O nosso crítico de arte Fernando Peres refere também, incidindo neste período na sociedade portuguesa da década de 70, em que a arte era para uma geração ativa de artistas, os nascidos na década de 1940 e até na de 1950 uma solução para um choque de problemas sociais não resolvidos e fora do nosso País. *Lá fora* a arte era “abertura” e instrumento de pedagogia revolucionária: “Os artistas portugueses continuavam a procurar fixar-se em Paris ou Londres” (Pernes, 1971). A fundamentação sociológica deste fenómeno que se continuava mesmo depois da revolução de abril de 1974 emergia “da maré de sucessivas exposições que em 1970 aconteciam, de Paris a Nova Iorque, num rumo de democratização da arte contemporânea” (Pernes, 1971). No entender de Alexandre Melo a década de 70⁹⁵, “marcada pelo ambiente de festa e utopia próprio do contexto sociopolítico, assiste a uma série de projetos coletivos”, propostas à época emergentes no seio de alguns grupos de artistas que partilhavam pensamentos e atitudes artísticas e sociais de proximidade com a vida real, tal como os princípios remanescentes do grupo *Fluxus* (c/ Vostell em Malpartida de Cáceres). Neste contexto surgem vários coletivos artísticos tais como o grupo Acre formado, em 1974, por Clara Menéres, Lima de Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro, com atividades de rua e de intervenção no espaço público; o grupo Puzzle, com atividade entre 1975 e 1980, no qual se inscreve a pintora Teresa Magalhães de quem a

⁹⁵ Estudo de Alexandre Melo in Centro Virtual do Instituto Camões, 2007.

coleção SEC/MC tem uma obra em papel s/ madeira, sendo este grupo ativo nos domínios da pintura e da performance; aos *Homeostéticos* surgidos em meados da década de 1980 como grupo de rutura face a um impasse criativo e expressivo da arte portuguesa neste período, constituído por Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença, Fernando Brito, Xana e Ivo.



Figura 7 – Teresa Magalhães 1980; pintora ativista do Grupo Puzzle.

Em síntese, entre os anos setenta e oitenta diluíram-se as fronteiras disciplinares e de géneros artísticos herdadas do modernismo de sessenta, e reapropriaram-se conceptual e formalmente, estrutural e morfologicamente, de novos suportes, materiais e de outros media: de outro *medium* no campo da produção e da comunicação da arte. A ordem cronológica dos acontecimentos políticos e as individualidades artísticas que emergem nestas décadas de entre setenta e oitenta no campo da arte são relevantes nos pressupostos inovadores da imagem, nos fundamentos conceptuais do sujeito-objeto e na perceção dos signos no mundo da arte (Pinharanda, 1995; Rodrigues, 1994; Almeida, 1999); existe nos períodos de 1980 e 1990 uma procura de novos horizontes de experimentação e uma pulverização de tendências que se estenderam a uma maneira interdisciplinar de entender os suportes (Nogueira, 2015). Prossigamos então para outras questões de aproximação e revelação dos objetos de arte, em que a transgressão faz a rutura e a mudança de paradigmas na arte e na sociedade.

1.5. Museografias de tensão, aproximação, diálogo e revelação dos objetos de arte

Conhece-se a fórmula de Benjamin: “o fascismo tende a estetizar a política. Como reagir? Politizando a arte.” (Benjamin, 1936: 241)⁹⁶.

Nos anos de 1970 o dispositivo expositivo, o que enunciamos como dispositivo museográfico, funcionava no espaço do museu como se cada coleção de objetos de arte fosse uma unidade, ambigualmente delimitada, mas uma unidade que contasse uma história em particular. Este princípio de grupos contidos e limitados de objetos atualiza no nosso pensamento uma exposição de charneira apresentada na *Kunsthalle* de Berna e realizada depois em *Krefeld* e de seguida em Londres (1969) no Instituto de Arte Contemporânea com um tema provocatoriamente intitulado, no início da década de 1970, em plena explosão da arte conceptual, do pós modernismo e das atitudes performativas no processo criativo, de *When Attitudes Became Art* (França, 1972:) e que mais à frente retomaremos. Em 1968 existia nos museus um modelo comunicativo que se traduz, de acordo com os esquemas revelados no artigo do investigador Duncan Cameron, em 1968, num sistema de comunicação linear e estabelecido entre uma variedade de transmissores – tais como: vários *media* atuando na fisicalidade da exposição; o *medium* como o campo das coisas reais e os vários e distintos *recetores* ou visitantes do museu.

Basicamente este esquema replicava o modelo comunicativo desenvolvido para assistir a construção da teoria matemática da comunicação com origem nos estudos de Shannon e de Weaver (Hooper-Greenhill, 1991:56-57) o qual apelava para qualquer situação de transmissão informativa, quer fosse feita por pessoas, máquinas ou outros sistemas:

⁹⁶ Consulta da Obra de Walter Benjamin em agosto 2020:
https://monoskop.org/images/8/88/Benjamin_Walter_1936_2006_A_obra_de_arte_na_epoca_da_sua_possibilidade_de_reproducao_tecnica.pdf

ESQUEMA

Transmitter (Exhibitor) —> Medium (real things) —> Receiver (visitor)

<Information service>



<Destination>

Feedback Loop

Esquema de Duncan Cameron, 1968-1991. Sistema comunicativo no Museu

A adição por Duncan Cameron do *feedback loop* no sistema comunicativo do Museu era a base da eficácia de investigação da exposição, pois permitia à entidade transmissora modificar a transmissão e os feedback alternativos e possíveis permitiam ao visitante / recetor comparar o seu entendimento face a mensagem emitida, isto é, se a mensagem fosse recebida corretamente (ESQUEMA de Cameron) (Hooper-Greenhill, 1991: 47-61). De acordo com os estudos acerca dos sistemas comunicativos em museus realizados na década de 1990 este esquema comunicativo nos museus era praticado nos finais dos anos de 1970, ao qual Daniel Buren⁹⁷ afirmava ser um fluxo comunicativo em que o visitante era visto como parte integrante do sistema de mediação na qualidade de recetor das mensagens provenientes do *staff* através da exposição (Hooper- Greenhill, 1991:57-58). É conhecida uma expressão do semiologista da comunicação G. Mounin (1985) que nos questiona: “What makes a linguistic statement a poem?” (Mounin, 1985). E a sua resposta foi:

“The effect on the readers. The moment of reading is as important as the moment of creation.” (Mounin, 1985; Hooper-Greenhill, 1991: 59).

Logo, para o sucesso de qualquer atitude comunicativa, quer a expressão tal como a significação, e a experiência do ver/olhar/sentir do sujeito que participa na experiência ou que lhe resiste, tema pertinente no pensamento de Bragança de Miranda (1994:26) existe uma prerrogativa basilar: a comunicação é mais efetiva se esta se estabelecer numa relação dinâmica. No museu – *in the dialectics of seeing* - esta relação, de acordo com Hal Foster, é, efetiva formalmente, semioticamente e mnemonicamente (Foster, 2002:84). Na

⁹⁷*Limites critiques*, Paris: Yvon Lambert Editor, December 1970, não paginado.

leitura do ensaio de Hall Foster sobre os arquivos da arte moderna, datado de 2002, este historiador de arte distingue o presente da arte da crítica, do passado recente – ou seja, distingue o aqui e agora da arte da crítica da do passado da crítica do modernismo, assumida pelo pós-modernismo (Foster, 2002:81). Nesta dialética do “ver” Hal Foster disserta acerca das estruturas de memória situando o museu e os seus dispositivos de visibilidade, o espaço, a arquitetura e a instalação das obras assumidas como um interruptor institucional entre o atelier / estúdio do artista onde se efetuam as transformações mnemônicas acontecem e, estre estes e a exposição e/ou museografia simulada no museu, este último como o local onde as transformações se tornam efetivas para os que vêm, experimentam e fruem as transformações operadas pelo criativo. Mas Foster avança para vários arquivos temporais considerando a memória de estrutura agenciada pelos museus de arte, pela história de arte e pela prática artística (entre 1850 e 1950) resultante da dialética do “ver e do olhar” e da sua reificação e/ou reanimação em estruturas de memória diferenciadas: no espaço físico do museu, na disciplina da história da arte e nas práticas artísticas operadas pelos artistas. Consequentemente, na lógica conceptual da arte como paradigma dos anos de 1970, e não já sob o mesmo paradigma da arte tido até 1950 e descrito como baseada na dialética do “ver e do olhar” a partir das estruturas de memória inerentes às práticas da arte, da história da arte e do museu (Foster, 2002:81), os processos comunicativos do museu eram, e continuam a ser assim reconhecidos no nosso tempo, como processos definidos pelas relações entre os sujeitos das ações e os limites que a história e/ou a narrativa dos objetos materializavam (Hiller, 2012:41).

Segundo a artista, Susan Hiller, no seu texto “Working Through Objects /1994” (Merewether, 2012; Hiller, 2012: 43), a narrativa das coleções ou das unidades de objetos abordava, pelo menos, duas possibilidades de história: - uma é a história do narrador, ou do artista ou do curador, sendo que nesta posição o artista/narrador/curador é o sujeito da ação e o contador da história; - a segunda é a história do “ouvidor”- do espetador/observador, que por este é entendida e imaginada a partir do grupo de objetos. Os objetos expostos no dispositivo de visibilidade fazem parte do processo, integrando o discurso invisível do processo criativo (Hiller, 2012:42-43). Refletindo na célebre frase de W. Benjamin com que abrimos este estudo no ponto “1.5.” do Capítulo I, retemos o que Benjamin manifesta dever ser “politizada a arte em contraponto com a apropriação pelo fascismo em estetizar a arte” (Benjamin, 1936: 241) .

Na sua pluralidade, estes pensadores partilham o seguinte: quer o manifesto artístico tal como o processo criativo escondido (invisível) mas subtendido na matéria artística, porque qualquer imagem tem sempre latente um movimento mesmo que este não seja perceptível, estão ambos – manifesto / processo e matéria artística - na base da relação tripartida entre a narrativa contada, o narrador que a conta e o que foi ouvido pelo sujeito recetor. É assim que a artista Susan Hillher estrutura formalmente o seu dispositivo criativo e que neste nosso estudo traz alguns contributos que de seguida se destacam. Um destes contributos é dirigido ao artista, que neste caso coincide com a experiência da artista Susan Hiller, a qual distingue várias entidades atuantes nesta aproximação, tensão e diálogo entre a “coisa ou o objeto de arte” e o meio no qual ele se manifesta perante o recetor: - o “discurso/enunciado ou texto” que descreve o grupo de objetos; - o observador que se faz representar pela “palavra”; - o *medium* como a condição para uma relação de proximidade (ou não) a estabelecer-se entre a obra e o observador. O acontecimento vivido ou experienciado no dispositivo medial da exposição pode ser de tensão e de resistência por parte do observador, podendo esta mediação ser definida como uma metáfora - a de *metonymica* – *a atitude de ir para além do visível e do proposto pelo artista*, equivalente a algo que corresponde à arqueologia do *medium*; ou seja, que remete para um efeito de experiência ativado pela resistência, pela causa da provocação (Miranda, 1994). Esta trilogia de aspetos sensitivos e cognitivos - de aproximação, de tensão e de diálogo entre a “coisa ou o objeto de arte”, dão significado a toda a unidade ambigualmente limitada que pretende ser investigada através de uma visão de relacionamento entre a “palavra devolvida pelo ouvinte / a imagem ou texto escrito / e os objetos disposto num determinado espaço”, bem como através da instalação de cada unidade objectual numa mais extensa série de unidades expostas, e que ilustram o carácter sistemático de uma coleção e dos princípios organizativos no espaço do museu (Pearce, 1991: 149; Hooper-Greehill, 1991: 59-60). O carácter sistemático de uma coleção reside nas estruturas de memória organizadas a partir de uma classificação científica orientada para sustentar o mundo das materialidades do ser humano – a cultura e a sua história.

Na verdade, no nosso estudo de caso, as constelações do universo criativo de artistas envolvidos nas épocas de 1980 e 1990 e mais concretamente, as materialidades da sua produção, são os vestígios falantes da história dos artistas portugueses movidos por inquietantes fugas para o exterior do país nos anos de transição de 1970 para 1980.

Estas fugas deram origem a que os apelidássemos de artistas “nómadas”, designação pertinente que advém de um tempo em que os artistas portugueses que iam

para o estrangeiro eram o canal de contato entre a arte que se expunha lá fora e cá dentro (Bronze, 1972:52-55; Gonçalves, 1988:114; Neves, 2001:8; França, 1984:183-185). Eram os artistas emigrados, de curtas viagens ou de mais longas estadias, num tempo de várias reflexões em que os artistas procuravam o sentido político do seu trabalho, a partir do contexto social e histórico de um Portugal que se reestruturava depois da Revolução de abril de 1974. Vários dos artistas portugueses com obras produzidas no último terço do século XX tiveram oportunidade de realizar estudos em mais breves ou mais prolongadas estadias no estrangeiro, passando por Paris, Londres, Espanha, numa primeira fase, e apoiados na sua maioria pela Fundação Calouste Gulbenkian, como foi o caso de: “Álvaro de Passos⁹⁸ (1943-2010), de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), de António Sena (n.1941), Júlio Resende (1917-2011), Dorita Castel-Branco (1936-1996); José Mouga (1942); refiro apenas estes artistas porque são alguns dos que integram a coleção que é o nosso objeto de estudo.

O caso de Maria Helena Vieira da Silva é um paradigma singular no sentido da cooperação que o casal de artistas Vieira da Silva e Arpad Szenes desenvolveram recebendo artistas portugueses que chegavam a Paris movidos pelo sentido político e artístico dos seus percursos de vida⁹⁹, e da arte. As galerias de arte privadas tiveram, paralelamente, um papel importante neste tempo próximo, mas que antecedeu o 25 de abril de 1974, valorizando a cotação da produção artística nacional, pese embora com critérios seletivos “precipitados” no entender de Fernando Pernes e orientadas pelo: “comercialismo e vedetismo duma política de galerias, em cuja órbita parecia fixado todo o movimento de exposições portuguesas.” (Pernes, 1972:36-42).

Era também destacado por este crítico de arte o papel da Fundação Calouste Gulbenkian como o veículo de ligação da “atenção portuguesa para a arte internacional, num rompimento dum muro artificial de auto - suficiência onde outras brechas notórias se processaram há pouco, seja por aproveitamento mercantil do prestígio dos expositores Gulbenkian, seja por intuição que alguns “marchands” começarão a ter, da insuficiência dum mercado limitado a artistas portugueses, cuja cotação não tem correspondência além-fronteira” (Pernes, 1972:37).

⁹⁸ Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos de 1963/ e

⁹⁹ O Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva engloba a correspondência do casal *Szenes* com artistas e intelectuais portugueses e estrangeiros ao longo de décadas, que registam este apoio dado aos muitos artistas que acolhiam durante o período da ditadura em Portugal.



Figura 8 - Álvaro de Passos. 1969. No Silêncio Agreste de Uma Manhã Primavera

Acresce dizer que às vezes estas saídas se convertiam em exílio: - eram os artistas emigrados; ou em “saídas – exílio” com estadias temporárias: - eram os artistas nómadas; simbolizavam uma atitude de fuga ao Estado de repressão e de isolamento que se vivia em Portugal até 1974. Consultados os arquivos da PIDE na Torre do Tombo¹⁰⁰ apuramos que alguns destes artistas da coleção SEC/MC tinham um registo nos arquivos da polícia de investigação sobre os quais ainda carece um singular trabalho de fundo. Reporto alguns dos artistas inquiridos, (antes do 25 de abril de 1974), tais como José Manuel Mouga, Júlio Resende e Dorita Castel Branco, dos quais obtive algum rasto nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, em Lisboa¹⁰¹.

¹⁰⁰ Consulta 24 de Setembro de 2019 18:57 endereçada para: Paulo Manuel Lamuria Cascalheira Tremoceiro; Assunto: pesquisa nos arquivos da PIDE por Ficheiro do Gabinete Técnico - profissões / artistas/ pintores/ escultores; remetida para: <https://digitarq.arquivos.pt/NewUserForm.aspx>; faltam efetuar as consultas presenciais aos arquivos da PIDE, encetadas, entretanto nos inícios do ano de 2020.

¹⁰¹ Inserimos os nomes de alguns artistas registados nos arquivos da PIDE: - José Manuel Mouga Pide, Delegação de Coimbra, PI 38944, NT 4888; - Júlio Martins Resende da Silva Dias Pide, SC, Boletim 77211, Pide, Delegação do Porto, Boletim 10602 Pide, Delegação do Porto, PI31366, NT 3937; - Dorita Castel Branco, Pide, SC, Boletim 77211, Pide, SC, SR 89/44, NT 2449; - Leonel Moura, Não Existe; - Luís Mário de Sousa Azevedo de Noronha e Meneses da Costa, Não existe; - Maria Adelaide de Lima Cruz, Não existe; - Maria Helena Vieira da Silva, Não existe; - Álvaro Passos, Não existe; - Emerenciano da Silva Rodrigues, Não existe; - João Paulo Lourencinho Furtado, Não existe; - Terzian Karapet Gabielovich, Não existe; - Ivan Nicolaevich Akimov, Não existe; - Alex Algarvio, Não existe; - Sérgio Costa, Não existe



Figura 9 - Júlio Resende. 1993. Coladera.

Quase todos os artistas integrantes da coleção da SEC/MC, estudaram e iniciaram as suas carreiras no “tão malfadado e longo período de castração” (Lemos, 1979:60), em que o imposto pelo “Secretariado”(SPN/SNI, 1933-1974) levou à prisão e ao exílio vários dos nossos artistas. Este fenómeno social, político e cultural foi, entretanto, motivo de uma retrospectiva no Museu de Serralves, em 1980, e foi alvo de expressões como as que a seguir se registam:

“Este transitar entre épocas e estilos do passado já levou a que alguém cunhasse os artistas dos anos de 1980 como “verdadeiros nómadas”, in Catálogo da Fundação de Serralves “O Regresso do objeto _ Arte dos Anos 1980”, 2019”, MA/SJ. (...) “Os anos 80 foram a década da maior mudança cultural e política no chamado mundo ocidental depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Foram um período de incubação para a globalização que marcaria o período seguinte até aos nossos dias.”¹⁰² (FCG, 2007)

Dado que é manifestamente importante resgatarmos os pressupostos que na exposição “Anos 80: Uma Topologia” foram visualmente e teoricamente debatidos, iremos recorrer a um dos parágrafos do Catálogo então produzido para esta mostra em 2007 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a qual foi comissariada por Sandra Guimarães e Ulrich Look e de que se destaca o seguinte:

¹⁰² Catálogo da Fundação de Serralves “Anos 80: uma Topologia, 2007.

“Aquilo a que aqui se assiste (após o período da arte conceptual, baseada na linguagem dos anos 70) é o regresso do objecto – mas um objecto que gera um lugar suspenso, um lugar sem lugar, o não-lugar da atopia. Assiste-se ainda ao regresso do corpo – mas um corpo fragmentado, traumatizado, hibridizado. Nessa medida “Anos 80: Uma Topologia” apresenta – em contradição com algumas das leituras comuns na década – uma perspectiva particular e partidária sobre um período rico em obras enformadas por referências críticas à arte mais avançada dos anos 60 e 70 (e não o seu desprezo ou a sua rejeição), criando novas constelações com base em precedentes da história recente.” in Catálogo da Fundação de Serralves “Anos 80: uma Topologia, 2007”.

Português

**NOVA
EXPOSIÇÃO**

MUSEU SERRALVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Pela primeira vez em Serralves, uma exposição sobre

ANOS 80

11 NOV 2006-25 MAR 2007

Comissariada por Ulrich Loock e Sandra Guimarães, a exposição “Anos 80: Uma Topologia” constitui a mais ambiciosa tentativa jamais empreendida para compreender essa década do passado próximo da arte dos nossos dias. Trata-se também

de **uma das maiores exposições apresentadas no Museu de Arte Contemporânea de Serralves**, integrando aproximadamente **250 obras** maiores de cerca de **70 artistas** de vários países e ocupando uma área expositiva de **4.000 m²**.

PORQUÊ OS ANOS 80?

Nessa década, o mundo assistiu a mudanças significativas nos campos político, social e cultural. Estas geraram novos desenvolvimentos, de grande alcance, cujos desfechos se têm revelado nos anos que agora vivemos.



Cindy Sherman, *Untitled*, 1981, Cortesia Metro Pictures, Nova Iorque

**O MUNDO ACORDA
PARA A SIDA**

**LIVE AID
CONTRA A FOME**

**ADEUS MURO
DE BERLIM**

**CNN E MTV
REVOLUCIONAM TV**

*Good for military spending.
Bad for social activism.
Good for very big paintings.
Bad for my neighborhood.*

Laurie Anderson

Figura 10 - Catálogo da Fundação de Serralves “Anos 80: uma Topologia, 2007”

A coleção em estudo – Col. da SEC em depósito no Município de Aveiro permite-nos dissertar acerca dos artistas que nesta década de 80, de plena afirmação democrática da sociedade portuguesa, os artistas processavam uma viragem com “regresso à figuração e à reintrodução da solidez, visual e tática”, tal como vem sendo vincado nas recentes exposições que paulatinamente vão despertando o nosso olhar para outras obras contemporâneas, e que são também pertença da coleção de Estado (in O Regresso do Objeto, Serralves, 2019). Desta exposição pensada no nosso tempo e no pressuposto de revisitarmos as obras de arte portuguesa do século XX, selecionamos as referências constantes do catálogo da Exposição “O regresso do Objeto – Arte dos anos 1980 na Coleção de Serralves, Nov. / Dez. de 2019”, realizada no Museu de Aveiro, para a partir destas conseguirmos obter uma perspetiva sobre a arte produzida em Portugal entre as décadas de 1960-80. Este período foi expressivo no campo da produção contemporânea da arte em plena rutura com as linguagens modernistas, advindas dos vários acontecimentos políticos no nosso País, e que marcaram o início da década de 80 do século XX. Institucionalmente reabria portas o Museu de Arte Contemporânea em Lisboa, espaço crucial para afirmação desta mudança de paradigmas artísticos, sociais, educativos, económicos, etc., e espaço simbolicamente resgatado, após longos anos de encerramento. A Fundação Calouste Gulbenkian estava já lançando as bases para a construção de um Centro de Arte Moderna (em 1983) mas sustentada numa atividade mecenática dirigida aos artistas portugueses desde 1969, e com um desempenho sistemático e regular orientado numa nova política de exposições, a qual, nas palavras refletidas do crítico de arte e historiador Bernardo Pinto de Almeida seria uma atuação “que deveria ter sido obrigação do Estado” (Almeida, 2009:80); a Secretaria de Estado da Cultura já se comprometia a criar um Museu de Arte Moderna no Porto, entretanto provisoriamente instalado no Museu Soares dos Reis, dessa cidade, sob direção do crítico de arte Fernando Pernes, o então Centro de Arte Contemporânea (1977-1979), (Gonçalves, 1975:63); e ainda, fora o período em que, em Lisboa, se havia realizado uma exposição impulsionada e concebida pelo crítico de arte Ernesto de Sousa, sobre o que então se chamou a “Alternativa Zero” (1977)¹⁰³ e que marcou um momento de viragem na arte portuguesa da época por todas as questões que levantou; pelos relatos que trouxe à tona da discussão crítica da arte; pelos testemunhos da produção artística de Cá – a

¹⁰³ Ver Ernesto de Sousa, “Uma criação consciente de situações – Alternativa Zero”, in Colóquio/Artes, Lisboa: FCG, nº 32 /outubro 1977, p: 47.

Portuguesa e a de Lá, a de fora de Portugal, em contraponto e em confronto artístico, político e social (Sousa, 1977:48). São não apenas estes, mas são também estes, entre tantos outros acontecimentos que configuram uma espécie de narrativa de uma coleção – a da coleção de “Arte Portuguesa na Coleção da Secretaria de Estado da Cultura” da qual temos em depósito uma parte das obras, no Município de Aveiro. Objetivamente, para além de termos em conta o cruzamento de vários acontecimentos, que são também factos artísticos, temos também reflexivamente um conjunto de várias exposições apontadas como sendo estas o território de visibilidade da produção artística para o já anunciado arco temporal. Entre muitas foram-nos relevantes algumas exposições cujo fundamento mudou a cena artística e cujas narrativas integraram a primeira Exposição Nacional de Arte Moderna do Porto, intitulada, “ARÚS ’82”, já referida no ponto anterior deste nosso estudo.

1.6. Condição do dispositivo Museográfico como ambiente “inconveniente”

Vamos dar eco ao célebre aforismo de Paul Klee, dizendo-nos que a função da arte, se fundamenta no seguinte ato: “Não é reproduzir o visível, mas revelar o invisível”¹⁰⁴

Como ato criativo a arte implica um jogo de operações que fazem a natureza artística daquilo que visualizamos, sendo também um jogo que ora reproduz/produz a semelhança de uma vista, a qual pode valer por essa imagem original; ou, sendo uma alteração do semelhante (do que lhe corresponde) a imagem pode operar por múltiplas formas. Assim, as formas podem ser uma visibilidade obtida através da fisicalidade e da fixação da matéria - “pigmento-gesso-cola-pó-sais-de-prata, etc.”, sobre um suporte estável, ou ganharem os traços de um pincel, ou de uma espátula, ou da própria mão e assim fixar e dar fisicalidade ao que o artista quer e nos dá a saber; mas as formas podem ser um movimento alongado de corpos e sem proporções reais; ou as formas podem ainda acrescentar outras fisicalidades mais complexas e sensoriais que parecem vir a ser o que não se consegue visualizar na totalidade. Tal como Rancière regista na sua obra “O destino das imagens” a arte é feita de representações, de imagens, quer a arte seja ou não

¹⁰⁴ Paul Klee (1879-1940)

figurativa, quer nela se reconheçam as personagens e os acontecimentos da sua origem, declarando então que:

“As imagens da arte são operações que produzem um desfasamento, uma dissemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou exprimem aquilo que nunca verá, esclarecem ou encobrem o à vontade de uma ideia. Formas visíveis dão a compreender uma significação ou então subtraem-na.”(Rancière, 2011:14)

Fica implícito nesta citação e deste modo mais claro o entendimento desta relação dialética entre a visibilidade e a invisibilidade, entre as formas de subjetivação que a arte reproduz no dispositivo, que é equivalente ao *medium*, e que ao artista é proposto gerir/dinamizar/neutralizar/ativar/... ou que o artista tem a liberdade de escolher e de utilizar no tempo e no espaço específico da sua prática artística. Ocorre-nos introduzir uma citação de Agamben:

“O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal, é uma máquina do governo”. (Agamben, 2005:15)

Recuperando a citação de abertura, um aforismo de Paul Klee¹⁰⁵, este remete-nos para uma outra forma de exprimir a organização do sensível e do perceptível, em que a imagem não é uma exclusividade do visível dando a arte lugar a um outro modo de olhar o abrangente; um outro olhar que resulta, em parte, da revolução que os modos de ver e de fruir os objetos através de outras lentes e de outros media permitiram percecionar, na viragem do século XX para o XXI. Rancière destaca esta rutura da cultura visual nos regimes de realidade modernos e contemporâneos, no que de específico nos separa hoje da arte clássica, afirmando que:

“Durante muito tempo, ser semelhante passou por ser uma propriedade da arte, precisamente quando uma infinidade de formas de espetáculos e de formas de imitação lhe eram proscritos” (...) “Não ser semelhante passa hoje por um imperativo da arte, num momento em que fotografias, vídeos, e fileiras de objetos semelhantes aos do dia-a-dia ocuparam nos museus o lugar das telas abstratas” (Rancière, 2011:15)

De acordo com os ensaios de W. Benjamin existem mudanças técnicas, e/ou avanços na reprodutibilidade dos objetos artísticos produzidos num dado meio espaço-temporal no qual o artista atua e se interrelaciona, que permitem que os “emancipemos”

¹⁰⁵ Mas Paul Klee (1879-1940) que fazia parte da geração de artistas-artesãos da escola da Bauhaus, anteviu que a dialética da imagem da arte se joga na alteridade identitária da semelhança, sem, no entanto, Klee ter sentido o efeito transformativo dos media na perceção da realidade, nem sequer o efeito das novas tecnologias, na representação da arte.

do espaço-tempo em que a experiência estética aconteceu. Essas mudanças técnicas implicam uma outra organização do sensível e do perceptível, revolucionando os modos de ver e de fruir, de aceder e de atuar perante as materialidades da arte. Implicam, tal como refere Maria Teresa Cruz ¹⁰⁶ que a organização e racionalização do sensível é, desde o começo da nossa civilização (do cosmos), inerente a uma “técnica do aparecer”(Cruz, 2012:6) e que os aparelhos que configuram a sensibilidade comum fundamentam o sentido de história e de mundo, de modo perspectivo. Nesta ordem do pensamento e continuando as palavras de Maria Teresa Cruz, acerca do que é um dispositivo: “dispositivo ou aparelho é pois, antes de mais, o suporte para uma dada forma de aparecer do mundo e de organização da sua percepção” (Cruz, 2012). Esta afirmação da investigadora Maria Teresa Cruz intensifica a posição do ser humano como um observador ativo / um espetador que:

“olha à sua volta e se dota dos meios de organização e de transmissão desse olhar.” (...).
Com efeito os media são suportes, tecnologias e codificações, ou evidências da racionalização, que enquadram e formatam a nossa percepção do mundo.” (Cruz, 2012)

Nesse sentido, a condição do dispositivo Museográfico como ambiente “inconveniente” traduz-se no papel assumido pelo “museu” como sendo em si mesmo um aparelho e/ou dispositivo perspectivo que remete para um conjunto de relações mediáticas, que se constituem como o ponto de partida “material, temático e metodológico” para outras pesquisas e investigações artísticas (Guerreiro, 2018:16). Falamos de um museu em transformação, mas que na origem da sua organização, na transição do século XIX para o século XX, se assumiu como um dispositivo “artificial” para orientar e guardar objetos patrimoniais de vidas passadas e para promover processos de classificação, de receção e contemplação da arte, das coleções de arte, transmitindo os conhecimentos dessa realidade “acolhida / selecionada / classificada / arquivada” de modo unívoco e não múltiplo, sintetizando: acriticamente (Hooper-Greenhil, 1991: 47-61).

A definição do termo dispositivo como um mecanismo artificial que transpõe/traduz a visibilidade e o aparecer da imagem (do objeto artístico), numa questão técnica, política, social e artística projeta-o como num campo “num tabuleiro de xadrez” aludindo a Marcel Duchamp¹⁰⁷ (Cabanne, 2002:25), onde várias forças operam para dar

¹⁰⁶ Maria Teresa Cruz faz nesta sua abordagem teórica apelo às palavras de Jean-Louis Déotte, a partir da sua obra *Qu'est-ce qu'un appareil?* (2007:13)

¹⁰⁷ Marcel Duchamp numa fase da sua vida trocou o domínio expressivo da arte pelo jogo de xadrez, decisão/atitude que Marcel Duchamp expõe na entrevista dada a Pierre Cabanne., em setembro de 1966.

visibilidade a acontecimentos naquilo que estes têm de potencial artístico, de histórico, de inesperado, de sensitivo e num determinado momento espaço-temporal (Rancière, 2011:14-16; Cruz, 2012:4-5; Agamben, 2005:11). De acordo com Giorgio Agamben, o que está de algum modo presente no uso Foucaultiano do termo “dispositivo”, é o que este termo requer para o seu entendimento: a noção de um conceito *operativo* de carácter geral a que Foucault intitulou numa entrevista dada em 1977 de “rede” - *le resseau* – a qual se estabelece como trama de ligação entre múltiplos elementos: os de medida de segurança, os da tecnologia do poder e os obtidos pela abstração – desde que se identifique qual o contexto e acontecimento histórico em que este termo de “dispositivo” se aplique, na sua origem (Agamben, 2005:). Recuperemos então o conceito de dispositivo como o de:

“Lugar de objetos relacionais e lugar de mediação entre as pessoas – espectadores / observadores / passantes / visitantes / utentes / clientes / etc., e a cultura material e imaterial que ao longo da história se constituiu em diferentes “<objetos epistémicos>” (Hans-Jörg Rheinberger *in* Cruz, 2012).

“Dispositivo como território de visibilidade das obras de arte, dos poemas e artefactos, como por exemplo a lira, a poesia, o piano temperado, a imprensa, a pintura em perspectiva, o romance, a imagem fotográfica, o telégrafo, a ópera, o cinema, o rock, a imagem digital, etc.” (idem, *ibidem*, 2012).

Também o museu se inscreve no conceito substantivo de dispositivo, significando neste estudo um lugar em discussão e de comunicação remissiva no que reporta ao “aparecer e ao ver” da e na arte; um sentido remissivo do tipo *feedback / loop* tal como Duncan Cameron o esquematizou e que a investigadora Hooper-Greenhill difundiu em termos académicos, no Departamento de *Museum Studies* na Universidade de Leicester (UK), em 1991. O dispositivo é termo técnico essencial do pensamento de Foucault e fez escola no pensamento de muitos outros pensadores seus contemporâneos e seguidores (à posteriori), afirmando-se no final da década de 1970 como uma trama entre vários elementos interligados e complementares entre si:

“a rede que se estabelece entre vários elementos, entre os vários regimes de enunciação e de práticas, entre os vários regimes de representação e de segurança, ... entre esta ou aquela tecnologia do poder” (Agamben, 2005:11)

Neste momento o que está em causa e importa entendermos são as “linhas de visibilidade” que neste nosso estudo da arte moderna e contemporânea portuguesa nos requerem analisar e inquirir, partido do que é concreto e real: - Partindo dos arquivos de

imagens reunidos entre 1976 e 1996, e aliados a estes arquivos os dispositivos que lhes deram visibilidade, envolvendo também os modos de conhecimento, os discursos e as relações de forças que num período específico – espaço temporal, lhes deram legitimidade e visão. Para nos *re*-situarmos neste estudo, resgatamos pensamentos de críticos contemporâneos, sublinhando ainda as ideias de um crítico e historiador de arte, Fernando Pernes, no contexto tipológico de dispositivo museográfico e museológico articulado no aparelho regulamentar do museu, e destacamos a sua (Pernes, 1979) ideia de um espaço dual em que o museu se faz a si mesmo simbolizar fazendo a injunção entre a ideia de museu-templo e de dispositivo terreno. Para tal citaremos as palavras deste crítico e historiador de arte, à época:

“O espaço do museu isolara a arte e a cultura do mundo da rua e dos *mass-media*, do universo dos homens de todos os dias. E nisso o museu sofrera igualmente duma alienação culturalista, afinal direto reflexo daquele outro fenómeno do alienante social, atrás referido.” (Fernando Pernes, março/abril 1979:11)

O atrás referido que Fernando Peres refere reporta a um texto da sua autoria que nos abria a debate o propósito de uma Exposição intitulada “A Fotografia como Arte / A Arte como Fotografia”, realizada em três espaços no território nacional, vocacionados para a visibilidade da arte no ano de 1979, e que tiveram lugar no Centro de Arte Contemporânea no Porto, no Edifício Chiado em Coimbra e no Museu Gulbenkian da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Fernando Pernes escrevia no catálogo da exposição o seguinte:

“A técnica fotográfica (nas suas múltiplas variantes) arrisca o corte de toda a experiência direta do real. Obriga o homem a ver em diferido: através de filtros onde as imagens se transforam em molduras ideológicas dos factos e o mundo inteiro nos surge como enorme *iconosfera*, na qual nos reduzimos à passividade de espectadores” (Pernes, 1979:10).



Figura 11 - Capa do Catálogo 1979, *Ether*, Lisboa.

Isto dá ecos de algo redutor no que reporta ao lugar do recetor/do visitante no contexto do dispositivo museológico, mas na verdade não é. O que o crítico Fernando Pernes nos transmite e interpela, em 1979, como reflexão, a partir de uma exposição que de modo descentralizado teve lugar em três espaços distintos de apresentação, um dispositivo itinerante, é a assunção do dispositivo museográfico que dá visibilidade á arte (qualquer que seja o seu *medium*) como o mecanismo próprio onde urge que se “perturbe os hábitos dos espetadores, no que de inconveniente coloque em causa os seus comportamentos futuros”. (Pernes, 1979:11). Assim:

“À liberdade do seu olhar implica tal sacrifício e põe em causa o seu comportamento futuro. Á aliás por isso e para isso que quaisquer exposições se devem fazer: na consciência duma responsabilidade que, ao ser estética, logo será com certeza política” (Pernes, 1979:10-11).

Logo, inconveniente. Retomemos algumas ideias debatidas na presente tese:

“Um Museu, uma Galeria de Arte, um Ateliê de artista ..., reeditam espaços “contidos” que nos colocam a nós, como espectadores, no limiar entre duas [e muito mais]

visibilidades¹⁰⁸, *heterotopias* (hétero = outro + topia = espaço) na terminologia de Foucault, e que convidam a uma atitude expectante e atenta a determinados factos, vivências e acontecimentos. A tensão entre as condições e os requisitos do dispositivo¹⁰⁹ museográfico¹¹⁰ (Agamben, 2005:11).

Assim, tal como Rui Mário Gonçalves o referiu em “Carta a Lisboa” (1) em tom de balanço às cerca de três dezenas de exposições ocorridas entre março e junho, em Lisboa de 1978, para além das exposições realizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian e as dos artistas estrangeiros apresentados pela Galeria *Quadrum*, o olhar deste crítico de arte reforça, na mesma linha de visibilidade do olhar crítico de Fernando Pernes já citado, que o universo destas exposições eram em si a afirmação dos acontecimentos históricos da época, a dos disruptivos e longos anos de 1970, afirmando o seguinte sobre estes dispositivos:

“ajudam a esclarecer alguns aspetos da arte moderna, quanto à sua funcionalidade e quanto à vontade dos artistas. Em ambas, a utilização de novos meios não corresponde ao respeito pela vocação expressiva dos materiais, mas a uma tentativa de acentuação de um clima de rotura.”(...) “A revolta contra uma arte que se concebia como uma mera manifestação do gosto é aí patente, obrigando o espectador a libertar-se de preconceitos.” (Gonçalves, 1978:58-59)

Era este o desígnio maior da arte portuguesa depois de Abril de 1974 e das políticas públicas de 1976¹¹¹ (Nogueira, 2015:52) mantendo-se ao longo da década de 1980, período em que constatamos pelas palavras de Rui Mário Gonçalves (em 1978) existir uma mobilização crítica que debatia o seguinte:

“permite pôr em causa o que considera tradição e academismo, apressando-se até a denunciar o que poderia ser designado por academismo da própria modernidade” (*ibidem*, p:59).

¹⁰⁸ Sociologicamente (em 1970), a arte e os princípios da crítica contemporânea, defendiam o seguinte: “uma obra de arte completa-se em constante abertura pelos múltiplos olhares dos seus públicos possíveis” A fundamentação sociológica emergia “da maré de sucessivas exposições” em 1970 aconteciam, de Paris a Nova Iorque, num rumo de democratização da arte contemporânea. “Os artistas portugueses continuavam a procurar fixar-se em Paris ou Londres” (Peres, 1971:62-63).

¹⁰⁹ As exigências do espaço físico em que são colocadas em contato com o espectador as obras de arte alteram a nossa relação para com o objeto exposto: obrigam o espectador a ver o objeto num entorno artificialmente encenado; o “dispositivo” é um termo do léxico científico de Michel Foucault que espelha a rede de domínio e de subjetividades que envolvem a sociedade civil e os elementos de poder: as leis, os mecanismos e o plano militar (o campo das operações) tal como Giorgio Agamben o regista.

¹¹⁰ As condições deste mecanismo “público” de exposição são de ordem artística, técnica, territorial, de pertença e de políticas culturais, de exposição e de afinidades entre a obra, o artista e o meio envolvente.

¹¹¹ Em 1976 era publicado o “Programa de Ação da Secretaria de Estado da Cultura” na revista da sua responsabilidade editorial – Informação Cultural – referido por Isabel Nogueira.

Sendo a atividade cultural desta época intensa por parte dos artistas plásticos portugueses, era clara uma vontade de transgressão no universo da aplicabilidade dos materiais ditos tradicionais em respostas inovadoras e em novas combinações artísticas. Havia, no entanto, o fosso de um longo período de vazio cultural que manifestamente dificultou a afirmação da arte e dos artistas portugueses, cá dentro, e lá fora, de Portugal. Assim, contrariando o ativismo dos operadores artísticos desta geração de 1970, e de acordo com o crítico de arte Alexandre Melo, os últimos 25 anos do séc. XX foram, na receção, valorização e mediação da arte, o período revelador dos indicadores do vazio que reporta à situação artística nacional e à “incapacidade histórica do Estado português assegurar a criação de uma coleção e de um museu públicos representativos da arte portuguesa do século XX” (Melo, 2007). Tal como Alexandre Melo relevou, o Estado português não tinha, na década de 1970 e início da seguinte, nem obras nem locais de exposição que lhe permitissem apresentar a arte portuguesa moderna e contemporânea. Neste sentido, Melo faz a seguinte declaração:

“básica e elementar função cultural pública de preservação histórica e apresentação didática de um conjunto de obras representativo do património artístico contemporâneo não foi cumprida. As aquisições, quando existiram, foram irregulares, descontínuas e desarticuladas. O que o Estado português tem para apresentar e transmitir às novas gerações como representando a criação artística portuguesa no século XX é notoriamente insuficiente. Para substituir o Estado nesta sua função não cumprida existem apenas as coleções da Fundação Gulbenkian e de alguns particulares.” (Melo, 2007)

Não se fica indiferente a estes factos descritos e narrados pelos críticos e historiadores de arte, que neste estudo vamos reatualizando pela releitura dos discursos que nos deixaram dispersos e impressos em papel, que foi suporte de eleição para uma dada forma de intervir na sociedade acordando o tecido social e cultural para novas formas de organização da perceção, do aparecer e do ser artístico em Portugal e fora do País. Pelo que um exame mais atento a um conjunto de atividades significativas da vontade de mudança de toda uma geração de artistas, em Portugal e aos países de ligação nos domínios das expressões artísticas, é o nosso continuo foco de análise e questionamento.

1.7. O projeto de criação artística como o modelo possível

– que emerge das condições do dispositivo museográfico

Acerca das possibilidades da observação de mais largos campos operatórios da arte. Vamos começar por nos situarmos no conceito em si mesmo: o de projeto (e o da formulação do projeto de criação artística), como a principal preocupação do ser humano contemporâneo. A maioria dos projetos artísticos ficam adiados eternamente e, por concretizar; sempre assim foi, porque, independentemente de serem ou não serem levados a cabo, cada projeto artístico representa em si mesmo, o esboço de determinada visão de futuro, funcionando como uma visão inesperada que pode ser fascinante e instrutiva (Groys, 2002; 2007:142). Os artistas portugueses desta geração dos pós revolução de Abril de 1974, ativos e interventivos, sentiram já na década de sessenta e também na seguinte, que todos os trabalhos investidos na apresentação dos seus projetos operativos no campo da arte se tornavam mais intensos com o passar do tempo, mais imperativos, e com uma maior euforia criadora de atitude conceptual, que se traduziu numa produção desta forma:

“que transbordou o campo das artes para se realizar num cruzamento inédito de experimentação estética e de experiência de vida” (...) “Essa experiência, sobretudo marcada por uma vitalidade consequente de reorganização social e cultural aberta pela consolidação democrática, foi capaz de franquear os limites do artístico como esfera reificada para o levar a penetrar as esferas da sociabilidade” (Almeida, 2009:88)

E ainda, que: “Após a recusa do ícone, que marcou uma mutação na arte contemporânea, eis a imagem que é renegada, por inútil, num novo programa de relação arte - vida” (França, 1969:14). Os projetos artísticos destes últimos anos do século XX eram de tal forma intensos no domínio estético e na responsabilidade dos seus criadores, que a arte mudou o conceito de arte, e, usando o título e um artigo de J-A. França, “Quando as atitudes se tornaram forma” (França, 1969:13-15) é posta em destaque, pelo mesmo crítico, a atitude de Noronha da Costa que valoriza o projeto sobre o objeto, desde a década de 1950. A posição polémica que envolve o projeto que o artista eticamente defende antes de o materializar transforma-se numa forma de arte por direito próprio e, tal como Boris Groys o defende já no início do século XXI, assume-se que é o projeto como forma de arte dotado de uma significância que a sociedade contemporânea é ainda muito pouco reconhecida. Diríamos, se estivéssemos em 1969 que estávamos a falar de manifestações de arte conceptual, a qual é equivalente na contemporaneidade, ao projeto - processo como forma de arte aberta, mas incorporada de visões de futuro que nos ajudam a compreender sociologicamente o nosso tempo. Contudo, para que a sociedade não trate

com negligência o “projeto como forma de arte” é necessário que o artista justifique/comunique a sua atitude de distanciação, de isolamento, de renúncia a qualquer tipo de socialização com e/ou através da afirmação de um projeto individual - “socialmente sancionado como a razão” (Groys, 2002:142). O artista contemporâneo sente essa enorme pressão que o tempo exerce sobre ele durante o processo de projetar, de conceptualizar, ... até ao momento de apresentar à sociedade um produto acabado; um produto que pode ser entendido e materializado num campo expandido e comunicativo da arte, atuando como um *medium* que na origem foi um projeto ou uma proclamação; foi uma garantia de reclusão e auto isolamento (Groys, 2007:143) para conseguir ser um enunciado de um novo futuro; diríamos como Foucault o reflete, ser necessário que o projeto como forma de arte se separe, se desloque do seu tempo e assim consiga abrir e inaugurar um novo arquivo em que o curso geral dos acontecimentos se altere:

“... e toda a humanidade possa herdar um futuro diferente; justamente o futuro que esse projeto previu e ao qual aspirou”. (...) “Nessa ordem de ideias, um projeto por acabar, por realizar, ou mesmo inicialmente rejeitado, está muito mais apto a demonstrar que a natureza interna da vida moderna é uma vida-no-projeto do que todos os projetos aprovados e concluídos com êxito” (Groys, 2002:146).

No fundo, o que vimos expondo em torno das imagens – das obras de arte que são o nosso foco de estudo, envolvendo vários aspetos no campo da viabilidade, do projeto das formas de arte, e ainda, no campo das dificuldades da arte no final do século XX (após a revolução de Abril de 1974) permite-nos elencar um conjunto de atividades significativas da vontade de mudança de toda uma geração de artistas, em Portugal. Falamos dos artistas que viam os seus projetos de arte na eminência da sua não realização, na eminência da sua impossibilidade de conclusão, mas em qualquer caso, não desistiam e submetiam os seus projetos em forma de arte ao sancionamento da sociedade sua contemporânea. Temos vários acontecimentos performativos descritos em formato de arquivo documental, uns falhados outros concretizados, destacando o carácter experimental e transgressor destas atitudes artisticamente inovadoras e vividas neste período de mudança: - destacamos o caso das participações em festivais internacionais de performance havidos desde inícios dos anos de 1970 (Nogueira, 2015:115), por Albuquerque Mendes (1953-) tendo este operador estético realizado demonstrações várias, tais como as: “demonstrações do Centro *Beaubourg* (Paris) ou no Simpósio de Lyon, além de participações na Alemanha, Holanda, etc.” (Almeida, 2009:95)

Estas demonstrações, entre outras ações experimentais e desencadeadas pelos vários grupos de intervenção de arte social entretanto criados e animados por vários artistas que com cumplicidade partilhavam ideais políticos, cívicos e criativos: - o grupo Puzzle; o 5+1; o círculo do CAPC; o grupo Acre; os artistas KWZ; a ARTA (Nogueira, 2015:113;115; 165) representam um arquivo de atitudes que se tornaram formas, formas de vida passadas mas que nesta tese queremos transformar num guião para o futuro, reproduzindo num outro *medium*, e com outros media, um projeto por acabar, por realizar, ou mesmo inicialmente rejeitado mas inclusivo de muitos outros projetos aprovados no seu tempo e até concluídos com sucesso, todavia ausentes no tempo presente:

“embora os artistas mantivessem esse sentido de grupo com participações coletivas que reforçavam o espírito vanguardista, apoiados por algumas entidades como o Círculo de artes Plásticas de Coimbra (CAPC), a Cooperativa Árvore, a Galeria *Quadrum* e, desde 1978, a Galeria -Cooperativa Diferença, sem esquecer a qualificada programação que Fernando Pernes manteve (1977-1981) no Centro de Arte Moderna, criado no Porto no Museu Nacional Soares dos Reis” (Ávila, 2000)

Se ao silêncio a que foram votadas as obras de arte, que neste tempo queremos tornar reversíveis e visíveis, corresponder um tempo da solidão desejável e socialmente legítima, então teremos obtido uma espécie de autorização de vida-no-projeto que Boris Groys tão bem descreve no seu lúcido artigo “A solidão do Projeto”. É uma forma de celebração da possibilidade de erro, que é também a assunção de um tempo heterogéneo de uma vida no projeto em forma de arte, a da arte portuguesa dos últimos 30 anos do século XX, que agora é lugar de um futuro, é o lugar onde o passado e o futuro se tornam arquivos reversíveis. A instabilidade crítica em Portugal foi uma constante real motivada pela falta de plataformas de debate e de discussão ao longo da história da arte portuguesa. No entanto nas décadas de 80 e 90 havia algum espaço nos jornais de maior expressão para alguma comunicação sobre arte e artistas, tais como no semanário Expresso, no Jornal de Letras, Artes e Ideias (atual JL), nas páginas do Diário de Lisboa, Diário de Notícias, entre outros. As publicações que num período compreendido entre 1971 e 1996 refletiram as opções artísticas e estéticas da produção contemporânea portuguesa, cá dentro e fora do nosso País, foram as sistemáticas e regulares Revistas da Coloquio / Artes editada pela Fundação Calouste Gulbenkian (Nogueira, 2014:8; Alves, 2007: 23-63). Estas publicações são, pois, o manancial informativo dos acontecimentos públicos acessíveis e narrados, presenciados por grupos de interesse, descritos por críticos de arte

e académicos, observados, acessíveis e partilhados por coletivos de artistas cá dentro e lá fora, em espaços expositivos públicos e oficiais, em espaços privados motores do mercado da arte, e em Bienais. Nas Bienais¹¹² a ação participativa do observador era mais expressiva, havendo lugar a *workshops* e conferências, debates e homenagens, prémios e distinções. Em Portugal e nas décadas finais do século XX as Bienais são dos fenómenos mais importantes e interessantes na história contemporânea: são plataformas de experimentação onde se ensaiam modos de trabalhar a arte, a história, a política e as comunidades de relação, ou seja, os coletivos de artistas. Em 1972 teve lugar a I Bienal de Jovens Artistas promovida pela Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão; em 1978 inaugurava-se a Bienal de Vila Nova de Cerveira e a Bienal de Lagos. A intermediação de múltiplos acontecimentos expositivos fazendo diagnóstico do ambiente artístico vivido, das suas formas de registo e visualidades estéticas, sociológicas e políticas no seio das comunidades deram origem aos “Encontros Internacionais de Arte (IV)”, promovidos nas Caldas da Rainha pelo crítico de arte e ativista cultural Egídio Álvaro – performance “A Primavera / Ritual de Albuquerque Mendes e Teresa” (Gonçalves, 1977:71-73) e pela Galeria Alvarez. De inscrição temporal das artes em Portugal e de inscrição dicotómica entre o “Cá Dentro e o Lá Fora” acontecia a única edição de LIS’79, *Lisbon International Show* / Exposição Internacional de desenho promovida pela Secretaria de estado da Cultura / Direção-Geral da Ação Cultural¹¹³, com espaço organizativo e expositivo instalado na Galeria Nacional de Arte Moderna, um pavilhão à beira Tejo, em Belém, construído para albergar a Exposição do Mundo Português em 1940, e que ficaria totalmente destruído por ação de um incêndio ocorrido em Agosto de 1981, devastando uma quantidade imensa de obras de arte portuguesa e, ainda, os desenhos provenientes de todas as partes do mundo qualificados e já selecionados pelo júri no âmbito da IIª Edição da Exposição Internacional de Desenho / *Lisbon International Show*.

¹¹² As Bienais “prometem conexão e continuidade, têm a tarefa de marcar e dar ensejo a transformações, de aliar-se ao existente e, ao mesmo tempo, questionar e romper com convenções cristalizadas (v. VOGEL: 2010, 7). A crítica de arte Sabine B. Vogel, em sua abrangente análise sobre o fenómeno das bienais, resumiu de maneira precisa o status especial dessas exposições dentro do mundo das artes, elucidando em que medida elas estão associadas a interesses políticos e económicos. De acordo com ela, as bienais, em seus fundamentos, estão sempre sujeitas a condicionamentos políticos, refletindo os desenvolvimentos da política. (Sabiha Keyif, 2018:19)

Na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, eram organizadas em 1975 três exposições -inquéritos: Figuração-Hoje; Abstração-Hoje; Colagem e Montagem. Em 1977 realizaram-se as exposições coletivas “Artistas Portugueses”; “Erotismo na Arte Moderna Portuguesa”; “Mitologias locais”, ambas na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. A exposição “Alternativa Zero” foi em 1977 “algo mais do que uma exposição”. Nas palavras de Ernesto de Sousa a “Alternativa Zero”: “pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. (Sousa, 1978:82). A Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém era programada pela Direção-Geral da Ação Cultural e desempenhou à época, fazendo a transição para a década de 1980:

” um papel importante na divulgação da arte do momento, principalmente com o I Governo Constitucional e com Eduardo Prado Coelho como diretor geral da Ação Cultural” (Nogueira, 2008:7).

Algumas exposições no estrangeiro eram também acionadas em algumas redes de contato institucional, entre a Secretaria de Estado da Cultura e alguns Museus que, e a título de exemplo, tiveram lugar na Polónia, em Lublin, cidade na fronteira com a Rússia, na galeria Labirynt, com três mostras dos operadores estéticos “Fernando calhau, Julião Sarmiento e de Ernesto de Sousa” (1978), entre outras. Outras exposições, encontros, debates e mesas-redondas, serviram de marco na internacionalização da arte portuguesa. A exposição e mesa – redonda organizada no Centro Criativo de Malpartida – Cáceres, onde estava à época e se mantém instalado o Museu Vostell, desenvolveu a “SACOM” – Semana de Arte Contemporânea, na qual se integraram alguns artistas portugueses, entre eles o performer Ernesto de Sousa; a exposição intitulada “Convivências” expôs trabalhos que iam do expressionismo abstrato à arte conceptual e à recriação de performances, como a ocorrida na *Documenta 6* (1977) de “Saura a Miralda”, então comentada por René Micha, um colaborador francês da Revista Colóquio / Artes da FCG, (Micha,1977:54-56). O Museu *Vostell*, foi, aliás, um palco privilegiado de várias dinâmicas artísticas que aproximaram artistas portugueses com outros artistas de outras geografias: - dicotomia entre o de “Lá Fora e o de Cá Dentro” – o epifenómeno da arte portuguesa, retratado nas crónicas e artigos sistemáticos e regulares na Revista Colóquio / Artes editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, sob direção de J-A. França com a direção artística de Fernando Azevedo. Em Milão decorreu ainda no ano de 1978 uma outra exposição no Laboratório – Teoria e Prática da Comunicação com a participação de 11 artistas

portugueses¹¹⁴. Ernesto de Sousa escreveu sobre esta colaboração entre artistas italianos e portugueses como sendo um ato alternativo aos oficiais e de mercado, deslocando o campo estético para uma linha de vanguarda e pesquisa (Sousa, 1978:75). Outra exposição a destacar por ter integrado um dos artistas da SEC/MC é a mostra “Flashback”, uma individual de Julião Sarmento, entre 14 de julho e Outubro do ano de 1991, e que teve lugar no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Espanha, apesar deste artista ter já participado anteriormente em duas Documentas de Kassel (1982 e 1987), na Alemanha. A Fundação de Serralves, em 1992, mostrava o curso da produção artística em Portugal e em países de maior proximidade. A Fundação Calouste Gulbenkian intensificava a relação com artistas estrangeiros dinamizando o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1999. Diríamos que as épocas de 1970 e 1980 em Portugal foram o período em que as práticas artísticas ditas de *neo-vanguardas* se consolidam e em que se registam alterações de contexto com o 25 de Abril em 1974 e com a integração de novas gerações de artistas “na convicção de que era possível reinventar a vanguarda com uma ideia, aprendida em *Harald Szeemann* na *Documenta de Kassel* (Almeida, 2009:81). Encontramos relatos muito objetivos acerca das várias exposições que se realizaram nestes últimos 25 anos do século XX em Portugal, em “que a arte perpassou como uma sombra” (Nogueira, 2015:7). A Fundação Calouste Gulbenkian fê-lo de modo crítico e plural, dando conta do desenvolvimento das práticas artísticas levadas a cabo por artistas de cá, e de outros países; comunicou as produções emergentes e as produções distantes dos condicionalismos da produção artística portuguesa. Com a Revista Colóquio /Artes que a partir de 1971 passou a ser dirigida por José-Augusto França, com consultoria artística do pintor Fernando Azevedo, é de ter em conta, pelo modo sistemático e regular (trimestralmente) que impôs à sua edição e que durante os anos de 1971 a 1996 garantiu a difusão das artes visuais, da música e do bailado à escala global, destacando artigos de opinião, de crítica e de análise sobre as mais diversas temáticas com inscrição nos vários domínios da arte. Desta realidade nos dá nota o balanço que faz o crítico António Rodrigues no ano de 1988 na Carta de Lisboa¹¹⁵ (Rodrigues, 1988: 63-65) na qual vai apresentando caso a caso, artista a artista, uma visão esclarecedora da conjuntura da arte portuguesa, reunindo as várias exposições onde

¹¹⁴ Os artistas portugueses eram Julião Sarmento, Helena Almeida, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, José Conduto, Fernando Calhau, Mário Varela, Irene Buarque, Ernesto de Sousa e Leonel de Moura, sendo os dois últimos responsáveis pela organização.

tiveram obras reportáveis aos seus percursos e propostas criativas mais atualizadas. Nesta Carta de António Rodrigues podemos ver referidos alguns dos artistas que integram obras de arte na coleção da SEC/MC, às quais nos iremos reportar no capítulo III desta tese, nomeadamente: - a pintora Menez (1926 -1995), cujo percurso artístico coincide com a sua estreia na Galeria 111, ocorrida em Março de 1988, expondo pintura, e que nas palavras de Joaquim Rodrigues se revelou ser “uma pintura soberana, lugar de memórias da pintura, pintura dentro da pintura, num movimento fluído e agridoce de metamorfoses” (Rodrigues, 1988: 63-65). Rodrigues fez menção da obra de Catarina Baleiras (1963-1999) que se homenageia na capa desta tese; a obra de Miguel Branco (1964) que introduz na escultura de reduzida escala a estranheza da modelação num material banal e de uso didático, a pasta cerâmica *fimo*; a de João Mouga (1942-2018) que questiona o suporte da pintura e de Joaquim Bravo (1935-1990) que reclama a planificação da paisagem em esquemas neoplasticistas. Destacamos os nomes destes artistas em rotura com outros também referidos por António Rodrigues no texto mencionado, pelo facto de sobre estes recair a autoria de obras de arte da nossa coleção em estudo.



Figura 12 - Miguel Branco. 2007. Carranca / Diabólica. Fimo com pigmento

E ainda, neste contexto da dinâmica comunicativa de distribuição e de receção artística, na esfera do privado e do público, destacamos as 19 exposições de fotografia distribuídas na zona centro por entre Coimbra e Conímbriga, repetidas também em Lisboa

em 1988 e ausentes no norte do País, envolvendo artistas diversos portugueses e a ativa participação da Galeria *Ether* (Lisboa); estas exposições eram especificamente dedicadas à fotografia nacional e tiveram em Jorge Calado o seu maior dinamizador e coerente organizador (Sena, 1991:140-141). A coleção pública de fotografia que viria a integrar a coleção de Estado, da SEC/MC, teve início em Março de 1989. Jorge Calado reuniu na primeira exposição 346 imagens, correspondentes aos 16 meses de aquisições por ele comissariadas, e cuja seleção reuniu exemplos significativos da fotografia portuguesa e estrangeira, de todos os tempos:

“desde o pioneiro Talbot até Nicholas Nixon, passando por Jacques Henri-Lartigue e Sebastião Salgado, ou Josef Koudelka, sem esquecer a fotografia portuguesa, permitindo mostrar simultaneamente as transformações das técnicas de registo e dos olhares” (Sena, 1991: 141).



Figura 13 - 1984-1988. Rui Ochoa. Comemorações do 25 de Abril, in Coleção de fotografias da Secretaria de Estado da Cultura, “1839-1989 Um ano depois, por Jorge Calado, 1990.

Desta aventura da afirmação da arte portuguesa em contacto com a produção estrangeira nos dá conta Ernesto de Sousa em termos muito precursores sobre a arte-processo, já em 1978, falando a partir da existência de novos meios – *Body-Art*, *Vídeo*, etc., como “os acontecimentos” de destaque nos meses de Abril e Maio na galeria *Quadrum* em Lisboa. Acontecimentos em busca de sentido que Ernesto de Sousa anuncia nos seguintes termos:

“Os acontecimentos. *Quadrum*, Abril e Maio. Galeria em transformação, numa economia em crise, entre o mercado e a prestação de serviços. Anúncio e programa sobre arte - progresso (“*performances*”, “*performing arts*”, “*happenings*”, “*events*”,

envolvimentos, acontecimentos-fluxus) e sobre os novos meios (videoarte, nova fotografia...). Cursos, conferências. Construção de um público; proposta de participação. Comunicar: o caminho para a não-obra, corresponde a um máximo de trabalho e responsabilidade; caminho para o território (absolutamente distante) onde estética e ética se confundem. “ In “Carta de Lisboa (2). (Ernesto de Sousa, 1978:61)

Para elucidar citaria, ainda, as palavras de Augusto M. Seabra justamente acerca da década de 1980:

“o princípio dos anos 80 é o momento em que há, de facto, uma alteração e uma aceleração do sistema das artes visuais no nosso país. Aliás, em termos genéricos, nas práticas culturais em Portugal, foi o momento da contemporaneidade, de acertar o relógio com a Europa. É aí que se constitui uma estrutura de referências e também um paradigma de poder – e nós ainda estamos nisto.” (Augusto M. Seabra, 2006:112-113)

1.8. Condições heterotópicas do dispositivo Museográfico

“O museu impõe um questionamento de cada uma das expressões do mundo que ele reúne, um questionamento daquilo que os reúne”. (...) “Ele é um confronto de metamorfoses”. (Malraux, 1965:12-13)¹¹⁶.

Esta condição da obra de arte ser apenas uma obra de arte quando inserida no contexto do museu traduz a metamorfose que faz perder ao objeto de arte, simultaneamente, o seu simbolismo como elemento de descoberta, como elemento de criação que se projeta no futuro e que permite ao fruidor/espetador uma pluralidade de experiências, para ser (limitativamente) um objeto que recompõe um passado. No entanto, o museu imaginário de André Malraux funda-se na metamorfose do sentido de pertença das obras de arte que o museu retém e preserva:

“A museografia não se contentará mais tempo com «a melhor apresentação dos objetos», enquanto procura confusamente expressar a unidade misteriosa das obras, da qual as imagens dos livros editados pelos museus a lembram constantemente.” ¹¹⁷
(*Idem, Ibidem*:240)

¹¹⁶ Malraux, de acordo com o original: “Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu’il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble.” (...) “Il est une confrontation de métamorphoses”.

¹¹⁷ Ainda Malraux : “La muséographie ne se contentera plus longtemps de “la meilleure présentation des objets”, alors qu’elle cherche confusément à exprimer la mystérieuse unité des œuvres, que lui rappellent constamment les images des livres qu’éditent les musées.”

Diríamos, recorrendo a Foucault, que a museografia traduz as *heterotopias* do tempo¹¹⁸, as que têm lugar nos museus, porque é lá que se envolvem em um só lugar, objetos de todos os tempos e estilos; objetos que existem no tempo, mas também existem fora do tempo, porque são construídos e preservados para serem fisicamente intocáveis (deteriorados / arruinados) pelas devastações do tempo. Museografia é também um código próprio inscrito na máquina de funcionamento que é, em si mesmo, o museu. Para esclarecer esta afirmação recorreremos parece-nos crucial dar um passo à frente na linha do nosso pensamento e, recorrendo às análises propostas pelo pensamento de F. Kittler, nelas fundamentarmos o ciclo comunicativo do museu como sendo um lugar de inscrição que opera, atua e comunica através de sistemas e de signos, de materialidades e também de imaterialidades. Reportamo-nos a “sistemas que levam a cabo os seus efeitos sobre o corpo e a psique, instaurando assim certos modelos de ser humano”, tal como argumenta o investigador Paulo Lima no seu ensaio “O conceito *Kittleriano* de “sistemas de Inscrição” e que, comparativamente, determinam na entidade “museu” o seu papel de “construtor de códigos”¹¹⁹ (Hooper-Greenhill, 1991:4961), de sistemas discursivos e tecnológicos comunicativos e constitutivos da identidade do ser humano e da memória coletiva. Em Kittler um sistema de inscrição consiste num complexo de operações de natureza tecnológica que rompe com o sistema de inscrição anterior (Lima, 2016), contribuindo para criar os momentos de rutura, sendo o aparecimento de novas tecnologias que, em Kittler distinguem e tornam os diversos sistemas de inscrição “incomunicáveis” e / ou “incomensuráveis”, tal como em Foucault, as roturas entre os vários períodos históricos, os vários arquivos espaço-temporais específicos, se tornam “incomunicáveis” e /ou incomensuráveis constituindo regimes discursivos distintos; este pensamento é corroborado e fundamentado por Paulo Lima no seu recente trabalho acerca dos sistemas de inscrição, tal como são descritos por Kittler (1990). A museografia e/ou a museologia inscrevem o seu território de ação e a sua práxis num sistema de inscrição marcado pelo cruzamento “diferenciado” dos vários media, porque desligados, ou á parte, dos media da criação artística por si instalados no dispositivo museográfico e museológico são, cada um *per si*, o sistema integrado do som, luz e alfabeto (tabelas, tabelas e textos), logo os media acústico, ótico, e vocálico gravado ou em direto, constituem um sistema fundador do *medium* de comunicação do museu (Kittler, 1986:90-

¹¹⁸ Heterotopias of time' such as museums enclose in one place objects from all times and styles. They exist in time but also exist outside of time because they are built and preserved to be physically insusceptible to time's ravages.

¹¹⁹ Usando um termo próprio da investigadora e museóloga, Eillean Hopper-Green Hills: “*The museum as a doing code*”.

115; Lima, 2016). Logo museografia é em si mesma uma prática institucional e epistemologicamente determinante na condição de museu; e o museu é a entidade que opera sobre as materialidades do ser humano e da natureza no sentido da sua preservação e manutenção espaço temporal para possibilitar a sua apropriação social. Na apropriação social estão em questão vários processos de mediação, mais ou menos dinâmicos, que colocam o museu como comunicador, acionando um conjunto de recursos, técnicos e humanos, e de especialidades que incluem o curador, designer, conservador, e a audiência. O recetor é reconhecido como um participante ativo e um “fazedor” dos seus próprios significados e sentidos potenciados nas experiências a que ele adere e se associa desenvolver, podendo resistir-lhes, acrescentar valor ou desvalorizar. O participante da experiência do museu é um ser humano com conhecimentos prévios, com atitudes e com valores que informam qualquer interpretação. Nesta linha de pensamento ressalta a afirmação de Eilean Hooper-Greenhill:

“the *medium* is reconceptualized as the middle ground between the communicators and the interpreters where many, varied and possibly conflictual meanings will constantly be made and remade. This middle ground is never still, but always in flux” (Hooper-Greenhill, 1991:59)

Neste ponto carece não esquecer, que a semiologia da comunicação nos permite fazer várias distinções: destacamos a construção das relações entre o museu e o seu *modus operandi* na conceção da exposição e da relevância do sentido em relação aos objetos (às materialidades da expressão da arte) para que o acontecimento – naquilo que este potencia artística e socialmente, possa vir a ser pertinente, significante e interpelativo entre o comunicador, que neste caso é o museu, e o participador – o observador e visitante. É a fenomenologia do acontecimento marcante; a partir do fenómeno do material sociocultural – do objeto de arte à coleção de objetos artísticos disponibilizados e colocados no dispositivo da sua acessibilidade, o visitante e observador deste fenómeno escolherá, perceptível ou imperceptivelmente, os seus índices / signos / símbolos / referentes / etc., que lhe forem mais pertinentes, curiosos, familiares, referentes, interpelativos de memória e de vida, ..., naquele preciso momento em que o observador atua no espaço da ação expositiva (McManus, 1991:43-45). Intercalo neste registo a lição de Victor Papanek (1970), um designer e ativista pelos direitos humanos, que defende que a natureza é uma engenharia técnica intemporal, absoluta da qual extraímos

aprendizagens sem uma intervenção direta¹²⁰ a qual potencia a experiência da arte¹²¹ com a naturalidade e com a congruente pertinência estabelecida entre o que a natureza nos oferece e nos comunica, como interpretes dos fenómenos, das formas e da criação do natural que podemos adaptar para responder às nossas necessidades e sentimentos. Será esta relação dialética, de certa medida, que se instaura entre a técnica, as tecnologias e a natureza elementar que em 1986 Jurgen Claus se sintetiza no seu texto intitulado “Um nouveau concept: La technologie de la Forme” (Claus, 1986:15), que iremos abordar no ponto seguinte do nosso estudo para desenhar um modelo de transição mais dinâmico e de acesso direto às obras de arte. Retomando a ação expositiva da arte, e após esta viagem pelos processos comunicativos no plano do museu, surge ainda ser pertinente refletirmos na terminologia “Museografia”, a qual aglutina a palavra museu à de grafia (escrita, código gráfico, inscrito), no sentido da sua simbiose e da sua sintaxe: - o conjunto de elementos de pertença da cultura material e imaterial que o museu preserva adquirem sentido neste espaço de classificação, e a artificialidade dos contextos criados – *museografados, inscritos* – proporcionam experiências de múltiplas ordens; díganos que as materialidades expressivas da cultura apresentadas em espaços museológicos estão sempre desenraizadas e deslocadas dos seus locais de origem para adquirirem uma nova “existência” nos lugares votados à sua apresentação (Abreu, 2009: 255-262; Choay, 2005; Sardo, 2017: 345). Na terminologia de Foucault a condição do dispositivo museográfico reside nas *heterotopias* (hétero = outro + topia = espaço) do espaço, e convida a uma atitude expectante e atenta a determinados factos, vivências e acontecimentos. Em Foucault, a arqueologia como método parte do campo da experiência histórica concreta, resgatando-a à sua conversão epistemológica, com o objetivo de perceber como chegámos ao que somos hoje e o que tornou possível o nosso momento histórico (Foucault, 1969). Como tal, o conceito articulado de dispositivo museográfico funciona como um modelo pragmático de comunicação envolvendo nas dinâmicas da exposição, do dar a ver e a codificar pelos sentidos em diferentes níveis de leitura, os recursos

¹²⁰ Victor Papanek foi um designer ativista e crítico em relação ao consumismo; defendeu na década de 1970 um compromisso fundado na ecologia, na sustentabilidade e na resposta às necessidades das minorias, de países em desenvolvimento, defendendo a ideia da “técnica da natureza como uma existência sem a intervenção do ser humano”; princípio fundador da atitude de produção / reprodução de “coisas” com o mínimo possível de recursos. Os debates atuais sobre design social e design *thinking* ainda se baseiam em muitas das suas ideias visionárias e inovadoras.

¹²¹ Trata-se, igualmente, de abordar a experiência a partir de outro ponto de vista: não mais a experiência daquilo que aparece, da aparência enquanto aparecimento consumado dos fenómenos, mas sim do aparecer, na certeza de que a experiência não é, como queria Husserl, algo que se oferece ao conhecimento: a experiência resiste

humanos e técnicos, os media e os mediadores, os aparelhos, as máquinas e o ser humano que lhes dá sentido e significado:

“a comunicação interpessoal, caracterizada pela troca de informação entre duas ou mais pessoas; a comunicação “um para muitos” (*one-to-many*), em que um indivíduo envia uma mensagem a um grupo limitado de pessoas; a comunicação de massas, em que uma mensagem é enviada para um grupo indeterminado de pessoas; a comunicação em rede, que articula os modelos referidos anteriormente (*many-to-many*), produzindo novos formatos de comunicação (Remelgado, 2014:133).

O enigmático conteúdo técnico e prático do conceito de museografia¹²², neste estudo de caso de uma coleção aliada aos acontecimentos artísticos estabelecidos num arco temporal balizado entre 1977 e finais do séc. XX que presenciam a natureza do nosso arquivo artístico, constituem a problemática de investigação, no sentido pragmático de como aceder ao universo das imagens guardadas. A solução de transferir para o domínio público as razões que motivaram a seleção, a aquisição e a guarda de um acervo de obras de arte contemporânea enquadrada nesse intervalo de tempo, e a causalidade do seu ressurgimento, na atualidade, em 2020, são os motores da pesquisa e a sua razão de ser. Por isso optamos por usar o termo museografia pelo seu rasto histórico e de reconhecimento no meio profissional dos museus, mas sempre em ligação com o termo apropriado de Michel Foucault - o “dispositivo”, porque este nos situa num contexto alargado da arte. O dispositivo remete para um universo de referentes intra-remissivos¹²³, em que a arte (do ponto de vista conceptual, intelectual e material) se revela como o resultado em construção e em aberto de múltiplos acontecimentos:

“acontecimentos que editam experiências no espaço em que se apresentam numa relação com a temporalidade e com os mecanismos da sua produção artística – visual, sonora, tátil, etc. Logo, as condições heterotópicas do dispositivo museográfico resultam de sistemas de relações embebidas em linhagens históricas de procedimentos. (Sardo, 2017:206-7)

Museologia e Museografia (o estudo e a linguagem do museu) correspondem, nesta ordem de pensamento, a terminologias com um caráter pragmático, que congregam numa palavra códigos expressivos distintos: o código espacial definido pelo museu como lugar com uma fisicalidade delimitada pelo território e pelo edificado, ou mais expandida

¹²² No Dicionário Houaiss, museografia, apesar de não aparecer datada, aparece associada a museógrafo, datado de 1873: «Museógrafo – adj. relativo a museografia ETIM museu + -o- + grafia; f. hist. 1873.», in Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-palavra-museografia/24659> [consultado em 26-01-2020]

¹²³ Referentes que se auto confirmam e que nos colocam a nós, como observadores/fruidores questões de identificação, de explicação, de memórias, de universos pessoais vários.

quando se insere na paisagem, no sítio, na ecologia espacial e ambiental das comunidades (ICOM, 2009; Moutinho, 2010:27-31; Brito, 2000:7-12), e o código do registo. Acrescem no nosso tempo outros conceitos, tais como os de “*Media*, Dispositivo e *Apparatus*”, que Maria Teresa Cruz reúne à luz das dimensões da sensibilidade moderna situando-nos no quadro dos media e da sua ação transformadora da percepção, da nossa visão individualizada ou da nossa percepção coletiva do mundo (Cruz,2012). Se a museografia já não é mais o único código da grafia e da linguagem comunicativa do museu, operado e acionado na exposição, então cabe ao profissional de museu (o museólogo, curador, conservador, animador, designer, ...) usar e aplicar os novos media e com estes recursos tecnológicos acrescentar um outro processo técnico e outras metodologias processuais que, indissociáveis da teia de configurações estéticas, éticas e sensitivas, possibilitem que o museu se ative, se reinvente: - no sentido de uma mais eficaz relação e uma mais aberta experiência com o recetor – o visitante, espetador e participante ativo. Mas, o que a mais recente e atual “grafia do museu” permite, em síntese, é abrir o espaço institucional aos seus utilizadores e fruidores para que eles sejam os construtores de vivências “outras”, que são as suas vivências identitárias (prévias), servindo o dispositivo museológico de rede e de suporte às “experiências ilimitadas e fluídas” (Faria, 2006: 55-63; Peixoto, 2004: 183-204; Foster, 2002:81-95) que a utopia do espaço e a autonomia da obra de arte neste lugar possibilitam imaginar; que as materialidades e/ou as imaterialidades da arte potenciam experienciar.

Como com lucidez escreveu Malraux:

“a arte, aos olhos de seus contemporâneos, vive do que cria, mas também do que criou. As artes futuras que ele (museu imaginário) parece carregar dentro de si, são as que os anos limitarão à arte que o sucederá” (Malraux, 1965:245)¹²⁴.

Assim, entre a entidade museu¹²⁵ e os artifícios delineados para dar visibilidade às materialidades que constituem a sua matriz de comunicação, nomeadamente, as obras de arte / o património / a história / a estética / ..., existe um longo percurso de negociações

¹²⁴ Na redação de origem de André Malraux podemos ler a citação deste modo: “Un art, aux yeux de ses contemporains, vit de ce qu’il crée, mais aussi de ce qu’il a créé: des arts futurs qu’il semble porter en lui, et que les années limiteront à l’art qui lui succède. Mais bien que la métamorphose lui fasse perdre, à la fois, son accent de découverte et la pluralité de ses promesses, la création qui oriente son avenir lui recompose un passé”.

¹²⁵ O museu é na atualidade uma estrutura social e cultural estabelecida e reconhecida mundialmente, quer pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM, como pelos poderes locais – regionais e nacionais, implicando na sua praxis um reconhecimento consuetudinário vivido e partilhado pelas comunidades e pela sociedade em geral. O museu é um organismo vital que congrega em si múltiplas funções e que no registo das materialidades e das imaterialidades que preserva e que comunica, também possibilita a edição de várias experiências.

com a especificidade das disciplinas artísticas, domínios de expressão da arte categorizados e distintos, e com a sua transformação na contemporaneidade.

Como o também o refere Delfim Sardo, a instituição museológica possibilita a edição de várias experiências através de uma temporalidade negocial de identidades assumindo-se como um dispositivo *heterópico* (Sardo, 2019:41-45), assunto já anteriormente abordado. Contudo, é verdade que o campo da arte foi expandido para um grande campo, amplo, que nas palavras de Delfim Sardo, é um campo mais lato, referido por este autor como o da arte-em-geral. Neste novo paradigma da arte e do seu campo alargado de auto confirmação foi preciso refletirmos acerca do conjunto das obras de arte que temos como estudo central e fazermos um exercício de procura de elos de ligação, de conexões múltiplas entre algumas obras e entre os autores e os fenómenos culturais por estes induzidos, desenhando estruturas inter-remissivas que fossem o guião possível para um novo dispositivo de comunicação. Um dispositivo de visualização e de captação sensorial que, mesmo sendo um dispositivo multimédia e digital, fomentasse a interação pessoal, numa dinâmica de obra aberta e participada (assunto desenvolvido no capítulo IV). Assim, pegando numa edição de “Uma história da Fotografia” de António Sena, e destacando partes do capítulo VI, em “A Revolta Silenciosa da Intimidade e os Olhares Inquietos”, fazemos uma subtil explicação do que significa a captação do sensorial num dispositivo de comunicação da experiência artística, fazendo uso do mundo da fotografia:

“As formas artísticas da pintura e da escultura encontravam-se em mutação desde 1968, principalmente centradas nas suas formas de registo, circulação ou programa político e estético. A fotografia vinha adquirindo um “estatuto” determinante. Os artistas precisavam de fotografia, o vídeo não lhes era suficiente. Os conceitos esquemáticos da arte conceptual ou minimalista precisavam da neutralidade da fotografia para não serem apenas palavras. As intervenções dos “operadores estéticos”, os “*happenings*” e a “*land-art*” precisavam da fotografia para manter a eternidade que tinham perdido com a escolha da precaridade das suas obras.” (Sena, 1991:121).

Esta citação que aqui se transcreve é parte de uma síntese de referências que o fotógrafo António Sena recolheu e estruturou numa obra integrante das edições e das exposições comissariadas pela Europália, em 1991. É uma “História” esclarecedora da vitalidade dos artistas portugueses e de outros relacionados ao longo do século XX, com depoimentos a partir da década de 1940, e é um contributo importante para o entendimento do processo histórico-cultural da museografia em Portugal entre as décadas de 1975 e 1995, porque reúne um conjunto antológico de textos e de imagens, inéditos, catalisadores de novas pesquisas e de “contaminações imprevisíveis”, expressão de

António Sena (1991:6-7). Referências que servem ao presente como um diagnóstico essencial e claro do ambiente artístico vivido e suas formas de registo e visualidades. Nesta teia de problematização teremos de repensar qual é a posição (e a orientação) do sujeito observador / espetador no dispositivo museográfico face a crescente complexidade dos arranjos expositivos no sistema de arte – intuitivo, presencial, digital e/ou virtual. Partiremos então neste ponto para o exercício experimental da internet na perspectiva de uma nova geografia de visualização e de acessibilidade às obras de arte.

1.9. O exercício virtual dos novos media para uma outra geografia de visualização da arte

Partindo de uma afirmação datada de 1954, de Rudolf Arnheim, pela qual este investigador defendia ser a arte o reflexo das diversas possibilidades de determinar a forma aparente das coisas¹²⁶, como uma percepção da *Gestalt* (Arnheim, 1954; 1974; 1979) iremos refletir sobre o exercício dos novos media, nos aspetos do design, sendo que estes influenciam o processo de comunicação visual. Influenciam também o método de localização e de conexão com as materialidades da arte do passado permitindo efetuar a transitabilidade das obras em outros dispositivos de comunicação, diferentes dos tradicionais media não tecnológicos, abrindo-se um desafio inesperado e em prosseguimento, ao qual (nesta tese) apontamos caminhos de resolução. Nesta revelação da apreensão das formas, da *Gestalt*, como um exercício da mente e da interiorização das percepções figurativas, existe uma dinâmica entre o estímulo e o automatismo, entre a experiência e a mente que ajudam a traçar caminhos de integração das novas tecnologias da comunicação no processo de revivificação das expressões tradicionais da arte (Claus, 1986:14-15). Esta é uma ambição da nossa tese, a qual valida mutuamente a aplicação dos novos media a um arquivo fechado de imagens que queremos reativar intelectualmente e visualmente. A relação que se instaura entre as novas tecnologias e a natureza dos objetos revelados no velho medium não tecnológico – o da pintura s/ tela, s/ vidro ou tábua; o da escultura em mármore, bronze, em pedra ou em *fimo*; o da fotografia em papel c/ saís de prata, etc., revela uma outra natureza da arte que se traduz numa natureza – fenómeno (Claus, 1986:15); uma natureza que é elementar (Monteiro, 2013,

¹²⁶ Pensamento este de Rudolf Arnheim que consolida o modo como discernimos o meio ambiente e as coisas que nos envolvem.

p. 73). A fenomenologia da natureza revelada pelas artes dos media permite que tenhamos uma unidade dinâmica entre subjetividade e objetividade a partir da obra de arte, permitindo uma nova percepção sensorial do objeto de arte que podemos programar. O que na década de 1950 viria a revolucionar o ecrã de representação e de comunicação na arte seria baseada na sequente mudança: na tecnologia das formas sem suporte físico sobre o qual Jürgen Claus nos apresenta a sua reflexão em 1986, recuperando nesta década de transição para a de 90 o conceito de *Gestalt* e a conceção de *Gestalttechnologie* (da arte tecnológica e eletrónica), ou, de uma nova revolução dos media. O trabalho artístico de Claus foi *poeticamente* introduzido no meio artístico português por J-A. França, que a seu convite escreve um artigo revelador dos novos conceitos de arte e tecnologia, numa das Revistas da Colóquio / Artes, fazendo França a seguinte introdução, numa encruzilhada de gerações/figuras fraturantes e determinantes no percurso da arte: “o maravilhoso inocentemente proposto por Marey, desencadeado por Méliès e codificado “em abismo” por Duchamp” na arte (J-A. França, 1986:4).¹²⁷ A *Gestalt*, a forma aparente das coisas e os procedimentos da arte tecnológica contemporânea não podem ser avaliados nem podem ser mensuráveis com base nos modelos das artes tradicionais, porque são uma expressão nova e com procedimentos técnicos que não evocam o labirinto ideológico e teórico da valência da arte ou da tecnologia, e por essa razão Jürgen Claus propôs em 1986, há mais ou menos 35 anos, um conceito de transição: o de *Gestalttechnologie*. Para Claus, através deste conceito de *Gestalttechnologie* sintetiza-se, no domínio do sensível, o que nós reconhecemos estar inscrito na mediação do ser humano com a envolvente; são os media que reativam a nossa condição comunicativa, efetivada através dos nossos fluxos sensíveis e da percepção visual, acrescida da acuidade sonora, tátil, e de deslocação; em suma, são os sentidos que determinam a condição do ser humano. Assim, segundo Claus o artista prevê a forma do desenho do “raio laser” com o qual age em plena natureza no contexto do físico (para além do geográfico) mas também no contexto do espaço e do tempo em que o artista age e projeta, i.e. o efeito do “raio *Laser* e/ou o raio *Árgon*” como forma resultante das condições físicas - de temperatura e humidade do meio ambiente;

¹²⁷ Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) foi um inventor e cronofotógrafo de diagrama francês. É considerado um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema, da cinematografia e da ciência do trabalho fotográfico; Marie Georges Jean Méliès (1861-1938.) é considerado o pai do cinema fantástico ou de ficção. Realizou 532 curtas-metragens, entre as quais *Le Voyage dans la Lune*, 1902, cuja imagem da lua com um foguetão no olho ficou como um "ex-libris" na História do cinema; Marcel Duchamp (1887-1968, foi um pintor, escultor e poeta francês, cidadão dos Estados Unidos a partir de 1955, e inventor dos *ready made*.

mas neste mesmo meio ambiente também o recetor ativa a sua *gestalt* ao nível da percepção, como uma forma total (Claus, 1989:14). Os anos da década de 1950 viram o instalar do ecrã eletrónico como o *medium* de comunicação e expressão da arte, tal como o Renascimento viu o medium da tela, do vidro, da tábua, do mármore, do bronze, da pedra, ... serem também os seus media de expressão artística. A tecnologia contribuiu para agudizar e prolongar, ou mesmo libertar, o nosso olhar, a nossa percepção; os novos media e os novos instrumentos tecnológicos permitiram afinar e dotar de maior acuidade a nossa percepção sensorial, permitindo a sua reprogramação. Tal como escreveu lucidamente Jürgen Claus no final da década de 80¹²⁸:

“E são as obras dos artistas que nos revelam o que isso significa para nós, desde que as nossas capacidades sensoriais nos permitam captar a “mensagem” que contêm! (...) “Uma revolução na comunicação não é sobre tecnologia, é sobre relacionamentos potenciais entre pessoas” (...) “Simulações contínuas de realidades paralelas em comunidades autónomas orientadas para a realidade poderão levar a um” Novo Renascimento”, o que permitiria aos artistas- designers enfrentar os importantes desafios sociais e políticos desta época.” (Claus, 1986: 21)

A tecnologia altera a consciência e a memória; esta é outra constatação que Vera Ramos expõe em torno do intitulado a “Arte e Tecnologia: as novas fronteiras”, inserido no primeiro colóquio *Cyber 98*, e na época coordenado pelo departamento de Ciências da Comunicação e da Cultura, da Universidade Lusófona de Lisboa, e que por se reportar a um debate que, curiosamente, teve lugar há já 22 anos, e que passamos a citar:

“na cibercultura o contacto real e direto com os objetos é ficção (...). O computador é cada vez mais o mediador universal, e não apenas um simples suporte da mediação humana.” (...) “A crise das figuras de medição moderna, como lhe chamam José A. Bragança de Miranda e Tito Cardoso e Cunha, perturba o espaço público e a representação. Esta crise, segundo eles, tem efeitos sobre todos os domínios da experiência: da política à estética, do trabalho à corporeidade. Esta nova arte tecnológica leva-nos a uma era da memória assistida.” (Ramos, 1999:12)

Assim como o computador entrou na mediação das nossas percepções e na mediação das relações humanas, funcionando como um arquivo de toda a nossa tradição e atualizando tudo o que vem de novo, também o espaço criativo do artista contemporâneo passou a ser um laboratório experimental e tecnológico que também restaura fragmentos

¹²⁸ Claus, de acordo com o original: “Et ce sont les oeuvres des artistes qui nous révèlent ce que cela signifie pour nous, pour peu que nos aptitudes sensorielles nous permettent de saisir de “message” qu’elles recèlent! (...)” Une révolution de la communication ne concerne pas la technologie, elle concerne les rapports potentiels entre les gens” (...) “Des simulations continues de réalités parallèles dans des collectivités autonomes, orientées sur la réalité entraîneraient une “Nouvelle Renaissance”, qui permettrait aux artistes-designers de relever les défis sociaux et politiques importants de notre époque”.

do passado, atualizando-os, combinando-os, como um jogo (Hassan, 1985:123-4). No limiar do século XXI constatamos que o digital aporta o inesperado na arte e contraria a sua extinção¹²⁹ gerando uma nova lógica de imagens digitais que são criadas, codificadas e auto regularizadas, incluindo abstrações e virtualizações acessíveis através de aplicações de software e de programação computacional (Manovich, 2001:36-37; Gere, 2008:16-17). A cultura artística e as suas expressões materializadas em vários domínios da arte e organizadas/compostas no *medium* que define a lógica das novas artes dos media, o *medium* digital, implica a operacionalidade das tecnologias (de sistemas operativos “OS”), mas, tal como afirma Charlie Gere, existe uma quantidade de outras fontes que contribuíram para a cultura digital, contemporânea:

“Others include techno-scientific discourses about information and systems, avant-garde art practice, counter-cultural utopianism, critical theory and philosophy, and even subcultural formations’ such as Punk.” (Gere, 2008:18)

Há uma nova lógica de organização da obra de arte e da *Gestalt* que se abre à participação do espectador, tese esta defendida por vários sociólogos mas que em Umberto Eco teve especial antevisão e posterior disseminação em “A Obra Aberta” (Eco, 1962; 1989), embora em parâmetros outros que não nos parâmetros de atuação e de uso da tecnologia digital, ou seja, o da linguagem dos novos media¹³⁰. Tecnologia e cultura digital são entendidas (nesta tese) e ancoradas em investigações recentes sobre a condição *post-media* da arte, como sendo a resposta natural e necessária aos medias históricos, tais como os da pintura e da escultura, denominados na atualidade como os “velhos media não tecnológicos” (Weibel, 2012:8-9). É pertinente lembrar, no contexto dos velhos media não tecnológicos, que já em finais do século XIX a invenção da fotografia havia sido considerada a mais significativa revolução em termos do seu impacto na sociedade e na cultura do saber, do conhecimento e da informação, permitindo a circulação de imagens – registos físicos, objetivos e reais; registos *suaves* e sem a carga (sem o peso material e não o simbólico) dos locais de pertença, separando o significante do

¹²⁹ Na pesquisa à obra artística de Mariana Silva a cultura mediática da visualidade, da sonoridade, da audiovisualidade e até da taticidade fazem a mediação da criação artística; os media reproduzem e transmitem a percepção da artista ativando a questão da preservação do meio ambiente natural, do património humano e biológico. Esta artista teve uma exposição na FCG com curadoria de Leonor Nazaré em 2017 com visão inovadora em que o *medium* digital envolvia artefactos ou interfaces que operavam vários sistemas de significação e de comunicação. Mariana lançou vários alertas para os perigos do planeta e da ecologia numa nova lógica de imagens aliando som e narrativas, incluindo codificações, virtualização de cenários e abstrações programadas em interfaces computacionais.

¹³⁰ Media (substantivo masculino); o Media - tratado como singular ou plural; coreponde às formas tradicionais de comunicação em massa, como jornais, televisão e rádio, em oposição à Internet, consideradas coletivamente.

significado, e circulando num movimento que configurava uma nova geografia do mundo:

“in terms of cultural and social impact, of the new field of serially produced objects’ that characterized modernity” (...) “The photograph becomes a central element not only in a new commodity economy but in the reshaping of an entire territory in which signs and images, each effectively severed from a referent, circulate and proliferate” (Gere, 2008:37).

De acordo com J. Crary (Crary, 2001; Gere, 2008:37) o desenvolvimento da fotografia foi diligenciado e possibilitado pela rotura operada no contexto de estudos relacionados com a fisiologia da visão (Gere, 2008:37); o estudo da percepção visual (Rudolf Arnheim, 1980; 2004) e da *gestalt*¹³¹ foram unindo a corporalidade do observador a um aparelhamento que lhe permitia acionar o ato de “ver” através de outras lentes – os da máquina fotográfica. A máquina funcionava também como uma extensão do corpo humano e em cumplicidade com o natural ato da visão. Estas reflexões abriram caminhos de investigação no sentido da criação de múltiplos artefactos óticos, lenticulares, cinemáticos, ..., tidos como os primeiros elementos tecnologias digitais: “These include the kaleidoscope, the phenakistiscope, the zoetrope, and the thaumatrope” (Gere, 2008:37). Esta temática continua a ser trabalhada por vários artistas e tratada por vários críticos e historiados de arte até à atualidade (McLuhan, 1967; Virilio, 1994; Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2004; Berger, 2008; Horta, Lourenço, & Moreira, 2009). De acordo com a obra de Lev Manovich (2001) as linguagens dos novos media ocorrem e aparecem como resultantes da expressão medial das velhas formas e linguagens da cultura visual moderna; nestas se incluem a fotografia e o filme, abrindo um intervalo diferenciador e fraturante que está associado à experiência acionada pelo observador / ator que interage num espaço e num tempo real, simultâneo ao tempo da ação mediada. Esta contemporaneidade do agir em tempo real merece aqui uma particular observação:

“Images convey an experience of stillness, despite being more or less live, and brilliant bring into question the difference between live and still imagery, and the broader issues of time and representation” (Gere, 2008:208).

¹³¹ Um dos principais temas trazido pela *gestalt* é o facto de tornar mais explícito o que está implícito, projetando na cena exterior aquilo que ocorre na cena interior, permitindo assim que todos tenham mais consciência da maneira como se comportam aqui e agora, na fronteira de contato com seu meio. Trata-se de acompanharmos os processos ao logo do seu natural percurso, observando atentamente os fenómenos de superfície, à tona da água, e não mergulhando nas profundezas obscuras e hipotéticas do inconsciente – que só podem ser exploradas com a ajuda da iluminação artificial da interpretação.

A questão do silêncio seria algo de insólito que terá servido de chave conceptual para explorar a relação entre a linguagem contemporânea do multimédia e as formas de representação e de simulação das velhas técnicas de representação, as que precederam os novos media, tal como o proposto pela exposição de Wolfgang Staehle “2001” patente na Galeria “*Postmasters*” em Nova York (Gere, 2008:207). Este artista foi já reconhecido como pioneiro no trabalho artístico e na conceção da arte visual envolvendo a Internet. Staehle fundou em 1991 um *forum* de discussão e reflexão de ampla disseminação sobre a teoria e as novas tecnologias e expressões da *media art*. A sua obra artística envolveu a projeção de imagens digitais de elevada resolução no interior dos espaços de exposição, em galerias de arte. O inovador destas imagens era a sua visualização em tempo real, estando a ser sustentadas e reativadas a partir da origem – dos lugares de pertença e, em segundos eram reatualizadas, sendo o efeito de simultaneidade do acontecimento visual vivido pelo observador (quase) ao mesmo tempo do acontecimento capturado na fonte. As três imagens projetadas nesta exposição “2001” eram provenientes de três cidades capitais: Berlin, Stuttgart e Lower Manhattan; reconhecidas mundialmente, eram imagens captadas por câmaras e vistas em tempo real, sendo a experiência do silêncio veiculada pela “vida” das imagens, as quais colocavam em questão a diferença entre imagens ao vivo e imagens estáticas, bem como as questões mais amplas de tempo e representação – experiência que deixava ainda assim em aberto as questões anacrónicas da imagem em *presencia* – portadora de “vida” real e também “imaginária” (Gere, 2008:208). Ora o silêncio corresponde, no paradigma das velhas formas e linguagens da cultura visual moderna, à contemplação da arte. Silêncio e contemplação são atitudes associadas ao observador quando este se posiciona frente às velhas técnicas dos velhos media da arte: tais como o olhar / o ver a pintura, a escultura, o fotograma, e também às técnicas que envolvem o ponto de vista móvel – o ponto de vista da composição e montagem de imagens do cinema. Logo, onde localizamos o ponto de rotura/quebra dos novos media com as técnicas de representação e de simulação que os precederam? Onde se situa o intervalo que faz a diferença do velho *medium* de representação para os novos media? (Manovich, 2001:34). Os novos media são o efeito inevitável e exigido para dar resposta a uma outra e nova cultura de receção emergente no século XX. Fraturantes e revolucionárias, as novas tecnologias da comunicação presente nos média que usamos para nos relacionarmos em sociedade, artisticamente e socialmente, influenciam os

modos de percecionarmos a realidade em que nos inserimos e na qual interagimos, como um efeito natural em sintonia com uma nova linguagem medial (Cruz, 2012).¹³²

A explosão de uma nova forma de percepção visual do meio envolvente, dos objetos que nos envolvem e da realidade em que interagimos fizeram com que outros campos do saber se cruzassem, i.e., a arte com a ciência; a experiência estética com a tecnologia; etc. As novas tecnologias e o medium digital fizeram a rotura no campo da distribuição, da produção e do consumo da arte (Lima, 2016:) e consequentemente foram processadas, quer a mudança tal como uma radical expansão destes vetores da arte para outros territórios de representação que permitiram uma maior autonomia e emancipação da produção artística, em relação aos dispositivos nos quais orbitaram durante séculos até final do antigo regime: “A atmosfera na qual vivia a obra de arte desde há alguns séculos, tal como havia vivido durante milénios à sombra do lugar sagrado” (Malraux, 1965:221).

Por isso a técnica é neste contexto uma resposta aos desígnios de uma coleção em estudo, constituída por objetos de arte que exigem ser vistos no nosso tempo, no século XXI, não apenas como velhos media não tecnológicos, mas como experiências do silêncio veiculado pela “vida” contida das imagens, pela representação e pelo tempo nelas impresso: ver imagens que são pinturas sobre tela e/ou madeira; ou formas que são esculturas em metal, pedra, resina/fimo ou barro; ou gravuras e desenhos sobre papel; incisões e o recortes sobre folhas de metal; vitrais policromados; e até fotogramas, fototipias sobre papel com emulsão de prata, sendo este *medium* artístico, o da fotografia, o *medium* de separação entre o significante do significado. Os velhos media não tecnológicos aliados a uma tecnologia artística do passado fizeram a grande revolução da imagem na passagem do século XIX para o século XX, revolucionando o modo de percecionarmos o mundo e de o fixarmos, objetivamente. Citamos então o método do discurso de Manovich:

“What are the ways in which new media relies on older cultural forms and languages and what are the ways in which it breaks with them? What is unique about how new media objects create the illusion of reality, address the viewer, and represent space and time? How do conventions and techniques of old media—such as the rectangular frame, mobile viewpoint and montage—operate in new media? If we are to construct an archeology which will connect new computer-based techniques of media creation with previous techniques of representation and simulation, where should we locate the essential historical breaks? (Manovich, 2008)

A radical mudança na cultura da recepção da arte acontece no século XX, em simultâneo com a explosão do visual, da imagem em geral, na arte e na ciência, pela via das tecnologias e do digital. Esta mediação tecnológica através da qual o objeto artístico se emancipa distanciando-se da matriz social na qual teve origem e emergiu, permitiu à obra de arte destacar-se e ser colocada criticamente em perspetiva e sob vários prismas de perceção estética; permitiu obtermos da perceção estética da obra de arte outras categorias de valoração e de razão, que não apenas as da “forma” e as da “matéria” com as quais a obra de arte é materializada (Ribeiro, 1994:18; Heinich, 1983:107; Cruz, 2012:7). Ainda uma outra inquietação acerca da imagem e da obra de arte, já desenvolvida em pontos anteriores, e da sua alteração através da influência das novas tecnologias dos media é a que remete para a crise da representação da arte - a indefinição das materialidades da imagem, mas não só. Acresce a esta crise a da dissolução da noção e conceção tradicional de obra de arte e o desaparecimento do autor da obra (Weibel, 2012:5); ainda, a tecnologia de comunicação materializada no *medium* digital expõe a obra de arte não sob o paradigma estético atrás referido - o do silêncio e da contemplação (Sardo, 2017: 207), mas sob o paradigma da sua evasão; o que equivale dizer que nas imagens digitais está latente uma espécie de movimento ou de ponto de fuga operado a partir da obra para o interior imaginário de espectador / utilizador / observador da obra, tal como alguns artistas na atualidade o definem¹³³ (Leal, 1995; Moura, 1983:131) e que exige ao recetor participar na ação para entender a experiência que a obra lhe proporciona; consequentemente, a obra só está conseguida quando o observador interage, o que simboliza a perda ou desaparecimento do autor em função do recetor (Almeida, 2009:128):

“Encontramo-nos perante a evidência de um mundo que toma a forma de um mutante, simultaneamente real e aparente, comprometendo-nos rapidamente num processo de alteração e desgaste, envolvendo questões sensoriais, do plano social e político, e da nossa própria sobrevivência física. No plano sensorial a espiral das novas tecnologias não tem deixado de nos propor novos relacionamentos com o mundo envolvente.” (...) “Qualquer possibilidade de reconstrução da arte, ou seja, de redefinição do seu papel e

¹³³ O caso do artista visual Leonel Moura é bastante expressivo para fazermos a ligação entre uma geração que em 1983 questionava o seu tempo conceptualizando uma situação pós-moderna nas artes e que antecipava posições das artes e da vida contemporânea denunciando “a frontal recusa da veracidade possível da sua própria época. Moura reafirma em 2020 numa entrevista dada ao Jornal de Letras (JL, 20 maio-2 junho, 2020:20) que a atual crise que se vive em pleno confinamento motivado pela pandemia do vírus COVID_19, anuncia que a arte só é possível reinventada: “Esta crise veio abalar de maneira irremediável a velha cultura e demonstrar que o nosso destino está na tecnologia digital e na inovação”, e salienta “Por isso, a arte tem mais uma vez de ser reinventada. Aquilo que eu e outros fazemos é só um começo”, e ainda afirma ser o objetivo para ele, como artista “criar máquinas que façam arte sem a sua intervenção direta”. Leonel Moura diz: “Sou um criador de criadores e não de obras”.

enquadramento social, não poderá deixar de pensar então a realidade urgente, e na minha opinião indispensável entre a arte e o mundo ao qual a obra tem de pertencer” (Leal, 1995; Almeida, 2009: 128).

Pelo conjunto de pensamentos anteriormente expostos e por esse conjunto de razões, assumimos apontar no presente estudo de investigação uma maqueta do projeto conetivo e digital, ou seja, o desenho da interface computacional que visa servir de medium digital para acesso às obras de arte. Criámos uma aplicação de matriz multimédia que transfere para o utilizador / espectador a possibilidade de envolvimento participado, e de “evasão” para si mesmo. Envolvimento que implica, tal como a obra do artista visual Miguel Leal, em que a ordem do acontecimento artístico é invertida, sendo o contexto do lado da receção (do observador) o que valida e homologa a realidade urgente à qual a obra tem de pertencer sem impor o “nome do autor, o nome da obra de arte e a própria autoria” (Leal, 1995), mas permitindo cruzar o universo virtual próprio e privado de cada indivíduo como o universo simbólico da obra de arte. Esta possibilidade advinda da cultura digital à qual aderimos pela via das novas tecnologias da comunicação permite que a obra de arte seja perpetuada e até imortalizada, ou “sacralizada” no entender de vários teóricos e pensadores do nosso século (Hienich, 1999:107) num outro dispositivo de visibilidade do objeto artístico, assente agora numa maior, mais rápida e comum partilha das imagens em suporte digital (Agamben, 2009; A Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Milliot, G. Wajeman, 1977:62-93). Mais, para a visibilidade do objeto artístico e até para a sua transformação, e assimilação por parte do receptor, o *medium* digital permitiu que o receptor/o observador passasse a ser também um potencial criador, tal como o propôs o artista visual Miguel Leal na exposição “A arte como experiência do real”, realizada em Coimbra no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra em 1995¹³⁴. Na contemporaneidade, neste novo tempo com um mundo de redes e de dispositivos interconectados (com potencial artístico iminente nas imagens digitais a que temos fácil acesso), surgiu um novo termo a entender conceptualmente e no contexto artístico: a *Internet das Coisas* (Gere, 2005: 223). Foi pela *Internet das Coisas* inventado um novo olhar sobre o dispositivo de mediação, funcionando este como um aparato de coisas várias que podem comunicar entre si e que podem conectar-se e

¹³⁴ A arte como experiência do real, 1995: eexposição individual no edifício sede do CAPC, Coimbra. Placa de identificação, 10 fotografias (100×100 cm cada); circuito de CCTV, 3 câmaras, 3 televisores, transmissão hertziana em canal aberto. 2 das câmaras filmavam o interior do CPAC (p/b, sem som), e a terceira captava imagens e som do exterior (cor, som mono).

comunicar com sistemas e entidades diferenciadas: o dispositivo tecnológico e digital tido como “The Internet of Things” (Gere, 2005:223) é aplicado comumente como uma “buzz word”. A *Internet das Coisas* é a rede que dispõe dados por forma a serem automaticamente enviados, automaticamente instalados, colados, prefabricados, digitalizados, etc., aprisionando as “coisas” e os utilizadores das “coisas” ao controlo, sob medida de segurança, sob ação da tecnologia do poder e sob a ideia de abstração (Gere, 2005:223-224). Tal como reforça Charlie Gere:

“chegamos ao momento no qual as tecnologias digitais não permanecem nem são meramente instrumentos, mas são intrinsecamente participantes na nossa intrínseca e participativa cultura digital, para o bem e para o mal.” (Gere, 2009:224).

A plataforma em estudo para esta coleção de obras corresponde ao que possamos entender por um dispositivo digital, no sentido do já exposto no ponto anterior deste estudo, resultando numa aplicação digital concebida para responder "sensorialmente" à leitura e à experiencição visual da obra de arte. Este dispositivo digital é também um *intermedium* para a leitura, e para a experiência sensorial da obra de arte. Assim sendo, o *intermedium* é o equivalente ou igual ao dispositivo “museográfico”¹³⁵ que dá visibilidade ao universo simbólico das artes, colocando a arte nos outros sentidos¹³⁶ (Agamben, 2005, 2009:11). Acerca desta constatação, e muito recentemente, o artista Leonel Moura afirmou que “o computador é uma máquina pensante. E pode mesmo ser um artista” (entrevista no JL, Maio de 2020), logo o seu objetivo como artista é o de utilizar computadores como parceiros do processo criativo, anulando com esta atitude a ideia de que um computador é uma ferramenta pois tecnologicamente o computador, tal como a inteligência artificial (AI), são meios de realização artística, o que na sua praxis de criador releva a posição do “autor da obra de arte” para o de “autor de criadores de obras de arte”, transferindo a ação criativa para a máquina; nesta ordem de atitudes existe um propósito: para o artista/criador fica o lado da criação da máquina que lhe fará as obras. “O artista Pintor” de Leonel Moura é o seu mais conhecido artefacto visual tecnológico (2004), por ele criado, replicado e mediado. Mas em que é que cruza este código da criação da arte

¹³⁵ Este dispositivo ou *intermedium* é exterior ao dispositivo físico do Museu, e é também, o que no uso comum poderemos interpretar como imbuído de um significado tecnológico: “a maneira pela qual são dispostas/organizadas as peças de um mecanismo, e por extensão, o mecanismo em si mesmo” (Agamben, 2005, 2009:11), (...), mais, “e que têm como objetivo fazer frente a uma urgência para obter um efeito” (Ibidem).

¹³⁶ Referência contida no artigo de Giorgio Agamben acerca de “O Que é Um Dispositivo”, (2005), e onde consta a o termo dispositivo segundo Foucault a partir de “Le jeu de Michel Foucault”, entrevista concedida a D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Milliot, G. Wajeman, e publicada em *Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien*, nº 10, julho de 1977, p: 62-93.

digital com o propósito da nossa coleção? No fundo, é a necessidade que temos no nosso tempo de dialogar com o presente usando os códigos dessa realidade tecnológica, na contemporaneidade. Os códigos da realidade são sustentados e gerados no “algoritmo”, e o curador/o museógrafo pode definir tarefas para a máquina e estabelecer na máquina - no computador, uma extensão funcional que permita ao utilizador/usuário determinar diferentes possibilidades de visualização da obra que ele escolher e intentar aceder. A escolha do utilizador incide na seleção de uma ou mais obras a partir de um catálogo de imagens devidamente datadas, identificadas e tecnicamente definidas quer nas suas propriedades materiais, bem como na definição de imagem, na descrição da narrativa/ficção interna e externa das obras: - o caso do abstracionismo gestual de Francisco Laranjo; ou da nivelação geométrica e cartográfica de Joaquim Bravo; ou a espacialidade arquitetónica de Calapez, entre outros artistas a decodificar; estes, os dos velhos media tecnológicos e integrantes da coleção em análise, e todos os outros, da nossa contemporaneidade. Fazendo eco da viabilidade da representação da arte, de obras de arte que foram localizadas, reunidas, estudadas, agrupadas¹³⁷, e cruzando os seus códigos físicos, pictóricos, escultóricos, têxteis, texturados, cromáticos, de saís revelados, lisos e rugosos, entre tantas outras materialidades da arte e cruzando-as com os códigos da tecnologia multimédia partimos para a comunicação digital, ativa e, também, contemplativa.

No nosso artefacto tecnológico, em projeto, configuraram-se os vários patamares de leitura: ou seja, em *layers* de informação, resultantes de causalidades e/ou ocorrências que acabaram por direcionar o modo como a “coleção”¹³⁸, de um modo geral, se foi formando e agora retomamos, num outro diferente e estimulante formato, o dos da *Arte dos Media*. Em *Museografias de Acontecimentos* formulamos várias questões que serviram de guião para a conceção prática e teórica do artefacto de orientação digital criado a partir das obras de arte da nossa coleção. As questões que de seguida registamos são cruciais no design do guião que serve de orientação ao plano de visibilidade das obras, sendo estas questões as pistas para passarmos ao passo seguinte do percurso virtual de observação de cada uma das obras de arte, mesmo que sejam questões que fiquem sempre em aberto e que continuamos a reavaliar. No design do artefacto que é neste este

¹³⁷ Documento avulso: Informação de Serviço nº 229/DGA/GAB/dlv (Domingos L. Valido), datado de 25/06/2007.

¹³⁸ Coleção corresponde ao agrupamento de obras de arte constituído progressivamente e de acordo com listagens parcelares emitidas pelo Instituto da Arte Contemporânea / SEC, sob a mediação sábia e atenta do técnico superior, Dr. Domingos L. Valido e validação do Dirigente do IAC, Dr. Paulo Cunha e Silva.

concretizado numa plataforma de visualização das obras de arte importa identificarmos os determinantes para uma nova geografia de visualização e de localização da arte. Numa outra lógica de utilização dos Museus, os dispositivos determinantes no acesso às obras de arte são os que permitem uma informatização do objeto artístico, da origem à sua receção, estando acessíveis numa outra lógica de serviço público¹³⁹. As razões são as inerentes ao facto de hoje os museus viverem a partilha digital das suas missões; os museus na atualidade disponibilizam *on line* os processos de trabalho correspondentes às funções museológicas basilares – o inventário das coleções e o registo multimédia das suas imagens, os programas de valorização das coleções tais como debates, conferências e colóquios – entre os demais programas da dinâmica de públicos *in loco*, convocados para a participação dos públicos em workshops e ateliers de artes cada vez mais diversificados, inclusivos, inter-geracionais, múltiplos e “imersivos”, para usarmos um termo muito simpático às mais jovens gerações (Pinto, 2019; ; Moura, 2020; Lieser, 2009; Cultural, 2019; Cruz, 2012). Entre a presença dos públicos no espaço do museu e a exploração das visitas virtuais por aqueles que usam o museu através do exercício da *internet*, há uma outra lógica de proximidade aos utilizadores que gostam de museus e que seguem as suas programações. Há uma experimentação e afetação à arte e aos conteúdos discursivos e imagéticos da arte muito variável e flutuante em medium digital que não só presencial. Assim, podemos chamar ao nosso tempo, o da “Era do Acesso pelo Digital”, ou seja, o da era do acesso em tempo real e em tempos simultâneos à informação através do exercício virtual da *internet*. O equivalente à disponibilidade do museu em qualquer lado e a qualquer momento, à distância de um “click” (clico). Mas para o estudo em causa o repto é criar novas lógicas de continuidade dos acontecimentos estéticos num território de experimentação que tenha lugar “no aqui e no agora” (Benjamin, 1992) de um sistema comunicativo digital¹⁴⁰, passível de utilização *on line* (Costa, 2018; Santos, 2016)¹⁴¹, e ainda assim, presencial - (*na mente*) e na imaginação. No contexto das questões teóricas relacionadas com a “oposição real vs digital” e com a perda da “aura” da obra de arte devido à sua reprodução, tal como o anunciou Walter Benjamin (*Idem*, *Ibidem*, 1992) e, já no século XXI devido à sua reprodução em suportes que visam o

¹³⁹ Á data de hoje em que fomos invadidos por uma pandemia virosal, o COVH_19, a nova lógica é o suporte das nossas vidas com trabalho remoto, também denominado, teletrabalho, e por ações educativas em “telescola” ... e a vida prossegue nesta nova lógica.

¹⁴⁰ No contexto das questões teóricas relacionadas com a “oposição real vs digital” e com a perda da “aura” da obra de arte devido à sua reprodução e, no século XXI, devido à sua desmaterialização, o que importa na atualidade é encontrar essa “aura” do objeto quando acedemos ao objeto pela “arte dos media” em suporte digital.

¹⁴¹ Santos, David. 2016. “O Museu Inimaginado. Mediação e Coleções Online: O Caso do Rijksmuseum.” RP - Revista Património 4: 51-55.

acesso à obra de arte *on line*, o que importa na atualidade é encontrar uma outra razão e uma outra subjetivação da percepção estética do objeto de arte que se cruze com a “viagem imaginária” dos universos de realidade do ser humano, enquanto ser participante e individual e / ou enquanto inserido em grupos ou coletivos de interesse partilhado.

Concretamente e no caso de estudo que temos em mãos, importa encontrar um *medium* estimulante e convidativo possível de nos fazer aceder a um conjunto de obras de arte que dão conta de vários percursos artísticos, de vidas de artistas conhecidos e de outros atores que não conhecemos de todo mas que recursivamente se situam no tempo das obras e se ligam social e culturalmente a estas (Bishop, 3013). O *medium* ou artefacto de experimentação e de acesso às várias percepções estéticas da obra de arte pode remeter aos signos e aos símbolos da representação artística através da ativação de mecanismo de remissão de imagens com frases, citações descritivas de obras, de estados de espírito, de poéticas mais ou menos ativadas em lógicas interconectadas e intuitivas desencadeadas pelo utilizador. O artefacto digital de pesquisa poderá colocar a descoberto falhas da narrativa histórica que aponte ou deixe abertos momentos da produção artística de total inatividade, e que, por acaso ou por erro do “sistema”¹⁴², deu origem a uma ausência de produção artística. Para criarmos o artefacto de *Desing Driven – o interface*, colocamos várias premissas de busca de conteúdos – imagens, formas, anunciados e vídeos, numa aplicação digital que nos possibilite percecionarmos as obras de arte autonomamente, fora e dentro do meio cultural e artístico de origem; associámos aos conteúdos acontecimentos sociais e culturais que reconstituem a temperatura e os sintomas de época; incluímos depoimentos ou enunciados de várias ordens: da vida política e social no pós 25 de abril e das manifestações da arte pelos seus artistas; introduzimos títulos de ações artísticas que testemunham as interrupções nos processos produtivos da arte, e remetemos para signos externos à obra de arte saindo da esfera do visível à procura do enigmático – este é o espaço de evasão e de interação que se abre ao recetor/utilizador da plataforma digital. O que temos para conteúdos de trabalho é a existência de um conjunto de obras de arte que representam também ser um mapa eclético de influências que gostaríamos de explorar porque funcionam como novas opções de pensarmos a arte. Este núcleo de obras de arte moderna e contemporânea portuguesa abre novos caminhos para a criação de uma

¹⁴² Sistema equivale neste caso concreto, à tutela de pertença das obras de arte as quais reportam, no Plano das Políticas Públicas da Cultura, à dependência do estado Português, ou seja, falamos de obras de arte que estão sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura, e da Direção Geral das Artes (DGARTES).

plataforma de visibilidade que valoriza as formas, as matérias, as expressões plásticas, o simbólico das manchas cromáticas, entre outros sintomas da arte.

Importa integrar no dispositivo acessível *on line* o registo figurativo de personagens e tipos, a transgressão do *medium* em novos écrans de imagens, a incursão nos universos da escrita e da poesia, no movimento das formas, etc., logo o nosso *interface* é pensado como uma plataforma sensível, visualmente estimulante e em suporte digital acessível em rede para que se dê visibilidade às materialidades da arte. O parâmetro de avaliação que permite verificar se o acesso digital às obras de arte no dispositivo digital criado é realmente eficaz abre um caminho de uma nova pesquisa “sensível e intuitiva” que deve fazer o *feedback-loop* do ciclo comunicativo, na linha de pensamento esquematizado por Cameron Duncan (Hooper-Greenhill, 1991). É crucial pensarmos o artefacto de visibilidade de modo prático e com avaliação sumativa, efetuando e concebendo o exercício que a interface propõe em paralelo com as motivações que julgamos desencadear junto de quem o utiliza – o recetor. O desafio maior foi, no entanto, a tarefa de idealizar uma plataforma digital na qual fosse possível exercer as “artes” em eventos museográficos e cenográficos distintos, atualizando significados e maneiras de ver as manifestações¹⁴³ do artista independentemente das nossas identidades e dos nossos conhecimentos, por forma a que o recetor se deixe afetar pelos objetos. Nesta investigação de conceitos e paradigmas que influem no desenho do dispositivo de acesso aos objetos de arte surgiu um outro espectro a refletir – o do *acaso* como o inesperado que a coleção exige para a sua atualização.

O *acaso* é o aspeto transgressor da arte: transgressor naquilo que os acontecimentos reuniram à data inicial do projeto. Este acervo integra um arquivo de obras de arte que se tornaram impercetíveis num intervalo de tempo de 25 anos, os últimos do século XX, permanecendo fora dos lugares de exposição pública¹⁴⁴. Para o guião do artefacto de *Design Driven* consideramos várias questões que remetem para os conteúdos a considerar na interface de mediação digital, tais como a identificação dos suportes – do *medium* técnico e da matéria: da pintura; do vitral; do têxtil; da escultura; da fotografia¹⁴⁵; da serigrafia; do azulejo, entre outras técnicas mistas constituintes de outros velhos media

¹⁴³ Corresponde ao conjunto de forças que estiveram na origem do ato criativo e, ao universo das escolhas que o artista fez para a transformação das suas ideias, emoções, provocações, etc.

¹⁴⁴ Notícias Jornal “O Público” de 12 de março de 2008 acerca da coleção SEC/MC

em depósito no Município de Aveiro e a sua indagação acerca do destino do núcleo de obras reunidas em Aveiro.

¹⁴⁵ Cyril Ballieu, in “Um Olhar Sobre os Artistas Portugueses no Terceiro Milénio”, Lisboa: Instituto das Artes, 2000.

não tecnológicos: o filme e o vídeo (em suportes analógicos). Na plataforma digital concebida para este projeto de investigação digitalizamos os arquivos de imagens e os arquivos discursivos resgatados a partir da crítica de arte e dos ecos dos artistas evocados no tempo da criação dos seus objetos artísticos, inspirados em Foucault e no seu método arqueológico em que o discurso se faz “presente” noutros media de representação (Foucault, 2008:143); a experiência estética que o acervo artístico em estudo potencia, e que ainda não se conhece, remete para outras leituras que passam a ser construídas e constituídas num novo *medium*, ou seja, num dispositivo digital do nosso tempo. Os conteúdos, as consistências e as individuações constituídas no nosso tempo das imagens do passado são reativadas por forma a criarmos novos grupos e/ou novos sistemas de ideias que no limite interpelam a nossa participação neste dispositivo, apelativo de afetação do observador e recetor (Sauvagnardes, 2013). Na plataforma digital vamos integrar medias discursivos: textos, poemas, letras, cartas, ... que enunciam as gerações de artistas portugueses nascidos nas décadas de 40-50 e que tiveram expressão na arte e na estética das décadas de 1980 e 1990. Persiste a questão acerca do que de inesperado poderá ainda advir da constituição das velhas formas de representação analógicas num novo medium, o digital. Nesta visão perspetiva da arte reportamo-nos à coleção de obras de arte modernista e contemporâneas que reatualizámos e revisitámos nesta tese, e que entendemos serem passíveis de reafecção na atualidade. Os objetos artísticos são geradores do inesperado e do imprevisível para este nosso século XXI porque estando ausentes do nosso campo de visibilidade são, contudo, obras reveladoras de algo ainda imprevisível. Durante o processo de configuração da aplicação digital refletimos acerca dos vários modos de reatualizar os níveis de afetação e as sensibilidades que estiveram na origem da conceção dos objetos de arte em questão, e que constituem o passado recente da história da arte portuguesa. É esclarecedor o pensamento estruturado pelo filósofo (nosso contemporâneo) Jacques Rancière que nos aponta o seguinte, em relação às formas da arte e da política no século XXI:

“As artes só emprestam aos projetos de dominação ou de emancipação aquilo que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, aquilo que têm em comum com eles: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. A autonomia de que elas podem usufruir ou a subversão que podem reivindicar assentam sobre esta mesma base.» (Rancière, 2010)

Esta citação lança-nos para o desenvolvimento do nosso 2º Cap., e para os aspetos que as obras de arte nos emprestam e que são potencialmente do “comum”, logo facilmente recebidas e identificadas; mas na expectativa de o não serem, tratámos de criar em torno das obras contextos de empatia e de reconhecimento que são pertença do território de proximidade em que o cidadão - recetor e espetador - concretiza o exercício experimental da arte: o dispositivo é então um campo aberto e participativo, pleno de propostas artísticas que se abrem e oferecem à sua experimentação. O nosso desígnio para com o acervo de obras de arte em reserva, o da SEC/MC em depósito em Aveiro, é o de possibilitarmos o seu acesso através da constituição das imagens num outro *medium*, *próprio* do nosso tempo, do século XXI.: o do dispositivo digital. Este dispositivo em nada conflitua com momentos expositivos presenciais e pontuais que ao longo do tempo podem ter lugar em sítios e locais a conceber: no museu, na galeria, no teatro, na escola, na universidade, ... nos espaços possíveis da cidade.

Capítulo II

Como dar visibilidade a obras que fazem a passagem do milénio

... questões históricas e sociológicas suscitadas pela coleção

2.1 Da permanência e da sobrevivência das obras de arte no século XXI

- o desígnio do sensível

“Será necessário construir uma ciência das situações, a qual se baseará em elementos colhidos na psicologia, nas estatísticas, no urbanismo e na moral. Estes elementos deverão concorrer para um fim absolutamente novo: uma criação consciente de situações.” Por Debord, “Contre le Cinéma” (Ernesto de Sousa, 1977:45)

Continua a ser útil, neste preciso momento, voltarmos atrás e colocarmos no contexto das imagens geradas nos domínios expressivos da arte, mesmo nos domínios mais tradicionais da arte, para desse tempo recuperarmos o conceito de operador estético (e não o de artista) defendido por Ernesto de Sousa que o conceptualizou na década de 1970, período em se deu a mudança do regime político do nosso País. Neste contexto a arte e os seus sujeitos de ação criativa provocaram a deslocação do estatuto da arte numa forma de profanação dos domínios expressivos artísticos, para a libertar e a restituir ao uso comum do ser humano – onde a arte evoca a vida, tal como enunciava Ernesto de Sousa (Sousa, 1974: 44-47). Neste contexto comparativo “em que a arte evoca a vida” (Sousa, 1974:44), está imanente um espaço e um tempo, um “dado modo de conhecimento, de discurso, de regime de visibilidade” (Cruz, 2012:5), que constituem a “questão do sensível”. Esta questão remete para o conjunto das várias formas de racionalidade epistemológica, religiosa, política, artística, ..., e dos dispositivos (Agamben, 2009:39-42) que enquadram estas formas de razão (Cruz, 2012:3). É-nos possível entender a arte como um acontecimento globalizante do meio – do território do sensível e do perceptível, em que o artista/operador estético atua e no qual introduz a rutura através de outros media comunicativos:

“No quadro dos novos media toda a receção é potencialmente ação, interação e partilha, transformando em gesto o potencial papel transformador de cada visão do mundo. A interatividade é o novo nome da percepção na era do háptico e da mobilização total da percepção” (Cruz, 2012:16).

A atual estética dos media é em si mesma um acontecimento de rutura em que o operador estético, o criativo, age para apontar os vícios/falhas da sociedade em zonas a partir das quais ele (o operador estético) entra em disrupção. Esta disrupção incide, tal como a que aconteceu em 1974 em Portugal, com o 25 de Abril, sobre as instituições de poder. Historicamente, são de facto as ruturas e “as transformações na velha indústria do Belo” para citar referências que nos transportam ao pensamento de Walter Benjamin e a Paul Valéry no ensaio sobre “A Obra de arte ...”¹⁴⁶ (Benjamin, 1936; 2006; Cruz, 2012) que dão legibilidade às questões do presente, ao nosso modo de conhecimento e às nossas artes a partir do passado. Assim, o arquivo de imagens que constituem o nosso estudo é contemporâneo do passado e da vivência do político, do social e do cultural pós revolução de 1974; logo, a nossa coleção de arte (a da SEC/MC), e as materialidades deste arquivo fechado são pertença dos últimos anos do século XX; este arquivo revela, na atualidade, a criação consciente de situações num tempo e num espaço específico, e são também a certeza da dessacralização de situações vividas, ou, tal como Agamben elucida, a “convicção da sua profanação” (Agamben, 2009:43-45). Não é por acaso que Ernesto de Sousa toma como introdução ao seu artigo acerca da exposição “Alternativa Zero” em 1977, um trecho de Guy Debord com o qual abrimos este ponto 2.1., do capítulo 2, da nossa dissertação. Recuperemos o termo usado antes, o de *profanação* tal como Agamben o usou (*Idem, ibidem*, 2009:44-51), o qual possibilita restituir aos objetos de arte (do passado), aos velhos media artísticos¹⁴⁷, um possível uso comum numa linguagem plural e que aconteça em regimes de realidade e de subjetividade modernos:

“Com efeito os media são suportes, tecnologias e codificações, ou evidências da racionalização, que enquadram e formatam a nossa percepção do Mundo” (...) “O que chega hoje à compreensão na problemática da mediação como o conjunto de dispositivos por meio dos quais se realiza a experiência do mundo e, desde logo, o seu espetáculo ou a percepção, obriga ao reconhecimento da mediação como um lugar de constituição” (Cruz, 2012:8)

¹⁴⁶ Edição Portuguesa: “A Obra de Arte na época da possibilidade da sua reprodução técnica”, traduzida por João Barrento, 2006.

¹⁴⁷ Os velhos media artísticos são também tecnológicos porque a arte é técnica ou conjunto integrado de várias técnicas, mesmo que não materializadas nos novos suportes tecnológicos, os do medium digital.

Entender a arte como um acontecimento globalizante do meio em que o artista atua, e como um acontecimento que o artista / operador estético materializa (tal como Ernesto de Sousa o conceptualizou na década de 1970), convoca a um entendimento no nosso tempo “da relação entre o sensível e a pura intelectuação” através dos dispositivos de mediação (Cruz, 2012); entendimento que é também central á experiência humana e às formas de arte através das quais o artista se relaciona com a vida, tal como o escreveu Ernesto de Sousa:

“(…) mas é sobretudo importante no nosso tempo, quando se chegou ao individualismo mais empobrecedor, a cabeça e a mão divididas, o amor fechado, reino da incomunicação. Assim é necessário para o progresso, e numa larga medida, voltar ao tempo em que as relações pessoa a pessoa eram realmente importantes e decisivas” (Sousa, 1974:47)

Porque nos parece que foi decisivo para a abertura da arte portuguesa no seu próprio País, em 1974, destacaremos neste estudo como ponta de lança para o entendimento do universo dos artistas da coleção em questão, um acontecimento plural e proporcional a outros encontros e sensações e, nesse sentido, foi um acontecimento catalisador de processos sociais, políticos, culturais, ... e de legitimação da arte (Sousa, 1974: 41-47; Castanheira, 1999:25). Falamos do Mural do 10 de junho de 1974, do qual se faz reprodução nesta dissertação, e a partir do qual destacamos os protagonistas desta geração de operadores estéticos e toda uma geração de criativos que fariam a abertura da arte dentro e fora do País. São o caso por exemplo de artistas que trabalharam o mural de 10 de junho – ou a passagem ao *acto* (Ernesto de Sousa, 1974:46), com representações figurativas funcionando como adições de respostas díspares, metafóricas, mobilizando o mundo das artes visuais, e os artistas seus obreiros, a uma necessária tomada de posição acerca do lado correto da história: a qual era em 1974, a de uma tomada de consciência da situação política e social do País e do sentido de Liberdade. Neste mural do 10 de junho os quadros pintados sobre uma parede em Belém (Lisboa) foram a condição de agarrar o momento de celebração dessa Liberdade como se fossem os quadros do horizonte, do desejo do pensamento de cada um destes artistas ali representados. Eram artistas - operadores-estéticos, que trabalhavam especificamente e individualmente material arquivístico, com documentos de memória, explosivos, convictos da sua ação de profanação: o mural do 10 de junho de 1974 concebido por 48 artistas (o mesmo número de artistas que o de anos vividos sob o regime da ditadura) era o mural da rutura e da

mudança para um outro arquivo transformador da visão do mundo (Ernesto de Sousa, 1974:44-47). O mural foi, tal como Foucault o teria inquirido, uma forma de racionalidade tradutora de um acontecimento histórico imanente a um dado dispositivo em que os modos de subjetivação confirmavam o trajeto artístico e operativo de cada um dos atores. O Mural já não existe fisicamente porque ficou destruído no incêndio ocorrido na galeria de Belém, em agosto de 1981, a par com tantos outros trabalhos de artistas portugueses e de estrangeiros que se encontravam no interior deste armazém; no entanto, este dispositivo permanece central pelo conjunto de peças criadas – 48 quadros pintados sobre parede em alvenaria, constituindo um painel medial de imagens através das quais se realizou a experiência da “revolução dos cravos”, da Liberdade, ... e da situação social e política que se vivia, nesse tempo. A partir deste painel podemos destacar alguns dos artistas que integram a coleção em estudo e comparar o período criativo das obras em causa em relação às formas que representam a experiência sensível daquela realidade (Cruz, 2012:11). Este mural funciona no presente tempo como um dispositivo marcado pela expectativa que introduz tradição e a repetição: tradição no sentido da determinação antecipada operando como a inter-articulação da experiência vivida politicamente em 1974, com o significado e o entendimento do instante vivido e que resulta num mural como se este fosse a repetição/tradição/confirmação de – o “mesmo”: mas no seu todo este trabalho que repete o que cada um dos operadores estéticos já fazia milita contra a posição de alteridade absoluta, ou seja, contra a presença ineliminável da tradição - sua repetição, que ocasiona o seu próprio sentido de “novo”; o local de sua efetiva suspensão - a vanguarda. É nesta repetição que a questão da exibição/da montagem coletiva do *Mural* pode ser melhor abordada.



Figura 14 - Mural do 10 de junho de 1974 – ou a passagem ao ato” © Ernesto de Sousa



Figura 15 – Tomás Mateus; este artista tal como mais 47 integraram o Mural de 10 de Junho.

É o local da repetição que vem a ser exibido ao ser retomado pelos artistas, sendo o local – a Galeria de Belém onde outrora fora montado o dispositivo do Mundo Português (em 1940) o reconhecimento da duplicação agora livremente contestada e, portanto, plena da presença inerente do político. É uma compulsão que se presta a um retrabalho, a uma repetição em que algo ocorre novamente pela primeira vez: o encontro e a relação entre sujeito e objeto – entre os operadores estéticos e a população aderente ao evento, num local de experimentação. Este é simbolicamente o local de experimentação que resiste à necessidade de homologar/confirmar e ratificar o espaço e o tempo e que abre a exibição e/ou a exposição das 48 obras pictóricas feitas pelos 40 operadores estéticos em 1974 para o efeito casual (Sousa, 1974:46-47; França, 1984:64-66; Gonçalves, 1978: 31-37; Nogueira, 2015:77-107). O efeito casual é o que, em suma, aparece como uma escolha tão simples ou não, como é o feito casual da sua incorporação na tradição da produção artística da geração ativa em 1974, e portanto, a construção de repetir, aparece na sua complexidade como um dispositivo visual, emocional, sensitivo, mobilizador, tátil e imersivo funcionando para abrir a exposição tal como um ato exibindo a contestação. Infelizmente só nos restam imagens deste ato de contestação/repetição em arquivos documentais frágeis, mas possíveis de reconstituição parcial pelos vestígios que reunimos e que estão materialmente presentes na coleção SEC/MC, no acervo em depósito em Aveiro.

2.2 O acaso na medida em que este afeta agentes capazes de ação crítica (e de ética)

- diálogos num contexto propício ao “aparecer” e ao “lembrar” de algo que estava esquecido

A problemática “coleção de Arte Contemporânea DGAC/SEC” – da Direção Geral das Atividades Culturais como organismo dependente da Secretaria de Estado da Cultura, de que os vários depósitos constituem *a parte*¹⁴⁸, abriu novas perspetivas para pensarmos a arte moderna e contemporânea portuguesa. Abriu também caminho ao inesperado, ao *acaso* na medida em que este afeta causas, motivos e agentes capazes de ação crítica e de ética. Neste encontro com o coletivo de artistas que se inscreveram no panorama da produção artística dos últimos 30 anos do século XX, período temporal que nesta tese é tido com especial destaque e referência, mas ainda, ou também, na ausência de encontro com os artistas contemporâneos deste mesmo tempo, interessa para o nosso caso investigar o *acaso* dos arquivos de imagens inseridos nas tendências do seu tempo. Tendências que para Foucault equivalem às práticas discursivas (Foucault, 1969) do seu tempo, funcionando como arquivos de memórias essenciais para que se processe a transformação. Para que se processe a mutação, (o sublinhado é nosso) para usar um termo que o artista visual Miguel Leal aplicou quando da sua exposição no CAPC - *Arte e Realidade*, em 1995, para a redefinição do papel da arte e do seu enquadramento social na contemporaneidade:

“Encontramo-nos perante a evidência de um mundo que toma a forma de um mutante, simultaneamente real e aparente, comprometendo-nos rapidamente num processo de alteração e desgaste, envolvendo questões sensoriais, do plano social e político, e da nossa própria sobrevivência física” (...) “É então a tecnologia e a sua inovação permanente que torna o desregramento dos sentidos um estado permanente, num processo de aceleração, homologação e catalogação constantes, onde tudo se alimenta de energia cinética, capacidade normalizadora e de armazenamento.” (...) “Qualquer possibilidade de reconstrução da arte, ou seja, de redefinição do seu papel e enquadramento social, não poderá deixar de pensar, então, a relação urgente, e na minha

¹⁴⁸ Referimo-nos ao depósito de arte contemporânea existente no Museu de Serralves e que tem origem na Coleção da SEC-MC, sendo este depósito constituído por mais de seiscentas peças que, no início da constituição deste Museu no Porto, em 1989, foram o seu alicerce identitário e, em parte, dos artistas portugueses. Acresce a este depósito o mais recentemente constituído e localizado em Aveiro, no Município em acordo com a Universidade de Aveiro e a DGArtes/SEC-MC; e o depósito na Universidade de Lisboa, entre outros disseminados por embaixadas de Portugal no Estrangeiro e em gabinetes ministeriais do Estado Português.

opinião indispensável, entre a produção artística e o presente (ou realidade presente), entre a arte e o mundo ao qual a obra tem de pertencer.” (Leal,1995).

Esta citação de Miguel Leal reforça a metodologia de pesquisa por nós usada nesta tese, que se funda nos acontecimentos e nas práticas artísticas, tais como as de incorporações, homologações, catalogações e aquisições constantes que levaram à constituição de uma coleção sistemática. Uma coleção que foi, entretanto, fragmentada e dispersa, sendo a razão também fundada em múltiplos *acazos* que conduziram à formação de um coletivo artístico revelado na produção de manifesto interesse cultural, de objetos significativos pelo caráter da sua conexão entre a arte e o mundo ao qual estes tiveram de pertencer. Esta noção de pertença a um tempo e a um espaço, entre vários factores imprevisíveis, em relação à obra de arte e aos seus operadores estéticos, são o fundamento da existência de arquivos documentais, discursivos e imagéticos, bem como o fundamento de arquivos tecnológicos e integradores dos media que constroem e constituem a nossa situação contemporânea (Kittler, 1999; Cruz, 2012:8). Do acervo resgatado, o da SEC/MC, admitimos um arquivo com registos de inventário muito incompletos, dando origem a lacunas de informação quer ao nível das imagens como de enunciados descritivos das obras que, subsequentemente, permitiram uma dispersão alargada das materialidades da arte correspondentes. Logo, as lacunas de imagens e de registos no inventário de origem, o da DGAC/SEC, acontecem "acidentalmente" nos procedimentos técnicos ocorridos num período temporal (entre 1976 e 1992). Logo, os vazios de informação acontecem por causas ou por um encadeamento de causas omissas (desconhecidas) (Coxito, 2003:57). O facto de ser acidental exclui que seja necessário, o que remete para um conjunto de significações que opõem o fortuito ao "essencial" (Mora, 2004). Mas, em consonância com a definição de Aristóteles convocada por Amândio Coxito (2012:57) o “acaso é, pois, uma causa acidental e não essencial (*per se*); quer dizer que ela produz um efeito em relação ao qual não está ordenada por natureza” (...) “por outro lado, a definição assinala que o acaso se caracteriza pelo seu caráter de raridade”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ O investigador Amândio Coxito refere ainda nesta matéria que o acaso se caracteriza pelo seu caráter de raridade, logo “a existência de fenómenos constantes, ou mais ou menos constantes, implica uma regularidade, pelo que eles são efeitos de causas que atuam segundo a sua própria natureza. Pelo contrário, o que é raro ou excepcional parece subtrair-se à determinação das causas essenciais. Mas a raridade não é ainda suficiente para denunciar a intervenção do acaso; é necessário para além disso que se trate de acontecimentos que pertencem à ordem da finalidade, como a definição também estabelece”.

O *acaso* é, fenomenologicamente, algo que se relaciona com o “aparecer”; o aparecer do objeto que “naturalmente aparece” na sequência dos diálogos essenciais que se desencadearam no campo da arte num contexto propício ao “aparecer” e ao “lembrar” de algo que estava esquecido; este “aparecer” esteve ligado ao desejo de dar lugar à arte em territórios fora da capital; e ainda, de a transferir para espaços de visibilidade (Valido, 2004-5) de modo responsável e eticamente correto (Doc. dgartes, 2005). Assim, também esta coleção resulta dos efeitos de causas que atuaram segundo a natureza dos acontecimentos próprios num tempo de mudança de um regime político totalitário e de movimentos procedentes da revolução da Liberdade. Como coleção sobrança de um conjunto maior de obras de arte este conjunto de objetos artísticos pareceu, ou afigura-se-nos ter-se subtraído à determinação das causas essenciais, sem um aparente elo de ligação efetivo (Coxito, 2012: 59). Foi uma coisa rara, o acontecimento em si mesmo – o da ausência de visibilidade, num espaço e num tempo longo, de um acervo de obras; tal como foi sem uma específica finalidade o seu reencontro ou o seu resgate, o qual foi produzido fora da série de acontecimentos com uma finalidade objetiva. Contudo, todo o processo legal que se iniciou em 2003/4, após termos tido a constatação da existência desta coleção, foi resultado de uma ação concertada e determinante protocolada entre entidades públicas que congregaram o mesmo objetivo e desejo de reativar e tornar acessíveis os testemunhos da arte modernista e contemporânea portuguesa guardados *in riserva*. Este foi o princípio orientador da reunião de objetos resgatados em lugares dispersos, avulsos, contudo indicados num arquivo encerrado que foi essencial para que se processasse a transformação, a tal mutação que Miguel Leal apontava no seu discurso expositivo - “Arte e Realidade” (1995), em busca e na afirmação de uma redefinição do papel da arte portuguesa do período modernista e pós-modernista (1976-1996), fazendo na prática o seu enquadramento social na contemporaneidade (Exposição de Miguel Leal, CAPC, 1995). Ou seja, remetendo para a coleção em estudo e dentro da lógica das “significações que opõem o *acaso* à *finalidade*” (Mora, 2004) traduzido nos diálogos que se geravam no campo da arte num tempo específico - o do pós-revolução de 1974 e anos seguintes, não era um fim em vista o que originava a criação de novas formas, ou a procura de novos materiais e de novas linguagens expressivas. Estas novas linguagens na arte eram naturalmente transgressoras pelo facto de trazerem à luz da sociedade as questões específicas e prementes deste seu tempo, mas sob o desígnio de uma outra”

pele”: - a pele equivalente à membrana¹⁵⁰ que o artista veste e usa metaforicamente para evocar o desejo carnal (as questões da sexualidade que em 1974 despontavam numa sociedade profundamente católica e conservadora), o valor da matéria, a rutura com o velho *medium* (suporte para a sedimentação da memória) e a transformação do objeto de arte num *medium* autónomo e emancipado da praxis da realidade; - a “pele” do artista transferida para o objeto de arte, para assim destacar e criticar os artigos de consumo de uma sociedade invadida pelo universo pop e que o observador descodifica, toma como identidade e assume em parte ou totalmente, dependendo da sua consciência e do seu *ethos* no momento em que se confronta com o objeto de arte proposto¹⁵¹. Estas são, entre outras, as razões de ser, na origem, da nossa coleção de arte, deste estudo e desta reflexão. O *acaso* é-lhe fundamental, fenomenologicamente, porque é o lugar à dúvida, ao questionamento da origem, sendo algo imprevisível que se relaciona com o “aparecer” no campo da arte, e do desejo de dar lugar à arte em territórios outros, que na prática eram no imediato, o desejo de colocar a arte moderna e contemporânea fora das cidades capitais, e como tal, acessível a todos no País que lhe deu origem, e ao qual as obras pertencem, como atrás foi referido. Por isso falamos neste ponto da nossa dissertação do *acaso* na medida em que este afeta agentes capazes de ação crítica e de ética. Relativamente à coleção de objetos de arte em estudo há um outro “aparecer” que corresponde ao tempo de produção das obras, reportando-se este tempo a finais da década de 70 e inícios da seguinte, extensível até à de 90, período de grande mudança intelectual, e de um forte crescimento social, político e cultural no País; esta mudança era manifesta nos vários acontecimentos performativos artísticos (em que a arte se misturava com a vida e com as matérias vitais ao ser humano), que iam acontecendo um pouco por todo o lado, em centros urbanos fora de Lisboa, nomeadamente: - as “Ações de rua do Grupo ACRE, no Porto, constituído por Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho; os Encontros Internacionais de Arte (IV), organizados por Jaime Isidoro e

¹⁵⁰ “Membrana” no sentido em que o referia a artista Ana Vieira em 2010, quando no Jardim da Praça da Alegria em Lisboa me falava da sua instalação “Casa Desabitada”, realizada na Rua Ivens, nº 56, Lisboa, Maio e Setembro de 2004.

¹⁵¹ Roland Barthes terá contribuído em muito com o seu famoso ensaio “A Morte do Autor”, onde, embora ainda dividido entre o estruturalismo e a sua contestação, Barthes afirma já, em 1968, que “o leitor é o espaço onde todas as palavras do texto são inscritas sem que nenhuma se perca [e que] a unidade do texto reside não na sua origem mas no seu destino”, proclamando um “nascimento do leitor” que só pode acontecer à custa da morte do autor.

Mas o leitor de Barthes não tem história, biografia ou psicologia: é apenas “esse alguém que guarda em si, num só plano, todos os traços que constituem um texto literário.” Esta teoria, portanto, ainda não dá ao leitor o direito de fundir a sua própria integridade com a obra que lê, de fazer dela um resultado da fusão de duas consciências.

In Dicionário de termos literários de Carlos Ceia, entrada de Sara Leite, consulta efetuada em 25/10/20 <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitor/>

Egídio Álvaro, e realizados na sua 4ª edição nas Caldas da Rainha de 1 a 12 de agosto (1977), com a performance intitulada “A Primavera” / Ritual de Albuquerque Mendes e Teresa. Este ritual performativo era uma ação de desbloqueio da arte portuguesa e da sua condição de isolamento; o encontro de Coimbra com o ativista Álvaro Egídio e outros artistas em – Arte na Rua e o Aniversário do Arte, conjunto de ações no CAPC (1974; 1976); em Almada com o artista Sérgio Costa e ; as ações do Grupo Puzzle, constituído por João Dixo, Albuquerque Mendes, Dário Alves, Armando Alves, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester, Porto. Na década seguinte, a de 1980, as várias ações de intervenção e de ação cívica eram fomentadas por artistas fora da capital Lisboa, sendo o manifesto artístico o que permanece e o que tem identidade com a vontade de crescer social, política e culturalmente. Destacamos as obras do artista-cenógrafo Sérgio Costa, entretanto sem qualquer rasto atual da sua provável atividade artística, e com obras integradas na coleção em estudo, em ações realizadas em 1985-87 e introduzidas nas propostas artísticas do Teatro de Almada, hoje Teatro Municipal Joaquim Benite, numa ação designada “Atos Complementares – na zona da esplanada em frente ao Pátio”, Almada/86. Sérgio Costa desencadeou uma ação performativa e pictórica em contexto de rua aberta à participação pública.



Figura 16 - Sérgio Costa Realizou a “Performance “Tasca – Tu Marras” (1986), em Almada

Atos complementares 1986/2017 - Festival de Almada¹⁵²; performance do pintor Francisco Geraldo, espaço da esplanada e zona fronteira ao Pátio. Performance do pintor Sérgio Costa, Tasca “Tu Marras”. Todos estes acontecimentos performativos, e sobretudo os manifestos políticos e artísticos, eram produto dos lugares específicos em que aconteciam, e ocorriam fruto de uma vontade de transgressão, mas o processo criativo era o de um “processo criativo em aberto” (Agamben, 2009:43-44). Por ser um processo criativo em aberto é então verdade que os arquivos imagéticos reunidos em depósitos vários, fechados e parcialmente desconhecidos, não comuniquem logo o que são, mas remetam para algo, para uma construção que precisa de ser entendida. Nesta problemática reside parte do fundamento de uma coleção sistemática que, pela sua dispersão e ausência de presença, e porque integra arquivos que não conhecemos na sua globalidade, carece de consensos¹⁵³(Pierce, 1991:149;Mora, 2004). Nesta tese incluem-se as provas documentais essenciais para o consenso oficial da coleção SEC/MC, e para que este arquivo se efetive e atualize, regular e sistematicamente. São os documentos existentes em arquivo que garantem ao projeto idealizado que este se promova publicamente. A sequência ao arquivo é a exposição e a valorização das obras de arte protocoladas com o Ministério da Cultura, o Município de Aveiro e a Universidade de Aveiro, a 5 de Julho de 2006¹⁵⁴. Sobre este processo reunimos um conjunto de declarações, guias de remessa, autos e termos de entrega emitidos e confirmados pelas entidades oficiais e legais onde se encontravam arquivadas as obras, com índices remetentes e respetivas descrições, ainda que incompletas, mas reportando a cada uma das obras de arte contemporânea da coleção SEC/MC, que incluímos nesta tese num único (Apêndice E) ¹⁵⁵.

¹⁵² Festival.ctalmada.pt › actos-complementares.

¹⁵³ Documento avulso: Informação de Serviço nº 229/DGA/GAB/dlv (Domingos L. Valido), datado: 25/06/2007.

¹⁵⁴ A assinatura de um Protocolo celebrado entre o Instituto das Artes/ SEC, a Câmara Municipal de Aveiro e a Universidade de Aveiro, para a cedência das obras de arte constantes de uma lista apensa ao Protocolo marca o início de um acordo de gestão, difusão, preservação e estudo da “Coleção de Arte Contemporânea de Aveiro”, documento existente nos arquivos oficiais das referidas entidades.

¹⁵⁵ Integramos também como apêndices as listas de inventário das obras da coleção da Secretaria de Estado da Cultura, e ainda os projetos de instalação da obra de Julião Sarmento, em Aveiro.



Figura 17 - Reserva do Palácio Foz (Lisboa)

Como ressalva da memória editamos a imagem do local onde estavam armazenadas algumas obras de arte moderna e contemporânea da coleção da Direção-Geral das Atividades Culturais, depósito da SEC/MC, armazenadas à data de 2003-2004 em edifício estatal, o Palácio Foz, situado na Praça dos Restauradores, em Lisboa. Registamos ter sido este o primeiro momento de contato com uma realidade inesperada que traria à superfície outras problemáticas, tais como a de pensarmos o conceito científico que qualifica uma coleção de arte; e ainda, a problemática inerente aos procedimentos necessários para estabelecermos as diferenças, ruturas e mudanças entre coleções ou ciclos produtivos de arte, uns em relação a outros (?), e assim entendermos a permanência das imagens e da sua viabilidade e validade num outro tempo e num outro espaço de mediação.

2.3 Fenómenos Determinantes para a Vontade de Mudança

- o confronto com a produção de arte de outros países estrangeiros como factores ativos de civilização

Retomando ainda, as palavras de Alexandre Pomar em a “Tradição da Rutura”¹⁵⁶, título de certa forma anacrónico porque uma rutura gera a diferença, e enquanto diferença

¹⁵⁶ Artigo no Jornal Expresso sobre a coleção da FLAD, Lisboa, c/ data de 21 de março de 1992: “A Tradição da Ruptura”, de Alexandre Pomar.

estabelece um intervalo e não uma continuidade, contudo, retomando este título e porque a rutura interrompe o *passing-on of potencial meanings* (Foster 2002:83) da tradição, propomos a partir desta citação uma outra reflexão:

“Uma coleção de arte tem, à partida, diferenças essenciais. Ninguém quererá possuir todas as obras de arte nem apenas uma de cada artista. Não haverá nunca um guia ou um catálogo para ajudar a procurar os “exemplares que faltam”, e o universo da coleção não se define unicamente em extensão” (Pomar, 1992)

Foi por isso crucial, na afirmação da coleção de obras em estudo, numa primeira fase, consultar os múltiplos artigos escritos ao longo de 50 anos, e publicados na Revista Colóquio/Artes onde a maioria dos autores, artistas ou operadores de arte eram referidos, e até revelados, e na qual colaboraram regular e sistematicamente vários críticos de arte, operadores estéticos e artísticos, ensaístas e críticos nacionais e internacionais, investigadores e académicos, que coletivamente ou individualmente construíam pensamento crítico. Este coletivo de profissionais dava notícia do que ia acontecendo em termos sociais e artísticos cá dentro e lá fora do nosso País, e iam fazendo o apontamento sistemático dos acontecimentos nos campos expandidos da arte. Os artigos críticos para este período de entre 1977 e 1997, eram resultado, também, da mobilidade que os coletivos de artistas e de alguns críticos de arte e historiadores iam usufruindo, com idas ao estrangeiro para testemunharem outros acontecimentos no universo das artes, sendo estas viagens possíveis face o apoio financeiro e mecenático da Fundação Calouste Gulbenkian. Viajar era essencial para se estar a par das mudanças em vários sentidos da criação artística dado o fechamento do País ao exterior no período prévio ao ano da Revolução de Abril de 1974 e, os escassos recursos dos artistas também, nos períodos pós Revolução; as viagens e o contacto com as exposições que lá fora se faziam, na Europa tal como nos Estados Unidos, representavam ou refletiam o intelecto emergente dos movimentos e das tendências que à arte portuguesa carecia confrontar, e que carecia ainda contactar.

Era urgente à arte em Portugal o confronto com a produção de arte de outros países estrangeiros como factores ativos de civilização (França, 2000-2010). Faltavam aos movimentos artísticos de entre os anos de 1980 a 1990 referentes ativos e acontecimentos consequentes, tais como mais exposições, mais coleções privadas e públicas (Duarte, 2013:30-31), mais mercado nacional, através do qual se fizesse a ponte com as gerações

de artistas, com as suas linguagens experimentais, e com a crítica de arte – território paradigmático de ligação entre a crítica e o plano criativo¹⁵⁷.



Figura 18 - Artigo de Alexandre Pomar "A Tradição da Rotura" in Jornal Expresso, 21 de março de 1992

No contexto das poucas coleções institucionais existentes em Portugal, e pelo modo como a formação da coleção da Fundação Luso Americana (FLAD) em 1986 foi iniciada, trazemos à memória o crítico de arte Alexandre Pomar que em 1992 tornou público o olhar de um historiador de arte contemporânea, Manuel Castro Caldas, responsável pela constituição da coleção da FLAD¹⁵⁸, coleção que cruza em termos da sua orientação o curso criativo de alguns artistas integrantes da coleção SEC/MC, sendo por essa razão que a referimos. O título aporta a problemática de uma coleção privada que visou documentar a persistência de uma tradição de suspensão em que a ideia de “Rotura”, alicerçada nas vanguardas do período do “Moderno”, guiava um programa de libertação da imagem e de contrapoder ao controlo da forma. Tese que se comprovaria na

¹⁵⁷ Sobre o estudo das coleções privadas e da sua passagem para a esfera do público consulte a tese de Adelaide Duarte que aborda as coleções principais dos maiores colecionadores portugueses, “Da coleção ao Museu: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, 2013.

¹⁵⁸ M. C. Cabral trabalhou com o envolvimento de dois consultores, Rui Sanches (escultor) até dezembro de 1991 e Manuel Costa Cabral (Pintor e diretor do ARCO), desde Janeiro de 1992.

exposição realizada no Centro de Arte Moderna da FCG¹⁵⁹ em junho de 1992. Nesta mostra encontramos artistas presentes na coleção SEC/MC com obras de 1965 e de 1969 tais como obras de Joaquim Bravo e de António Sena. Na coleção em depósito no Município de Aveiro existe de António Sena uma serigrafia, a n.º. 61 de uma série de 200 (sem título e sem data).

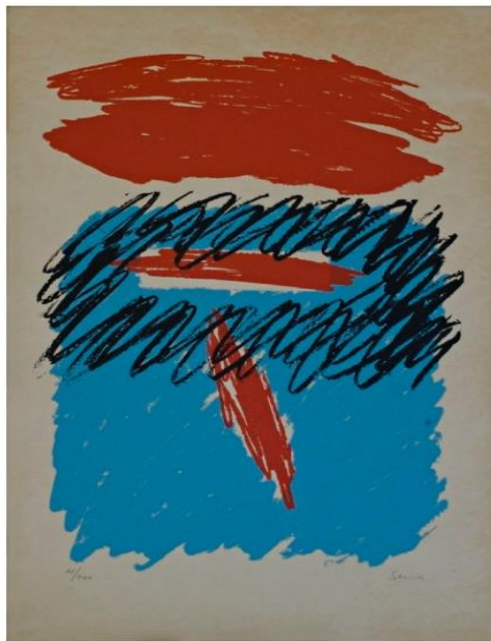


Figura 19 - António Sena “s/título”, data? Serigrafia

Ocorre-nos anunciar que as vicissitudes da crítica de arte e o vazio institucional dos anos de 1980 e 1990 assentam no paradigma de ligação entre identidade e a vocação de espaços da arte contemporânea portuguesa (Pinharanda, 1999) com a crítica de arte, à luz do plano criativo com foco nas obras dos artistas da coleção SEC/MC, assumida como uma coleção problemática do nosso tempo pela dispersão e desvalorização a que foi consagrada (Nogueira, 2013:8; Pinto, 2014). Este período de renovação artística balizado entre finais da década de 1970 e a de 1990, estudado e registado por vários investigadores (Ferreira, 2013; Nogueira, 2015; Pinho, 2013; Almeida, 2009; J-A. França, 1979; 1984; Gonçalves, 1971; Porfírio, 1977:72-73), transfere narrativas de análise e de avaliação à produção artística portuguesa deste mesmo período (Azevedo, 1983:24-35; Almeida, 1983: 66-67). Este mesmo período de transição para um outro Pós-período à

¹⁵⁹ Exposição “A Tradição da Rutura” realizada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, junho de 1992.

Modernidade, o da pós-modernidade, causou também, na atualidade dos tempos, uma certa surpresa e inesperada controvérsia em torno da uma dispersa e desconhecida quantidade de obras de arte pertencentes ao período então aqui referido.

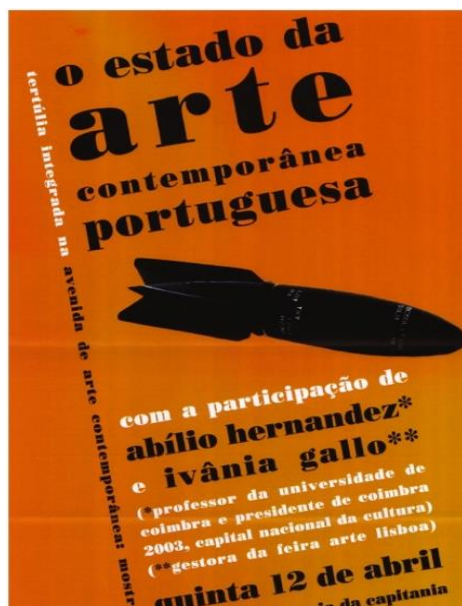


Figura 20 - O Estado da Arte Contemporânea Portuguesa

A palavra de ordem deste período de transição e de mudança na arte portuguesa, a qual culminou com o *pós* 1977 e a manifestação das Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea¹⁶⁰ realizando a entrada na década de 1980, consistia numa demonstração de recusa do aparelho comercial da arte com fins de puro investimento monetário (Porfírio, 1977:72). Vivia-se neste tempo um período em que a ideia não era somente a de vanguarda artística, mas também de uma pós modernidade que fazia a Rotura. Nesta atitude simbólica de libertação da arte e emancipação do operador estético (o artista) surgiram nomes incontornáveis¹⁶¹ de abertura a um novo conceito de arte em que a participação do real era também a participação no real, e no quotidiano de todos: o de Ana Hatherly (1929-2015) e de Ernesto de Sousa (1921-1988) foram de intervenção

¹⁶⁰ Reporta à exposição “Alternativa ZERO” proposta por Ernesto de Sousa em 1977, realizada em Belém na Galeria Nacional de Arte Moderna, espaço e nome herdado do antigo SNI – Secretariado Nacional de Informação do período do Estado Novo.

¹⁶¹ Destacamos os nomes de alguns artistas tais como de João Moniz Pereira (1920-1989), de Luís Gonçalves (1936), de Tomás Mateus (1918-1979)¹⁶¹, António Sena (1941), José de Guimarães (1939); Maria Gabriel (1937); entre outros ativos neste período e presentes na coleção SEC/MC.

constante nos vários domínios da comunicação e da manifestação de mudança, como artistas determinantes que, nas palavras de Porfírio, participaram: “da necessária utopia de um mundo novo (Porfírio, 1977:72-73). Ainda no ano de 1988, o crítico de arte António Rodrigues faz um balanço da arte portuguesa e da “não unívoca geração de 40”, a partir da visão energética do imaginário de António Dacosta (1914-1990) em evocações referenciáveis ao Surrealismo e à Pintura Metafísica dos anos 40 e com um regresso Dacosteniano em finais de 70. Mas neste balanço Rodrigues inscreve em Carta de Lisboa (1988:63-65) os nomes dos artistas que operam a mudança no plano da mais exigente contemporaneidade na arte portuguesa: Menez expondo na galeria 111 e Batarda também na 111 marcando a emergência de pessoais pesquisas artísticas; João Vieira em confronto com a mítica pintura dos painéis de S. Vicente de Fora de Nuno Gonçalves (do século XV); Lapa na galeria EMI com paisagens e interiores “Campéstico”; Leonel de Moura estreado em 1970 de *Conceptual Art* retorna aos exercícios conceptuais e expõe nos Cómicos; Pedro Portugal, Fernando Brito e IVO expõem no Instituto Franco - Portugais e na Quadrum; Catarina Baleiras expõe numa relação cenográfica objetos no Pavilhão de Exposições da Tapada da Ajuda; Manuel Rosa, Zulmiro de Carvalho, António Carneiro e Cutileiro traçam o confronto daquela década de 1980 com a escultura, na SNBA, em Lisboa; esteve também na Quadrum Luís Newparth com Sérgio Taborda na Monumental e ainda Croft; Cristina Ataíde expôs na Diferença; o espanhol Juan Muñoz nos Cómicos e Miguel Branco (1964) (também presente na coleção SEC/MC) expôs na Monumental uma série de caixinhas – plintos em ferro e no seu interior irrepetíveis figurinhas moldadas em terracota e com correspondentes desenhos a partir dos quais se afiguram os objetos discretos deste artista; na Loja do Desenho estiveram outros artistas da nossa coleção de estudo, José Mouga e Joaquim Bravo com desenhos formulados na arquitetura, planificações cenográficas e atmosferas “goyescas” em Mouga, tal como as define Rodrigues, e o fundo conceptual de Bravo; Chorão, Sérgio Pombo e Gaetân, este último que desenha a partir do modelo com a mão esquerda e M. Filomena Molder concebe o catálogo deste artista em simbiose criativa; Rodrigues apresenta ainda a 8ª edição dos Encontros de Fotografia de Coimbra coordenada por Albano da Silva com 19 mostras entre Coimbra e Conímbriga, com a presença de Ernesto de Sousa, Sena da Silva, e a Galeria Ether com a mostra “Vale tudo menos tirar olhos”, o fotógrafo Alvarez Bravo e a série de “Doces Retratos na Morgue” de Rudolf Schafer (Rodrigues, 1988: 64-65). Tal como podemos apreender desta breve balanço a década de 1980 foi o momento de um projeto em aberto na arte portuguesa, acolhendo autores mais

e menos consagrados, com galerias de arte (privadas) a colmatar deploráveis falhas de política e de “política de espírito” que os últimos anos de entre 1970 e 1980 não puderam deixar de ressentir, tal como disse Bernardo Pinto de Almeida na Carta do Porto em “A Casa de Serralves ...” em março de 1988 (Almeida, 1988:66).

2.4 A capacidade de unir as várias partes da coleção de arte.

- Qual a ordem dos acontecimentos – o inesperado que nos une

Nesta pesquisa em torno das várias partes constituintes da nossa coleção¹⁶², no que reporta aos vários núcleos tipológicos e formais constituintes do nosso arquivo de imagens (obras da SEC/MC – CMA/UA)¹⁶³, o horizonte do nosso pensamento foi o de apreendermos o sentido de contemporaneidade ainda passível de ser unido ao arquivo de obras de arte em questão, e captarmos o tempo corrente (Bishop, 2013). Como este arquivo de imagens e de objetos está definitivamente constituído e, está compreendido (fechado) num tempo de pertença que não coincide com a nossa era histórica, é-nos mais exequível encontrar a categoria de “contemporaneidade” na sua própria constituição como se fosse uma abordagem de proximidades entre as obras, entre as materialidades da arte e os acontecimentos históricos iminentes nos seus dispositivos de comunicação: os objetos em questão estiveram presentes no seu tempo em manifestações artísticas, simbolizando um acontecimento positivo, de rotura, de mudança, geracional, reivindicativo, etc.. A investigação em torno desta coleção permitiu que conseguíssemos encontrar a tal dialética da contemporaneidade – a dialética do objeto artístico e da realidade à qual ele pertenceu (ainda inscrita na sua matriz identitária), tendo em conta o tempo e o valor simbólico que lhe correspondem. Alguns críticos e historiadores de arte portugueses estudaram e refletiram sobre estes arquivos de imagens, sobre as formas de racionalidade inscritas nos acontecimentos históricos e imanentes em dispositivos de visibilidade específicos – os dos velhos media não tecnológicos, os quais constituem este

¹⁶² Desde o núcleo que reporta às pinturas de finais da década de 70 e que dão eco à Revolução de 25 de Abril de 1974, ou o núcleo dos objetos mais conceptuais do pós modernismo na década de 80 nos quais se inserem pinturas, esculturas e fotogramas de cinema, ou ainda o núcleo mais antigo com as esculturas-troféu de António Duarte criadas para prémios de cinema ainda na vigência do Estado Novo e ao serviço do SNI (Secretariado Nacional de Informação), até aos objetos produzidos em 90 e na passagem do milénio, tal como a coleção de fotografia de Cyril Bailleul¹⁶² de retratos de artistas portugueses.

¹⁶³ Referimo-nos às obras de arte em depósito no Município de Aveiro, com origem no protocolo estabelecido entre a SEC/MC, a Câmara Municipal de Aveiro e a Universidade de Aveiro, em 2005.

nosso passado recente; alguns críticos e historiadores de arte portugueses registaram os acontecimentos como factos seus contemporâneos e divulgaram as respetivas experiências e reflexões em artigos dispersos, mas também, em vários ensaios reunidos e publicados em “coletâneas”, *i.e.* em “Quinhentos Folhetins” de J.-A. França. Trata-se de uma coletânea de artigos de crítica de arte publicados ao longo de alguns anos (de 1969-1984) pelo Diário de Notícias e compilados em 1984, o 1º volume, e em 1992 o 2º volume; a edição de “Os Anos 20 em Portugal”, ou em “Vontade de Mudança (...)” reúne artigos e textos de crítica e de história de arte da autoria de Rui Mário Gonçalves; ou ainda na edição de “80 artistas em Portugal” firmada por Margarida Botelho em 1991 e que elabora um catálogo exaustivo e fundamentado, *raisonnée*, dos artistas de finais do século XX, incluindo imagens e identificação de cada uma das obras; ainda, a edição já no rescaldo da arte dos anos de 1960 e 1970 da autoria de Eurico Gonçalves, em “A Arte descobre a Criança”, de 1991; entre outros. Poderíamos ainda colocar neste alicerce profícuo de obras, o livro escrito por Bernardo Pinto de Almeida, editado pela Galeria Quadrado Azul, Porto (1992), dedicado a “Ângelo de Sousa: esculturas 66-67”, e que revela o artista no contexto da Bienal dos Novos, realizada em Famalicão (Fundação Cupertino de Miranda) em 1972 como escultor, entre outros artistas seus contemporâneos e inscritos também na coleção SEC/MC, em estudo. Mas, existem muitos outros registos expositivos, artigos e livros que queremos aqui registar e, a par e passo com os artistas que lhes dão entendimento, comparar e confrontar a partir de uns e de outros, resgatando as conceções formais e estéticas das obras de arte contemporânea da col. SEC/MC em Aveiro. Por isso, o debate sobre as imagens/obras produzidas no intervalo temporal em questão é um continuum em aberto com as quais cruzamos as palavras de quem, à época, fazia a sua mediação. Este continuum debate que reativamos nesta tese reabriu também, após a constituição da coleção em depósito da SEC/MC em 2007, a necessidade de se fazer um ponto da situação - “O Estado da Arte Contemporânea Portuguesa”. Esta questão deu lugar, já no século XXI, a um debate em torno da coleção realizado no edifício da Capitania de Aveiro, espaço atual para os plenários da Assembleia Municipal de Aveiro. Neste debate pretendeu-se saber, e também questionar o que é que está, ocasionalmente, em aberto na definição do estatuto da Arte Contemporânea Portuguesa¹⁶⁴. Através do

¹⁶⁴ Questionou-se o que se aciona em termos de entendimentos e de acontecimentos estéticos; debateu-se de que modo estas obras da SEC/MC nos abrem janelas para novos e outros entendimentos, e para outras formas inesperadas de visualização.

percurso que as obras de arte da nossa coleção nos permitem percorrer, a noção de “museografias de acontecimentos” foi tomando forma. Investigamos com inspiração metodológica na noção de “dispositivo” de Foucault, as relações entre o surgimento da curadoria e da institucionalização da arte, identificando as diversas situações que atravessam estes processos, refletindo acerca dos regimes de visibilidade da arte no nosso tempo tecnológico e dos novos *media*. Parece-nos pertinente, citar neste âmbito da dissertação em que se levantam várias problemáticas associadas ao dispositivo medial e informacional, definirmos concretamente o contexto da experiência estética e do sensível que se pretende criar para este arquivo de imagens. O contributo tem origem nos novos *media* da comunicação. Assim, se à privação do olhar contrapusermos o da democratização das imagens (escondidas ao longo de duas décadas e tal) facilitado pela acessibilidade, interação e partilha de suportes fáceis e comuns, os da linguagem do digital, estaremos traçando caminho para a reativação de um arquivo fechado que se revisita e se transpõe para um arquivo atual. No entanto esse caminho tem metodologias de pesquisa que, entretanto, estudamos, e tem uma arqueologia efetiva e factual. A interatividade medial serve essa pesquisa. Para o seu entendimento citaremos uma vez mais o pensamento estruturado de Maria Teresa Cruz:

“A interatividade é o novo nome da percepção na era do háptico e da mobilização total da percepção. Nessa medida, também a idade informacional deve ser analisada quanto aos modos do controlo da percepção e do aparecer que lhe correspondem. E essa é ainda a tarefa de uma estética dos média” (Cruz, 2012).

A capacidade de unir as várias partes de uma coleção de arte e dialogar com o presente estabelece-se concretamente pelos novos *media*, e pelo potencial dos espaços digitais – nestes está contido o conceito - desígnio de um dispositivo de visibilidade usando os novos *media* e o potencial dos espaços digitais – um artefacto de *Design Driven* ou uma aplicação (AP) em protótipo e, como tal experimental (*exposto no cap. II e IV*). Este dispositivo digital será abordado e suportado numa maqueta, um simulador ou um dispositivo com uma aplicação disponível temporariamente, e experimentalmente partilhada por um grupo de pessoas restrito, acessível através de um link. Diríamos na atualidade, que a noção de representação da imagem se dilui ou é pelo observador aniquilada a partir do momento em que ele – o observador, utilizador e interveniente, se situa na própria imagem como se se vivesse “entrando” nela (Berger, 1972:15), algo que as novas tecnologias possibilitam pela capacidade de funcionarem para além da moldura

física do quadro, a do ecrã, invadindo o espaço de receção, *i.e.* a experiência vivida nas exposições imersivas e na visita virtual a espaços museológicos, cada vez mais acessível, social e culturalmente. Os artistas tentam exprimir pelos seus próprios meios a “desconstrução” das regras clássicas da figuração, ou da racionalidade dos temas (Heinich, 43) invadindo o território contemporâneo da representação e abrindo as possibilidades de acesso à manifestação intelectual e sensitiva da sua produção simbólica, materializada em novas formas de subjetivação modernas, às quais os dispositivos mediais e tecnológicos dão visibilidade. Partindo desta nova posição estamos em condições de avaliar como resposta e até como solução, para o desígnio dos arquivos de imagens reunidos em territórios geográficos específicos onde a sua visibilidade não se constituiu com base em dispositivos acessíveis, a possibilidade de um entrelaçamento entre técnica e a arte, entre o sensível e o simbólico, e cruzar estes elementos com o ser humano (Cruz, 2012), numa transversalidade com todas as diferentes materialidades expressivas da arte. Foi metodologicamente importante cruzar a nossa coleção de obras com todos os suportes da sua mediação visual – os media em que se organizam e se materializam, em confronto com os acontecimentos relacionados e imersos na constituição de novos dispositivos de mediação. Concretamente, elaboramos nesta tese, para além da reflexão teórica em torno da problemática do visível e do contemporâneo do nosso arquivo de imagens do passado, um possível dispositivo de visibilidade através do qual se faz aparecer o mundo dos objetos silenciados. Neste dispositivo estabelecem-se relações mediáticas entre os objetos que do arquivo de memória que recuperamos temporalmente e valorativamente (Bisshop, 2013:9-11), e que nos mostram a relação entre o sensível (o visual, o áudio e o tátil, ...) e o inteligível.

2.5 O Olhar do crítico de arte Rui Mário Gonçalves

- em *“Vontade de Mudança - Cinco décadas de artes plásticas em Portugal”*

Rui Mário Gonçalves crítico, historiador, e um escritor “pegado aos artistas”. Fazemos do título do livro de Rui Mário Gonçalves¹⁶⁵ *“Vontade de Mudança - Cinco décadas de artes plásticas em Portugal”* um tributo ao seu autor e ponto de reflexão na nossa dissertação. Pelo facto de nesta obra estarem reunidos alguns contributos para o estudo da posição da arte em Portugal, antes e depois do 25 de Abril de 1974, seguindo-se os caminhos até final do século XX, torna-se importante refletirmos sobre as consciências, tal como as condições sociais, que mudaram a vida cultural do País. No âmbito da vida cultural e após a revolução de Abril de 1974 viveu-se o momento criativo mais significativo:

“livre de Censura, os artistas e os críticos, reunidos nas suas associações profissionais, estudaram seriamente a nova situação política e fizeram propostas mais lúcidas e estruturadas”, logo mais consequentes do que as propostas arriscadas nos anos antecedentes (os de 1945), na instauração de relações mais dinâmicas da arte com o público” (Gonçalves, 1984).

Rui Mário Gonçalves numa das suas Cartas de Lisboa da Revista Colóquio /Artes, em março de 1983, faz uma reflexão a partir de várias exposições que aconteceram nesse ano e nas quais vamos localizar vários artistas da coleção da SEC/MC, com trabalhos que sobrevivem e que produzem “anacronismos” na atualidade. Alguns destes artistas da década de 1980, haviam fundado a emancipação da arte após a Revolução de 1974, e haviam até participado na Alternativa Zero (1977) e noutras exposições de “rotura” desses últimos anos de 1970. Logo, já se exprimiam como artistas de um tempo mais “à frente” e daí o interesse em destacar estes anos de 1982 e 83 na afirmação da arte portuguesa pela crítica de arte. Pela crítica e pela participação convergente de muitos atores criativos¹⁶⁶ que, nas palavras de João Pinharanda (1995) eram “conscientes da falta de dimensão e

¹⁶⁵ Rui-Mário Gonçalves (m. 2014) dedicou-se desde 1958 às artes plásticas, com uma intensa atividade na área da crítica, tendo colaborado na Revista Colóquio/Artes durante uma década, entre 1977 a 1987, na rubrica “Cartas de Lisboa”, sucedendo a Fernando Pernes (Alves, 2007:59).

¹⁶⁶ Esta constatação acerca da década de 1980 é contestada por J.-A. França que considera esta década como a da mediocridade na produção artística portuguesa (ver entrevista em Arte Ibérica, 2007, a convite de Paulo Pereira)

projeção internacional do panorama recenseado na exposição Alternativa Zero; e também dos sinais internacionais de mudança (Nogueira, 2015:233)¹⁶⁷.

Ressalvo as palavras de R. M. Gonçalves como eco dos princípios defendidos pelos artistas, assumindo-se como alguém que tem passado a compartilhar intimamente da forte afirmação da rotura, do combate à mediocridade do “modelo de vida proposto pela burguesia”, e que os artistas contestam em objetos provocatórios e em “manifestos redigidos por vezes violentamente” (Gonçalves, 1983:64), e passarei a citar:

“Toda a manifestação artística tem uma componente crítica; e toda a manifestação crítica tem uma componente criativa, pois produz sentido. Quanto mais próximas dos princípios proclamados, mais a arte é crítica e mais a crítica é criativa.” (Gonçalves, 1983:64)

Deste manifesto R.M. Gonçalves parte para uma crítica feroz a uma exposição, “Depois do Modernismo” (1983), realizada na SNBA, Lisboa, denominando-a de “oportunismo” e de uma exposição sob o signo do vazio e plena de revivalismo lírico. Mas a crítica incidirá sobre os organizadores e não sobre artistas que participaram, nomeadamente Pedro Calapez que apresentou desenhos a pastel e grafite sobre papel, muito na direção dos da obra da coleção SEC em depósito no Município de Aveiro. Nesse mesmo ano Noronha da Costa expôs na galeria Teresa Alçada, Lisboa, que Gonçalves refere terem sido realizadas no local “pinturas levando a imagem a ultrapassar os limites físicos do suporte e utilizar a parede branca da galeria”; falou ainda de Júlio Resende e das sua figuras diluídas em luz de uma paleta de cor obtida com a viagem do pintor ao Brasil; menciona Teresa Magalhães na galeria Quetzal apresentada pela artista Ana Isabel. A Sociedade Nacional de Belas Artes recebia então a exposição ÁRUS que Gonçalves destaca pela montagem “que pareceria impossível, desafio admiravelmente vencido por Fernando Azevedo”(Gonçalves, 1983:66). Neste tempo de 1980, Fernando Azevedo era a par com Gonçalves colaborador e crítico na Revista Colóquio/Artes da FCG. Gonçalves vai traçando os percursos artísticos de autores seus contemporâneos, com quem convive, tal como o artista António Sena que representou Portugal na Bienal de S. Paulo (1983) entre outros eventos internacionais; ou ainda a pintora Ana Isabel¹⁶⁸

¹⁶⁷ Nestes artistas inscrevemos alguns da coleção SEC/MC em depósito no Município de Aveiro que queremos reinscrever no século XXI: José Mouga (1942); António Sena (1941); Rui Aguiar (1944); Francisco Laranjo (1955);Guilherme Parente (1940); Maria Gabriel (1937); Armanda Passos (1944); Ana Isabel (1944); Teresa Magalhães (1944), Joaquim Bravo (1935), entre outros que iremos passo a passo integrando neste estudo em tese.

¹⁶⁸ Ana Isabel integrou um grupo em que a tapeçaria ganhou forte presença em duas exposições na SNBA (1978). “Objeto Têxtil-Envolvimento” de Ana Isabel, foi uma das obras expostas e em destaque pela crítica na Colóquio /Artes desse ano (Gonçalves, 1978:63).

referida em textos de R. M. Gonçalves, aproximando-nos do medium experienciado por esta pintora, e pela inovação de materiais provenientes do têxtil, do papel e das fibras orgânicas em moldes reveladores de uma outra estética; estes artistas aqui referidos integram obras na coleção SEC/MC, o núcleo em depósito no Município de Aveiro, por isso os destacamos entre tantos outros da sua geração. Gonçalves termina o seu artigo “Carta de Lisboa - “Bad Painting / Bad Criticism” com referência à Bienal Internacional de Desenho em Lisboa apontando-a como uma das iniciativas mais válidas do Ministério da Cultura, lembrando que esta atitude de Estado compensaria no futuro as dificuldades criadas pelo incêndio da Galeria de Belém ocorrido em 1981.



Figura 21 – a) Ana Isabel (s/ data e s/ título); b)

2.6 O Olhar do crítico de arte J-A. França em “Quinhentos Folhetins”

– a propósito do conceito de Vanguarda / condição da produção artística “Cá dentro e Lá fora”

Acerca dos artistas portugueses pelo olhar crítico de José-Augusto França. Destacarei de entre os quatrocentos e tantos “Folhetins Artísticos” de J.- A. França, publicados no Diário de Lisboa desde 11 de janeiro de 1968, alguns artigos-crónicas, em que este

autor tratou de modo livre, tal como ele refere¹⁶⁹, algumas exposições de arte. França escreve a partir das exposições que ele mesmo visitou, nas quais esteve como crítico e “jornalista de arte” convidado, revelando as suas reflexões comentadas sobre temas e conceitos de “Estética”, intitulando as suas rubricas de modo convergente com as tendências internacionais no seu tempo. Destacamos algumas destas exposições, tais como:

“Quando as atitudes se tornam forma” – Temas de estética que questionam se a arte muda de conceito, ou o conceito de arte (França, 1984:13-15);

“A propósito de “Avant-garde”, ora essa...” – Ser da *avant-garde* é sabê-lo, é prova-lo – dentro da “dificuldade de ser” (França, 1984:16-18);

“A Alternativa e o Zero” – Essa é a sua única alternativa, no zero do ponto de partida. Que o não seja de chegada.... Eis uma das pontas de reflexão possível e necessária sobre “Alternativa Zero” (França, 1984:64-66).

As três crônicas anteriormente referidas têm pertinência pelas ideias veiculadas, e pela sua ligação aos acontecimentos de artistas presentes na coleção de Arte Contemporânea em estudo. Assim, em “Quando as atitudes se tornam forma” (França, 1984:13-15), o autor anuncia uma exposição feita no *Institut of Contemporary Art (ICA)*, em Londres, em Setembro do ano de 1969, e questiona a mudança do entendimento da arte no dealbar da década de setenta, comunicando o sentido da mutação do conceito de arte da seguinte forma:

“Uma forma que não é, que se recusa a sê-lo, e que se recusa, mesmo, a permanecer, tomando como valor (correspondente a *imediatidade*) uma obsolescência que nem irónica é – uma “forma” assim, efeito de “atitude”, pode definir uma “obra de Arte”? (França, p:13).

Nesta crónica J.A. França coloca novos conceitos de arte e de anti arte convocando os leitores para novas formas de ver a arte que, quer historicamente como esteticamente, requerem uma nova atitude por parte do observador/fruidor: - o reconhecimento do valor artístico em obras que se recusam a ser “ícones”, obras em que o valor-imagem é recusado¹⁷⁰ (França, 1984:14) como marca de uma “mutação na arte contemporânea”,

¹⁶⁹ França, J.A. (1984) em “Quinhentos Folhetins”, compilação de artigos de Jornal, do Diário de Lisboa, sobre temas livres onde a Arte tem também cabimento, e é sobre os artigos que o autor escolheu dentro desta temática que farei registo neste estudo.

¹⁷⁰ J.A. França refere esta posição polémica de anti-arte condicionada pela “arte”, e em oposição à obra como resultado de um processo mental indireto, longínquo e ilegível à sociedade; fala-nos deste acontecimento que reclama a arte como atitude, de forma a ser “legível enquanto coisa”. J.A. França desperta para esta nova atitude artística, na qual a

expressão de J.A. França, que nos diz que o valor - imagem foi renegado por estes novos artistas criadores de “atitudes”, porque a imagem se tornou inútil, e nesta trânsfuga passou a ser legível num novo programa de relação *arte - vida*.

Neste contexto da Exposição do ICA em Londres, e no conjunto das 120 obras ali expostas em 1969, e na conjunção das muitas e variadas obras de arte contemporânea apresentadas na transição para uma nova década a ter início em 1971, J.-A. França anuncia, numa relação direta da arte com a vida, e num universo internacional da arte, um novo universo de coisas, que são, como tão bem ele as classifica, de:

“Obras, apesar de tudo, num conceito aberto que se impõe. Que se impõe há muito tempo já, e de maneira geral, no plano de uma criação poética pós-romântica.” (França, 1984:13-15).

Está patente nos artigos e nas críticas de J-A. França uma especial partilha destes acontecimentos no plano Internacional e num mesmo paralelo temporal introduz o projeto sobre os objetos de Noronha da Costa, como “coisas inovadoras em que o artista atuava criando écrans visuais e tridimensionais”. J-A. França dá nota das inovações da arte de Noronha da Costa, o qual irá trabalhar o efeito ótico da imagem como registos com movimento, como registos subjacentes e difusos a partir de realidades que são distintas, onde as passagens advindas de cenários teatrais são tratadas cinematograficamente, e em que a presença humana apenas subjaz, em sombras. Este crítico de arte cruza atitudes de artistas e dá nota de anacronismos que pressupõem que as criações de alguns artistas portugueses eram já propostas de tempos mais avançados, fazendo direito da frase do surrealista português Marcelino Vespeira (1925-2002), escrita pelo artista há 20 anos (ou seja na década de 1950), numa antevisão do que agora, em 1984, se concretizava no plano artístico e internacional: “é mais importante o que acontece para que o quadro seja realizado do que o próprio quadro” por Vespeira em c.1949¹⁷¹. Na verdade, o que nos parece singular em “Quando as atitudes se tornam forma” (França, 1984:13-15) é a capacidade de estabelecer correspondências entre projetos e realizações artísticas operadas na esfera do internacional, e as realizações que a “quarta” geração de artistas portugueses, os das décadas de 1980-90, iam definindo, e que sintomaticamente se apresentavam em algumas exposições então realizadas: - as do Banco Português do

obra de arte exige fazer parte integrante e diretamente relacionada com a vida, sendo parte do universo das coisas, logo de valor ontológico.

¹⁷¹ Esta frase de Vespeira é citada por J.-A. França no artigo “Quando as Atitudes se Tornam Forma” no Diário de Lisboa (25/09/1969). In “Quinhentos Folhetins”, Lisboa: Imprensa nacional- Casa da Moeda, 1994. Vol. 1, p:15.

Atlântico (1970); - as da Galeria “Quadrante” (1971); exposições estas que foram catalisadoras das obras que iriam convergir na coleção SEC-MC para a criação do efémero Museu de Arte Moderna (França, 1984:13-15). Acerca dos artistas portugueses e da “dosagem catártica que o pensamento surrealista nutre” expressões de França, este crítico acrescentaria o seguinte:

“Ao fazer opõe-se, assim, o *ser*, tal como os anarquistas desejam”. E concluindo constata que nesta exposição Londrina de Arte Contemporânea uma nova convenção ou um “novo código” aconteceu e sucedeu como se de uma catarse se tratasse¹⁷² (França, 1984:15)

Em “A propósito de “Avant-garde”, ora essa ...” (França, 1984:16-18), o autor e cronista coloca os pontos nos *Is*, ou seja, afirma à guisa das críticas a que era sujeito por causa das obras selecionadas para a Exposição do Banco Português do Atlântico, em 1970, e esclarece o que entende ser a “Vanguarda na arte”¹⁷³. Logo, neste novo posicionamento de avanço, o estar à frente de, corresponde à capacidade de realização da obra, o “fazer” e o “realizar” as ideias, as subjetividades, sem as quais a obra não existe. E, nesta relação de forças que passam de umas as outras, das ideias para as obras e das obras para as ideias, há um conjunto de signos, os da sensibilidade artística e os da criatividade, que são ativados por acontecimentos que se “legalizam de geração em geração” (França, 1984:17). Nos seus Folhetins (reflecções críticas sobre arte e cultura), publicados no Diário de Lisboa, José-Augusto França escreveu, tal como regista Ana Sofia Pancada:

“sobre a inexistência de um Museu de Arte Moderna em Portugal, função para a qual o Museu de Arte Contemporânea não serviria, e defendeu um plano de ação conciso para a redefinição dos museus portugueses. França considerava que o MNAC deveria ser potencializado como um museu do século XIX e que a Câmara Municipal de Lisboa deveria criar um Museu Municipal de Arte Moderna, à semelhança dos que existiam na Holanda e na Suíça.” (Pancada, 2020)¹⁷⁴

¹⁷² Catarses traduzida numa “neutralidade de tendência totalizante às atitudes de cada um dos artistas ali presentes (I.C.A. 1969, Londres): Barry Flanagan, de Londres; Bill Bollinger, de Nova Iorque; Giovanni Anselmo, de Turim; Sarkis, de Paris; Jannis Kounellis, de Roma; Alain Jacquet, de Paris; Robert Smithson, de Nova Iorque; Bence McLean, de Londres; Paolo Ícaro, de Génova; Walter de Maria, de Nova Iorque; Michael Buth, de Colónia; Robert Morris, de Nova Iorque; Klein, de Nova Iorque; Oldenburg, de Nova Iorque; entre outras vindas de Amsterdão, Alemanha, Massachussets, Itália, ...”(França, 1984:15)

¹⁷³ “(...) a vanguarda é tudo aquilo que é força-de-lei num determinado momento (e o mesmo será dizer: numa sequência temporal não linear, “evenemental” e/ou sobressaltada), sinalizando mesmo através do “Manifesto” uma norma totalizante, quando não mesmo, para alguns críticos, totalitária (Jean Clair), só que tal irá suceder por força de inclusão e nunca de exclusão.” (Vidal, 2014)

¹⁷⁴ <https://maislisboa.fcsh.unl.pt/pessoas-de-lisboa-jose-augusto-franca-98-anos-de-um-historiador-que-ainda-defende-a-funcao-social-dos-museus/>

Este conjunto de artigos-crônicas publicadas até 27 de novembro de 1977, da autoria de França, espelham e revelam a grande ignorância da vida artística em Portugal e que servem para a defesa fundamentada da introdução académica da disciplina da Sociologia da Arte, à qual este historiador e crítico dará o maior impulso após o 25 de Abril de 1974. Criará o Instituto de História de Arte, valorizando a investigação em História e Sociologia da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

2.7 O Olhar do crítico de arte José Luís Porfírio

– as gerações: a dos nascidos na década de 1940 que em 1980 eram do “*mais jovem-na-determinação-de-o-ser*”

José Luís Porfírio expressou o seu entendimento crítico das tendências artísticas no contexto Internacional para os anos de 1980, partindo de uma opinião oposta a Rui Mário Gonçalves acerca da exposição “Depois do Modernismo”(1983), considerando-a uma aposta ganha pela equipa curatorial envolvida, incluindo nesta os artistas: António Cerveira (1952), Leonel de Moura (1948) e Luís Serpa (1948 -2015); e entre estes, os demais intervenientes, todos artistas das artes visuais¹⁷⁵, que representariam a “quinta geração do modernismo”. Citando Isabel Nogueira diríamos:

“A exposição Depois do Modernismo contribuiu, assim, de um modo relevante, para tornar público o debate sobre o moderno e o pós-moderno/pós-modernismo, trazendo à colação problemáticas oriundas já de 1977, ou mesmo antes (Nogueira, 2015: 233).

Em Fevereiro de 1977 José Luís Porfírio constata na sua “Carta de Lisboa” da Revista Colóquio/Artes a inexistência de vida artística em Lisboa e a problemática sobrevivência dos artistas neste meio ambiente (Alves, 2007:206). Mas é na Carta de Lisboa publicada na Revista de Abril de 1977 que J. L. Porfírio se pronuncia acerca da Exposição Alternativa Zero – Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea (1977), escrevendo o seguinte:

“pretende ser algo mais que uma exposição” (...) “a Alternativa é proposta e obra do mais jovem-na-determinação-de-o-ser dos críticos portugueses: José Ernesto de Sousa, homem de intervenção constante ” (Porfírio, 1977:72-73)

¹⁷⁵ Os 17 artistas visuais: Álvaro Lapa, Ângelo Sousa, António Cerveira Pinto, António Palolo, Carlos rocha Pinto, Gaetan, José Barrias, José Carvalho, Julião Sarmiento (n.1948), Jwow Bastos, Leonel Moura, Luís Serpa, Lurdes Robalo, Mário Varela, Pedro Calapez (n. 1953), Sérgio Pombo, Vitor Pomar.

Estas palavras escritas por Porfírio registavam na Colóquio/Artes um teste de antecipação que o acontecimento “Alternativa” lhe proporcionou mencionar, pois tal como afirma Margarida Brito Alves esta exposição “que só teria o devido destaque na Colóquio / Artes nº 34, publicada em Outubro de 1977”, portanto, só após a sua realização. Porfírio refere na Carta de Lisboa (1977: 72-73) que á data que escreve ainda a exposição não fechou as suas portas e que será nos tempos que se seguirem:

“Um teste, como estas coisas sempre são, ou acabam por ser, que vale, valerá, pelo que revela ou pelo que desperta nas pessoas, pelo processo que desencadeia, pela vida que esse processo tiver.” (Porfírio, 1977:72-73)

Alargando o contexto de iniciativas nesse período numa Lisboa que Porfírio crítica afirmando não ter ambiente para a sobrevivência da arte e dos artistas (Alves, 2007:206) avisa acerca de mais duas exposições na Galeria *Quadrum* que anunciam, ambas, “de modos bem diversos e até contrastantes, tendem ou propõem esse tal zero mítico que viria proporcionar todos os re-começos”. E termina o seu artigo pleno de humor e ironia: “(...) já ninguém bata à porta do “atelier”: que alternativa têm os artistas portugueses? ZERO?”

Este crítico traduzia claramente o sentido de “Rotura” que as Artes demonstravam em alguns circuitos de exploração e que em Alternativa Zero teve o seu verdadeiro explodir. Foi este o contexto vivido por muitos dos artistas que trabalhavam também graças a um mercado inconstante. A “Alternativa Zero” assinalou, no entender de Rui Afonso Santos o “fim da cooperação entre os artistas e as instituições estatais encarregues de determinar as diretrizes artísticas” (Santos, 2004:83), o que subsequentemente resultaria numa redução das ações de intervenção cívica operadas pelos artistas após a revolução de 1974. Nesse mesmo ano de 1977 era promovida pela Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian a I exposição Nacional de Gravura: Sérgio Pinhão e Gil Teixeira Lopes foram os premiados. No estudo de caso interessa referir a obra de Sérgio Pinhão que tinha obtido já o prémio da Iª Bienal de artistas Jovens para a Gravura em 1973, e que havia representado Portugal na XI Bienal de Ljubljana e no Salão “O Artista – o Crítico”¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Azevedo, Fernando. 1977 “Iª Exposição Nacional de Gravura, na Fundação Calouste Gulbenkian, in Revista Colóquio/ Artes, nº 32, 2ª série, Abril. Lisboa: FCG, pp:73-74



Figura 22 - Gravura "ACHERNAR" em 1976. Sérgio Pinhão realizou uma série de obras partindo do círculo como estrutura de suporte no sentido de obter um efeito óptico ambíguo.

A Gravura premiada de Sérgio Pinhão integra o acervo de obras da coleção SEC/MC. O júri de seleção e premiação da “Gravura” foi constituído por elementos das Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto, da Sociedade nacional de Belas Artes e da Secção Portuguesa da A.I.C.A. Concorreram 46 artistas num universo de muitos gravadores entretanto presentes na Exposição de Gravura Contemporânea realizada na SNBA (Lisboa) em 1976, durante as comemorações dos vinte anos da Cooperativa “Gravura”, fazendo-se neste evento (Azevedo, Exposição na Fundação C. Gulbenkian - I Exposição Nacional de Gravura, 1977) o balanço da gravura portuguesa desde a sua histórica produção. Outro artista premiado foi Gil Teixeira Lopes. Ambos, Gil Teixeira e Sérgio Pinhão, provaram grande qualidade técnica e criativa. Nas palavras de Fernando Azevedo, o gravador Sérgio Pinhão era vincadamente inovador:

“procurando uma serenidade e uma limpidez na imagem, sensibilizando a geometria rigorosa do círculo – suporte para uma visualização de estados iluminísticos: a ambiguidade entre o rigor e o seu desfazer ótico como alternativa para o sensível”(Azevedo, 1977:74)

Capítulo III

Análise artística, particularmente da coleção

... a partir dos artistas, seus protagonistas e do olhar de alguns críticos

Escreveria em 1996, o artista, poeta, aventureiro e socio-videasta Fred Forest em *Art et Ethique – pour un art actuel*¹⁷⁷, afirmando o seguinte:

“A inovação nunca anda sozinha, implica que a inovação na arte tenha um efeito de arrastamento nas inovações técnicas e sociais. Para que essa inovação, que muitas vezes tem origem no local, se espalhe/seja disseminada, para que possa ser assimilada e transformada por outros.” (Forest, 1996:3-7)¹⁷⁸

Uma atividade artística não se pode fazer sem criatividade e sem imaginação, o que convoca atitudes inovadoras e desenvolvidas sobre outras formas de comunicação e de expressão, através de suportes atuais, de novos media; esta é uma condição imanente à arte. Os conceitos artísticos dos artistas das décadas em análise, dos últimos 25 a 30 anos do século XX, podem ser ampliados a várias escalas da sua influência sem serem dogmas conceptuais, mas apenas outras formas de arte nas quais os utensílios do seu mester foram outros; importa visualizar nas formas de expressão de que modo foram, simbolicamente, tratados e efetuados os confrontos com o mundo. A ética e a responsabilidade dos artistas são um ponto de ordem essencial; a reflexão conjunta entre criativos, entre a arte e a ciência, e entre estes atores e a sociedade em geral conduzem a atitudes na arte que questionam a sociedade e os modos em que esta deverá viver(?) e não somente: como é que a sociedade vive.

Os Artistas nómadas que já referimos no primeiro capítulo, no ponto:1.5., foram metaforicamente nómadas por este mesmo princípio: - o da inquietação e do esforço em pensar acerca dos valores comuns à sociedade, e no nosso caso em questão, por revolucionarem atitudes na sociedade vivente sob o regime ditatorial e por acrescentarem valor e esperança à que depois de Abril de 1974 se viu envolta na emergência de problemas inéditos: os do planeamento familiar, os da alfabetização, os do alcoolismo, os

¹⁷⁷ Forest: L'innovation ne va jamais seule, elle implique que l'innovation dans l'art effet d'entraînement sur les innovations techniques et sociales. Afin que l'innovation, qui souvent s'origine dans le local, se diffuse, pour qu'elle soit assimilée et transformée par les autres.

¹⁷⁸ Artigo de Fred Forest em *Art et Ethique – pour un art actuel* (1996)

da exclusão social e da pobreza, ... matérias que deram origem a um documentário realizado pelo sociólogo António Barreto e produzido por Joana Pontes ¹⁷⁹(RTP, 2007).

Os artistas nómadas das décadas de 1970 e 1980 e até os que não o sendo também assumiram um papel inquietante, cá e lá fora do País, atuando nos anos de 90, tiveram um papel a desempenhar como catalisadores e reveladores de situações sociais, situações alarmantes que antecipavam os problemas ecológicos e ambientais em que nos encontramos imersos. Os artistas nómadas situam-se na charneira de duas épocas, ou seja, estes operadores estéticos encontram-se no intervalo - no momento de rutura que abre a passagem de um milénio ao outro, com um valor simbólico relevante. As mudanças operadas orientam-se ao nível dos media, da revolução informática que traz consigo uma outra reconstituição e reconstrução da realidade, a da virtualidade de espaços, das imagens sínteses – simulações do espaço e do tempo – simulacros, que substituem o real, o aqui e agora, para enunciar Benjamin; constroem-se em função de um deslocamento do papel da estética no sentido de uma função ética, fortemente social (Forest, 1996:13).

No nosso tempo a arte constrói-se num deslocamento deste conjunto de funções, e é desta relação entre a arte e a vida, entre a arte e a realidade que daremos testemunho da produção artística de um tempo específico num País no qual tiveram de pertencer.

3.1 O caso de Maria Helena Vieira da Silva (1907-1992) - Liberdade

Maria Helena Vieira da Silva

Liberdade

1984

Têmpera s/ papel

180 x 120 cm

Foi curioso o livro que nos veio parar às mãos, *Les Portugais à Paris*, escrito por uma escritora e historiadora francesa, Agnès Pellerin, em colaboração com dois escritores portugueses residentes em França, Anne Lima e Xavier de Castro, que nos descreve as

¹⁷⁹ Produzido no âmbito das comemorações dos 50 anos da RTP, Portugal, Um Retrato Social foi uma série documental inédita da autoria de António Barreto, realizada por Joana Pontes e com música de Rodrigo Leão, que pretendeu retratar a sociedade portuguesa contemporânea. Foram produzidos sete DVD's, cada um acompanhado por um livro com textos de António Barreto, entrevistas, informações inéditas e fotografias tiradas durante o trabalho de campo.

ruas de Paris onde residiram artistas, cientistas, dramaturgos, escritores, professores, entre outros agentes culturais portugueses. Destacamos do excerto dedicado a Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que localiza o seu atelier na Rue de L'Abbé-Carton, n 34, referindo o seguinte:

“chegada a Paris na companhia da sua avó, em 1928, dizia maria Helena Vieira da Silva ter ali chegado por razões de ordem intelectual e também de ordem prática” (...) “*Á Paris, on le découvre sur place à chaque instante par des moyens spirituels.*” (Pellerin, 2009:148-150).

Longo foi o percurso desta artista portuguesa que viria a naturalizar-se francesa em 1956 perdendo a nacionalidade portuguesa, e da qual falamos a partir da obra em destaque - “Liberdade”; consta de uma têmpera de Vieira da Silva pensada para ser um cartaz comemorativo do 25 de Abril a pedido da escritora, sua amiga, Sophia de Mello Breyner Andersen, e concebido em 1984: este cartaz é editado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Vieira da Silva ofereceria esta obra à Secretaria de Estado da Cultura no ano da sua criação, ou seja, a artista faria a doação desta obra ao Estado Português quando das Comemorações dos 10 anos do 25 de Abril, estando a obra datada de 1984¹⁸⁰. No rodapé da pintura é visível uma colagem, em formato de acrescento, de uma barra horizontal com inscrição pintada a cor de laranja, usando a mesma técnica da obra à qual se incorpora, dizendo: “XXV de ABRIL 1974”. A obra está assinada pela autora no canto inferior direito, mas por cima da barra: “Vieira da Silva 84”. Dos vários cartazes que Vieira fez para comemoração da data de implantação da Democracia, possui o acervo do projeto Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro um original: uma têmpera sobre papel kraft que deu origem ao cartaz. A técnica da têmpera de ovo foi usada pela pintora Maria Helena Vieira da Silva durante um período muito extenso (1953-1992). Na obra “Liberdade” os pigmentos a “têmpera” foram aplicados sobre suporte de papel sendo visíveis, pela sua transparência, os efeitos da pincelada e os traços finos que delineiam a figuração. Na composição interagem pequenos círculos de cor laranja, folhas e ramos de cor verde que a artista coloca de modo equilibrado e ritmado, entre elementos caligráficos artisticamente inscritos, formando a palavra: LIBERDADE.

Da mesma autora sabemos existirem mais dois outros cartazes, um dos quais integra a coleção de arte da Fundação Cupertino de Miranda, e no qual consta uma frase inscrita

¹⁸⁰ In Colóquio /Artes, nº 77, 2ª série-30º ano. Junho, 1988.Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

de Mário Cesariny (1923-2006). Um dos cartazes de Vieira da Silva cita uma frase poética de Sofia de Mello Breyner Andresen, evocativa do dia 25 de abril de 1974, colocada junto ao aglomerado de população que descia a Rua, assim representado por Vieira da Silva, e que neste cartaz traçava o movimento festivo do povo anunciando o seguinte: “A poesia saiu à rua”. Este cartaz foi mais tarde enriquecido por uma intervenção manuscrita e irónica de Mário de Cesariny, poeta e artista, a quem pertenceu, dizendo surrealisticamente com o seu “esteve sempre”. Na obra de Vieira da Silva a árvore está isolada de letras, “frutos” ou “flores”, onde se suspendem letras da palavra LIBERDADE. Nas outras duas obras (cartazes) temos uma multidão de pessoas que enche as ruas e que deseja e grita essa mesma LIBERDADE. Nas palavras de João Pinharanda, estes cartazes representam na obra de Vieira da Silva o espírito do tempo após Revolução de 1974 vivido em Portugal e que constituía muitas das ações de rua, tal como a invasão das paredes e muros das cidades pelo graffiti anónimo. Estes cartazes simbolizavam o seguinte:

“São modelos de uma esperança que continuamos a desejar construir, a querer e a necessitar proteger: quer na delicada pureza que os brancos vibrantes do guache evocam, quer no uso intenso que a manipulação descuidada e a exposição a todos os perigos (o sol e a humidade) provocaram nas cores e matérias originais do cartaz que pertenceu a *Cesariny*. A pureza poética do exemplo a que chamámos “Árvore da Liberdade” complementa-se com a prova real do que também poderíamos chamar “Rua da Liberdade”. Aqui, inscreveu Vieira um verso de Sophia de Mello Breyner: “A poesia está na rua”. Foi sobre ele que *Cesariny* (grande amigo de ambas) intercalou à mão um comentário crítico: “esteve sempre”.” (Pinharanda, 2009)

Citando ainda Pinharanda, a frase de Sophia referia uma utopia que *Cesariny*¹⁸¹ reforçaria deste modo: “ (...) porque cada um de nós pode ser ele mesmo poeta! Que melhor destino para Homem? Que melhor cenário para vivermos e praticarmos a DEMOCRACIA E A LIBERDADE?” (Pinharanda, 2009; (Sousa M. d., 2019)

¹⁸¹ No ano de 1964, Cesariny foi para Paris em Fevereiro com a ideia de estudar a pintura de Vieira da Silva e para isso, com a ajuda da pintora, pediu uma bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian, só deferida no final do Outono. Cesariny ficaria amigo do casal Arpad Seznes e Vieira da Silva para sempre.

3.2 O caso de Menez (1926-1995) - “Mulher com criança e vestido azul ciano”

Menez

c.1989

Pastel s/ papel

167,5 x 141,5 cm

Menez faz em 1988 a reabertura da Galeria 111 com uma pintura de *desoculto* figurativismo que a crítica da época, na voz de António Rodrigues, se insinuava já desde finais da década de sessenta. Existiam na representação figurativa cenas de situações ambíguas criadas entre a janela e o quadro, entre o pintor e o modelo, entre o espaço interior e o exterior, e tal como escrevia Rodrigues: - “Quando a ambiguidade espacial e os seus efeitos de luz eram *gestados* no próprio larvar do figurativo, é este quem agora põe em cena relações ambíguas entre o perto dos objetos de atelier e o longe nostálgico que eles nomeiam em imanências de irreal luz barroca, que lhes dilui os contornos e amacia os volumes e as cores. A pintura é aqui soberana, lugar de memórias da pintura, pintura dentro de pintura, num movimento fluido e agridoce de metamorfoses, que sempre foi o da pintura de Menez”. (Rodrigues, 1988:63).

[illegible]

Figura 23 – Cadastro de Obras de Arte, SEC / MC

Desta artista e da sua obra sobre papel com pintura a acrílico, temos em arquivo um registo de cadastro da DGAC - Direção Geral da Ação Cultural (1996 ?). Nesta ficha de inventário existe uma descrição de uma obra de Menez, pouco legível, e que pensamos ser pertença desta fase produtiva da artista, na qual a figura feminina era elemento central nas composições de ambientes ambíguos entre o interior do atelier e o exterior, tal como António Rodrigues o descreve na citação anterior.

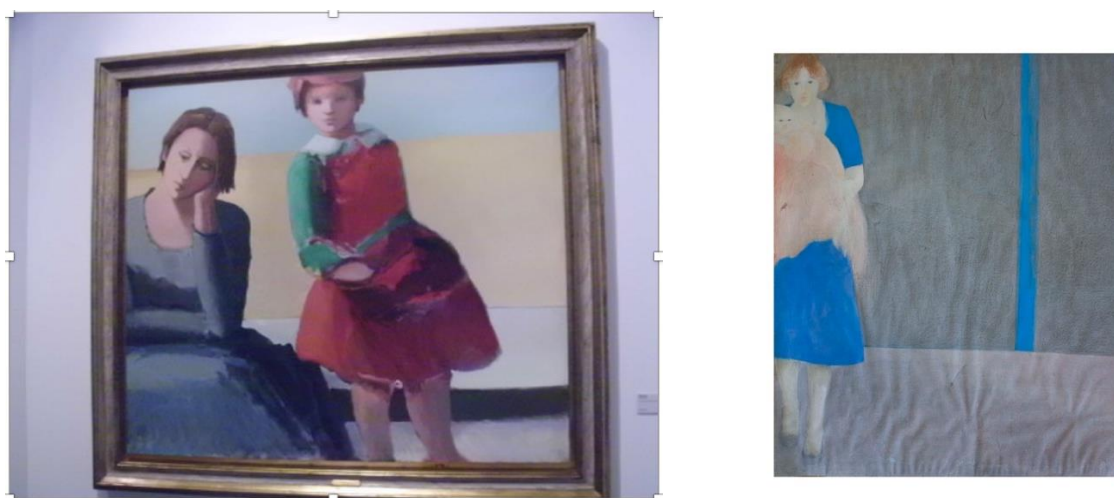


Figura 24 – a) Menez. Duas Figuras Femininas, 1988; b) Menez. s/ título, 1989

O crítico de arte João Pinharanda escreveria sobre esta artista que viajou pelo mundo e pode contactar com a geração de artistas portugueses residentes em Londres nos anos de 1970, tais como Paula Rego, Helder Macedo, Mário Cesariny e João Vieira. Da sua pintura registamos o seguinte:

“Uma mulher lê, uma mulher pinta, uma mulher olha. É a pintora e são todas as mulheres. As vezes várias mulheres acompanham-se uma mais velha outras mais novas, é a representação da escala das três idades clássicas, reflexão sobre a vida e a morte em que cada uma das personagens pode ser sempre a mesma, sempre a pintora ou outra qualquer mulher. As flores brilham nas jarras antes de morrerem, o rio Tejo abre-se para além da janela do atelier, os livros abrem-se uns sobre os outros no interior de uma casa que se desdobra em corredores e outras casas... Onde parecia haver uma infinita calma há afinal uma condição de angústia e desamparo.” (João Pinharanda, 1999).

3.3 O caso de Francisco Laranjo (1955) - “s/título”

Francisco Laranjo

1982-83

s/título

Óleo s/ tela

129 x 161 cm

Prémio Revelação na I Exposição Nacional “Arús’82”

A pintura de Francisco Laranjo seria na década de 1980 referida como: “possuidora de uma respiração musculada em que o ar circula e que abstratamente se significa” (Azevedo, 1983:33).

O percurso de Francisco Laranjo veio desde então a afirmar-se em todos os sentidos, reconhecido pela qualidade do seu trabalho criador e pela crítica que o tem acompanhado e que se confirma na sua atividade de Professor e Mestre na Faculdade de Belas Artes do Porto. A participação ativa de Francisco Laranjo é requerida para integrar vários júris, conferências, debates, seminários, ... sendo a sua obra a que, emblematicamente, faria a capa da Revista Colóquio / Artes em 1996, na sua penúltima edição, a revista número 100. Nesta edição, a crítica de arte e historiadora Maria João Fernandes escreve um longo texto, intitulado “Uma poética do gesto”, em que traça paralelos no vigor do gesto e na intensidade da cor, e na partilha de princípios estéticos com o Mestre Júlio Resende de quem Francisco Laranjo foi discípulo, desenvolvendo, contudo, um percurso expressivo autónomo e pleno de uma abstração gestual que, tal como escreve Vasco Graça Moura em 2013, se pode interpretar deste modo:

“Francisco Laranjo amplia muitos milhares de vezes uma série de configurações, granulações, células e fibrilações microscópicas, como se atingisse assim, de modo a simulá-la muito para além da perceção corrente, uma imagem das mais secretas estruturas da matéria e da vida, situando-se entre dois polos: um, o das obras de maior dimensão, a que poderíamos chamar de ordem panorâmica, em que opacidades, transparências, gradações íntimas de preto e branco, escorrimentos, nódulos, efeitos cromáticos, luminosos e vertiginosos, são determinantes; e outros, nas obras mais pequenas, especialmente concentrado numa exploração dos contornos e das densidades mais apertadas dessa representação visceral de que acima falei, em que as variações mais

severas e contidas, se concentram e fecham sobre si, num processo incessante de recomeço, reenvio e recíproca articulação” (Moura, 2013:8).

E ainda, nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, destacamos o seguinte:

“na área dos ambientes in formalistas convirá situar o trabalho de Francisco Laranjo – um dos prémios revelação – cujos enormes desenhos a nanquim denotam as distâncias por relação com o valor gestual em favor de uma procura meticulosamente construída, de um modo de expressão abstratizante. (Almeida, 1983:66-67)

Trazendo este plano da crítica à obra de Francisco Laranjo para o campo da sua teorização, e tal como antes o havíamos referido, os referenciais externos da obra de Laranjo são os que acontecem na radicalidade dos limites físicos da obra, do objeto de arte (Foucault, 1988:59-71; Sardo, 2017:94-95) e que são ampliados na expectativa da sua espacialidade: na pintura de Francisco Laranjo existe esta espacialidade expandida porque a obra é iminentemente arquitetura e a energia dos gestos pictóricos deste pintor traduzem o movimento dos planos e as sombras dos volumes representados na tela. Por isso, a obra que integra a coleção da SEC/MC do acervo de Aveiro é, na sua ampla representação, uma arquitetura com um espaço e uma temporalidade resgatada das tensões e das inflexões da não-figuração contemporânea. É uma obra de arte contemporânea porque representa uma singular relação com o próprio tempo, e essa relação com o tempo subjaz na dimensão do gesto, através de uma dissociação e um anacronismo. A expressão plástica na obra de Francisco Laranjo existe em desconexão e dissociação em relação ao presente no que reporta à repetição do *medium* – na tradição, mas a sua materialidade pertence verdadeiramente ao seu tempo: “no entanto, é a presença ineliminável da tradição, sua repetição, que ocasiona o seu próprio novo; o local de sua suspensão efetiva. O *Avant-garde*” (Benjamin A., 1991:82).

3.4 O caso de Pedro Calapez (1953) Díptico – “s/ título”

Pedro Calapez

s/título

1985

Grafiti, cola e materiais diversos s/ papel

Díptico 58 x 152 cm

Também na obra de Pedro Calapez, um díptico também iminentemente arquitetura no qual as formas, as texturas e o desenho a grafite que contorna os volumes representados no suporte em madeira, existe uma composição que transgride o retângulo do suporte, que vai além do perímetro da moldura, no sentido das linhas que invadem e intersejam o espaço do observador envolvendo nos eixos da estrutura arquitetónica.

A obra de Calapez que integra a coleção SEC/MC em depósito em Aveiro tem origem na continuidade deste impulso localizado nas obras de 1982, depois do modernismo e na senda da afirmação do campo expressivo da arte portuguesa no País. Foi marcante a exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa comissariada por Luís Serpa e intitulada “Depois do Modernismo”, ocorrida entre 7 a 30 de janeiro, em 1983, com uma comissão executiva alargada aos temas do então chamado movimento “post-moderno”¹⁸². Obteve para a sua realização apoios oficiais da Fundação C. Gulbenkian e Secretaria de Estado da Cultura. Esta exposição reuniu um conjunto de artistas plásticos e visuais, arquitetos, coreógrafos, encenadores, criadores de moda e performers, num total de 73 participantes. Pedro Calapez esteve presente com três obras (sem título) materializadas numa técnica mista que empregava o giz “pastel” e a grafite sobre papel numa superfície com 280 cm de largura e 150 cm de altura, datadas de 1982. Vive-se neste tempo a forte presença de artistas portugueses nas Bienais Internacionais, num período entre 1982 e 1989 (Alves, 2007:59-60), no qual foram realizadas outras exposições com a participação de uma “quarta geração de artistas”, que no entender do historiador e crítico J.-A. França correspondia à geração de “jovens artistas portugueses, que se tinham revelado entre os anos cinquenta e sessenta” e que consolidavam percursos criativos (Nogueira, 2015:84), nomeadamente: - António Sena, Carlos Calvet, Dorita Castel-Branco, Guilherme Parente, Henrique Manuel, Henrique Ruivo, Maria Gabriel, Pedro Calapez, Joaquim Bravo, Luís Gonçalves, Julião Sarmiento, Noronha da Costa, Teresa Magalhães, Tomás Mateus, entre outros.

Na realidade os artistas referidos haveriam de integrar a coleção de Estado iniciada em 1976 por ação da Secretaria de Estado da Cultura na pessoa de David Mourão Ferreira, e

¹⁸² Os conceitos surgidos no catálogo desta iniciativa estão desde logo patentes na Apresentação de “Depois do Modernismo” (1983), por Luís Serpa, na página 9; conceitos corroborados pelos elementos da comissão executiva, que na página seguinte se assumem como “não alinhados com o modernismo dominante”.

numa ação cultural coordenada á época por Eduardo Coelho, e continuada por demais responsáveis até finais da década de 90. (Pinho, 2014). De Pedro Calapez integram a coleção SEC/MC – depósito em Aveiro, as duas obras de 1985, “s/ título”, com técnica de giz “pastel” e grafite, materiais aplicados s/ papel, constituindo uma composição em díptico.



Figura 25 - Pedro Calapez "Sem Título" 1985 (díptico)

3.5 O caso de Noronha da Costa (1942-2020) - “Górgon”

Noronha da Costa

Górgon – homenagem a Terence Fisher

1973

Óleo s/ tela

120 x 140 cm

No entender de Noronha da Costa o *medium* da pintura é, para além da matéria e da técnica, a cristalização da forma enquanto que o *medium* do écran é a projeção difusa da passagem entre a forma real e a sua transformação imediata:

“é sempre um problema de espelhos - é a Arte da representação / O écran é a obra - o amarelo e o corpo desfocado pela pintura / O fundo e o contorno do corpo / A cor tem de ser vista de um ponto de vista subjetivo / O espaço-atmosfera da pintura avança da parede sobre nós - é a Dimensão / O Valor controla a Dimensão / a Arte que se

expande para além da dimensão do quadro liberta-se do valor / A tecnologia trouxe a libertação da arte e a anulação do valor e devolveu à arte a sua dimensão expandida e democratizou-a.” (Noronha da Costa, 1979)

Excerto retirado da Revista Colóquio Artes de 1979, (nº 40 / Março), no artigo da autoria do pintor Noronha da Costa, “Arte / Dimensão / Valor “. Fernando Pernes escreveria em 1971 acerca da pintura de Noronha da Costa, serem composições nostálgicas que abrem um espaço onde as figuras são sombras e fantasmas, as paisagens manchas oníricas, o tempo sonho vivido onde se aparenta um sentido de verosimilhança representativa: “Noronha constata em “patines” que são de consciência do tempo que habita perante o imaginário que lhe aparece, o desértico do mundo dos seus dias portugueses” (Pernes, 1971:45). J-A. França acrescentaria sobre os objetos criados em 1969 o seguinte:

“Com seus vidros de variada opacidade ou seus espelhos de variado reflexo, suas paredes de espelhos furados onde se decepam os braços do explorador, suas pequenas paisagens de espelhos azulados onde as imagens se fundem na impossibilidade “n” de “Trompe l’oeil”. (J-A. França, 1971, p. 16)

O crítico J-A. França registou sobre Noronha da Costa, a partir dos seus ecrãs difusos e feéricos, algumas reflexões sobre a poética do fantasmagórico, numa perspetiva de origens românticas, oníricas e surrealistas que fez convergir numa fase da obra deste artista. Fernando Pernes, sistematizou a forma e a estrutura dos objetos artísticos de Noronha reportando a uma «situação neo-romântica na pintura portuguesa», a qual atravessaria a arte contemporânea mais recente (Lourdes Castro, José Rodrigues, Carlos Calvet, João Hogan, Eduardo Nery, Cruz Filipe e Noronha da Costa). Oporia esta marca mais subjetiva à frieza mercantilista de uma arte da industrialização e do consumo, renegada em grande parte pelos surrealistas deste período, e que nos anos de 1960 era marca da arte internacional, da *pop art* americana e inglesa ou mesmo do *nouveau réalisme* francês (Dias, 2016:301-306).

3.6 O caso de José Mouga (1980) “Pintura”



Figura 26 - José Mouga, “Pintura”, 1980. Acrílico s/ tela. Col. SEC/MC- CMA-UA

Os artistas José Mouga (1944-2016) e António Sena são-nos apresentados por Bernardo Pinto de Almeida como artistas que “reafirmam a coerência com um percurso problematizante de valores gestuais líricos”; em “Carta de Lisboa” (1981) Rui Mário Gonçalves escreve sobre José Mouga como um artista em que as manchas de cor valem pelas suas características cromáticas e não por serem registo gestual, resultando a composição de elementos estruturais frontais de linhas e manchas de cores puras. O formato retangular da pintura é abandonado para que nenhuma zona da tela possa ser considerada como secundária e ainda menos como fundo. Gonçalves faria assim, um paralelo com a teoria da pintura promovida nesta década e na anterior, por Clement Greenberg e designada de *Post- Painterly Abstraction*, da qual o artista Pollock seria o principal fundador. Aliás, nesta década de 1980 acontece na SNBA em Lisboa e na Árvore no porto, a exposição organizada pelo crítico americano *Kenworth Moffet* com toda uma nova geração de 40 anos que abordam a abstração na arte segundo uma nova sintaxe e um novo exame das relações entre figura e fundo, com desprezo pelo retoque, valorizando a invenção no momento da execução, a velocidade e os materiais usados: a tela era embebida de tinta, pigmentos gelatinosos, espessos, transparentes e opacos, arrastados rapidamente (Gonçalves, 1981:50-52). Pinto de Almeida refere acerca do

artista Rui Aguiar que este pintor reúne um sentido de alguém que renova o apelo a um trabalho com materiais menores, apegado à reinvenção de uma *arte povera* como solução estética que contesta os valores do consumismo, ao mesmo tempo que se define na aceitação de um *phatos* de desperdício de inspiração minimalista.



Figura 27 - Rui Aguiar “Três Nuvens”, 1981. Colagem: papel de seda, kraft e acrílico s/ tela.

Tal como o expõe a socióloga Nathalie Heinich:

“e esta transgressão é particularmente visível quando diz respeito aos materiais em si, como é o caso com instalações, performances ou vídeo arte. A arte contemporânea repousa pois, essencialmente, na experimentação de todas as formas de rutura com aquilo que a precede: rutura que pode ser entendida, ou como forma positiva de transgressão, quando se encontra associada a uma subversão crítica, ou como uma forma negativa, quando está associada à moda e à procura de originalidade a todo o custo ou da notoriedade sem esforço” (Heinich, 2006:45).

São objetos que negando a mediação da arte, pois esta é uma forma de separação e de distanciamento, se assumem como arte que está presente nos objetos do quotidiano. Na banalidade do objeto do quotidiano é revelada a vivência do artista como resultante de uma experiência total: encontramos de certo modo este caminho no resultado das obras de Carlos Augusto Ribeiro “Do livro das rasuras”, 1991; nas de Sérgio Costa “s/título”, 1987; e na de Victor Oliveira “s/ título, 1984.

3.7 O caso de Julião Sarmiento (1948) “Sic Vt Dolor Meus”

Julião Sarmiento

Sic Vt Dolor Meus

1995

Políptico (composição pictórica em 10 painéis).

Óleo s/ contraplacado, técnicas mistas, colagem, gesso e pinos em metal;

tardoz com ripado em pinho.

525 x 520 cm

O caso concreto da obra de Julião Sarmiento incorporada na coleção SEC/MC em depósito em Aveiro confirma a realidade do “aqui e agora” questionado por W. Benjamin na sua obra “ A Obra de Artaud era da sua” (1936), como a constatação do (in)separável do objeto artístico em relação ao espaço na qual a obra de arte habita. O políptico “*Sic Vut Dolor Meus*” foi uma obra de grande escala, concebida em 10 painéis para uma superfície total de 5,25 m x 4,25 m, pensada para preencher a parede principal da Capela-mor da Real Capela do Palácio de Sintra (peça arquitetónica do séc. XVI), destinando-se a ocupar a área frontal na retaguarda do altar-mor. Este local era o destinado à montagem do retábulo de altar, originalmente preenchido por uma máquina retabular que se instalava desde a base, o soto-banco, estruturada por corpos que iam de um extremo ao outro na largura total da capela-mor, e que se sobrepunham na vertical até fecharem no topo do alçado rematando no teto da capela.

A obra de Julião Sarmiento consegue envolver o espaço arquitetónico em redor do grande painel, tendo para tal representado nos 4 painéis laterais da sua composição pictórica o padrão polícromo do revestimento azulejar das paredes da Capela. A viabilidade da representação assumiu a cumplicidade com o existente e deu-lhe uma relativa continuidade. Nesta aparente unidade espacial vivida no interior da Capela o artista permitiu ao observador um acesso harmonioso ao conjunto arquitetónico interno, para depois avançar com o tema da representação pictórica de modo mais questionável e interpelativo ao olhar. Diríamos que acessibilidade harmoniosa significa criarmos um outro espaço de envolvimento “imersivo” que transporte o recetor para uma dimensão estética singular, e não comum. O envolvimento imersivo do recetor no ambiente gerado

pelas representações da arte latentes, por exemplo¹⁸³ na obra pictórica “Sic Vut Dolores Meus” de 1995, são mais evidentes à medida que nos aproximamos da obra de arte em causa. Esta obra pictórica está incorporada na (parte da) coleção SEC/MC em depósito em Aveiro¹⁸⁴.

A sua dimensão ultrapassa em grande medida a escala humana, o que inicialmente afirmamos tratar-se de uma obra de arte inseparável do espaço na qual habita, ou seja, que habitou; atualmente está descontextualizada do espaço de origem para se contextualizar num outro diferente para o qual não foi concebida. Neste painel, a imagem global fragmentada em várias cenas reporta a um universo de inspiração cristã, que o vincula à representação de uma cruz central, em torno da qual a própria história interna decorre como uma meta-representação, tal qual acontecia nas estruturas retabulares setecentistas e oitocentistas (do maneirismo ao barroco); esta relação com a teologia ocorre graças à migração do processo da montagem dos retábulos¹⁸⁵ transposto para este *medium*.

¹⁸³ É também imersiva a obra fílmica de Julião Sarmento com trabalhos a partir da década de 1970.

¹⁸⁴ “Esta pintura sobre contraplacado integra o núcleo de obras da Coleção SEC que foram cedidas a Aveiro no âmbito da já mencionada “Avenida de Arte Contemporânea”, encontrando-se presentemente exposto no Teatro Aveirense, enquanto aguarda ser transferido para a capela de São Tomás de Aquino, daquela cidade. Esta transferência, anunciada pela imprensa (cf. versão eletrónica do Diário do Vouga – Semanário da Diocese de Aveiro, de 16 de fevereiro de 2011: <http://www.portal.ecclesia.pt/pub/14/noticia.asp?jornalid=14¬iciaid=79567> pressupõe a concretização prévia de um ambicioso projeto de arquitetura, da autoria de Carrilho da Graça, aprovado pela edilidade no início de 2011 e orçado em 371.515 euros, o qual visa não somente a requalificação do pequeno templo e da sua envolvente, como também a construção de um espaço contíguo de forma a albergar o retábulo de Julião Sarmento”. Sabendo-se que se trata de uma obra cedida a título precário pelo MC/SEC, não podemos deixar de expressar a nossa estupefação face ao investimento pecuniário que este projeto implica (mesmo que parcialmente promovido com fundos comunitários) e que pode ficar comprometido se – e quando – o legítimo proprietário da obra entender reivindicá-la de volta, o que muito certamente sucederá” in Pinho, 2013:171.

¹⁸⁵ A obra de Julião Sarmento é, do ponto de vista técnico e até da escrita iconográfica e simbólica, um retábulo que se estrutura de uma forma cinemáticas sem uma real componente temporal, mas com um campo de visão expandido, funcionando como elemento modelador do espaço, tal qual uma máquina retabular barroca.

Capítulo IV

... sempre contrabalançando entre os dois séculos – XX e XXI

4.1 Entre a presença e a ausência – outros campos de visibilidade

Os processamentos de arquivos de imagens estão a proporcionar e a reequacionar na atualidade outras formas de exibir e de aceder as obras de arte. Este foi o motivo principal para pensarmos num dispositivo digital de visualização que desse validade a um outro contexto de visibilidade para as obras de arte em estudo. Chegados, por conseguinte, a este capítulo vamos refletir no nosso modelo comunicativo e nos dispositivos que favorecem um número considerável de alternativas necessárias para aceder ao evento, ao acontecimento artístico e à obra de arte com ambiguidades, com diferentes pontos de vista, definindo um dispositivo que deixa a obra em aberto atuando como “contra fluxo” de resistência às mistificações da comunicação, no sentido que o artista visual Miguel Leal o toma na sua arte: “A cegueira operativa da Arte funciona como contra –fluxo e como modelo de resistência às mistificações da comunicação, ou no mínimo, como seu contra–ponto crítico” (Miguel Leal, 2009:337). Atinentes à nossa experiência comunicativa de resistência às possíveis mistificações, e tal como Eco já escreveu na sua “Obra Aberta” (1962) acerca do modelo comunicativo e cultural da sociedade do nosso tempo, contam as alternativas que na fonte – na origem, se apresentam como possíveis:

“A informação representa a liberdade de escolha que temos ao construir uma mensagem, e, portanto, deve ser considerada propriedade estatística da nascente das mensagens.”
(...) “A informação é a medida de uma possibilidade de escolha na seleção de uma mensagem.” (Eco, 1991:100)

Assim, no nosso século XXI o modelo de comunicação é formado dentro de determinados modelos de cultura e está apoiado numa série de convicções intelectuais e de tendências emotivas que se constituem no ser humano como resultado (e efeito) de uma educação feita de hábitos sociais e de práticas culturais originárias no ambiente natural, histórico e social em que nos inserimos, o da cultura digital. Tomando nota das palavras de Charlie Gere reforçaria este princípio com a seguinte expressão: “digital refers not just to the

effects and possibilities of a particular technology. It defines and encompasses the ways of thinking and doing that are embodied within that technology” (Gere, 2009: 17).

Nesta linha de pensamento recuperamos numa edição de 1999 intitulada *CiberQqcoisa* alguns artigos que à época debatiam o espaço da cibernética e das tecnologias da comunicação digitais como a nossa condição futura de nos relacionarmos em sociedade. Destacamos um pensamento estruturado pela Professora Maria Dulce Castanheira que escreveu acerca da cibernética no contexto da arte o seguinte:

“A arte que vem, a arte do possível, do ainda não concretizado, do que está sempre em chegada. O seu caráter de pura possibilidade atribui a cada obra formas únicas e irrecuperáveis que escapam aos meios tradicionais de assimilação e recuperação: mercados, museus, conservação, restauro ou classificação. Porque cada obra procura ser um ou vários acontecimentos, e acontecer significa interagir no espaço e no tempo, proporcional a outros encontros e sensações, desencadear processos...” (Castanheira, 1999:25)

O que nesta citação se anuncia é o desenho de uma linguagem do “Aberto“, da arte que vem no sentido como Agamben a estrutura (Agamben, 2009:43-44), liberta dos dispositivos classificatórios e seletivos na qual a arte foi capturada, e que se emancipa no potencial de uma arte em constituição (Cruz, 2012:8) que procura interagir no espaço e no tempo que lhe pertence, e desencadear processos. Temos, na atualidade, um conceito que serve esta ideia de arte em *aberto* a várias possibilidades e que remete para o de *cibernética*, o qual evoca a instabilidade entre o sujeito e o objeto: entre “ o signo e o corpo, o interior e o exterior” (Castanheira, 1999:25).

Pierre Lévy, investigador e pedagogo, desenvolve trabalho a partir da ideia do *ciberespaço* como um repositório da memória cultural, falando deste espaço cibernético como o lugar no qual a memória dos homens se expande, em sistemas e estruturas mediais concretas e específicas da linguagem tecnológica contemporânea, expandindo-se ubiquamente para o conjunto global da sociedade:

“Eis o *ciberespaço*, a população de suas comunidades, a ramificação entrelaçada de suas obras, como se toda a memória dos homens se desdobrasse no instante: um imenso ato de inteligência coletiva sincrônica, convergindo para o presente, clarão silencioso, divergente, explodindo como uma ramificação de neurônios. (Lévy,1999:260)

A cibernética¹⁸⁶ provém de sistemas e/ou processos que dependem da troca e do fluxo de informações e que desencadeiam (atribuem) no território da arte um novo estatuto às imagens dotando-as de uma linguagem plural (Grenz, 2005.). Isto significa que as manifestações da arte, e das imagens geradas nos vários domínios expressivos, mesmo nos domínios mais tradicionais da arte, dispensam um território físico de mediação, estabelecendo-se numa relação efémera entre si mesma – entre o objeto e o sujeito /recetor, relação expressa no domínio da captação e da virtualização das experiências sensoriais, que equivale a afirmar o seguinte:

“ (...) “Na *ciber* arte anulam-se as distâncias, o sujeito está só com a obra, navegando-a, só a conhecendo consoante avança. Não havendo um guia ou previsão do que o espera, o sujeito vai desenhando o seu caminho nesta viagem que pode ser maravilhosa ou terrível, mas que será sempre um encontro” (Castanheira, 1999:25).

Assim, neste IV capítulo, o ponto de vista a registar é o da problemática da acessibilidade às obras artísticas da nossa coleção no tempo presente, tendo a nossa proposta incidido na conceção de uma plataforma de *design* orientado para um modelo dinâmico e intuitivo, essencialmente digital e virtual, que serve a complexidade dos arranjos expositivos no sistema de arte: o da heterotopia do museu migrada para um artefacto multimédia, utilizando as possibilidades da *internet* (da *web*) dotado de uma linguagem visual especificamente mediática, reveladora também, das *metacaraterísticas*¹⁸⁷ do meio. Investiguei os traços caraterísticos e a substância conceptual destes novos media, com inspiração metodológica e conceptual na noção de “dispositivo” de Foucault e na de espacialidade heterotópica¹⁸⁸ dos museus, tal como Foucault a define. Estes foram essenciais na conceção de um dispositivo medial/digital/virtual que permita ao utilizador um outro paradigma de fruição, livre e participativo, em relação ao objeto artístico. O dispositivo de visibilidade deverá contemplar, não a hipótese da visibilidade presencial mas principalmente, tornar visível o que se encontra ausente do nosso olhar privilegiando a linguagem da Arte dos Media –

¹⁸⁶ O termo cibernético deriva do termo grego *kybernetes*, que significa “timoneiro”. A cibernética inclui os vários tipos de processos que dependem da troca e do fluxo de informações.

¹⁸⁷ *Metacaraterísticas* do meio significa, neste contexto, pensar o artefacto digital de comunicação munido de uma plataforma que seja flutuante e permeável de cruzar outras matérias do universo artístico em conexão com as imagens primeiras – as da fundação do arquivo imagético em questão.

¹⁸⁸ Heterotopia na terminologia de Foucault corresponde a uma relação com a temporalidade construída no ambiente dos museus, sendo estas entidades físicas/arquitetónicas as que envolvem num mesmo espaço objetos de todos os tempos, de todas as culturas, de todas as práticas disciplinares, ... em simultaneidade. Os objetos de arte existem no tempo, mas também existem fora do tempo, porque são construídos e preservados para serem fisicamente inaceitáveis/intocáveis pela destruição do tempo.

emissões *on line*, considerando que uma plataforma digital de simples acessibilidade mas de usabilidade sensorial será uma resposta preferencial; falamos de uma plataforma em que as imagens das obras se anunciam pela sua ausência a partir de pontos vitais, aleatórios e ritmados inscritos da/na obra de arte a que o utilizador deverá intuitivamente aceder de acordo com o seu natural interesse pela obra de arte por ele selecionada. Para organizarmos o esquema visual que servirá de guião ao nosso dispositivo digital de acesso e pesquisa das obras selecionamos os seguintes procedimentos: a) o responsável pela plataforma de *design driven* deve focar-se na acessibilidade às obras de arte, no caso concreto reunidas presencialmente em Aveiro, para desenhar/adaptar um dispositivo de visualização que responda “sensorialmente e digitalmente” à curiosidade e interesse dos utilizadores; b) o requisito base é desenharmos a plataforma e/ou o dispositivo a ser projetado para responder à leitura visual de uma obra de arte; no presente estudo de caso, as obras de arte, mais de cem, não são visíveis pessoalmente / *in presencia* na sua totalidade, mas podem ser vistas nas "reservas" do museu, e após a sua digitalização poderão ser vistas através de um dispositivo *on line*; c) para concretizarmos o design, empírico, de um artefacto digital que permita a leitura visual da obra de arte a partir de um guião lógico, mas aberto a inesperadas pesquisas que possam levar a novas chaves de decifração da obra, de acordo com o enredo que o utilizador tecer no dispositivo, tivemos que transferir os dados e os conteúdos até aqui reunidos para aproximar o utilizador da realidade da obra.

Objetivamente, o sentido da nossa orientação para um outro sistema comunicativo reavivou / reativou o que é patente no seguinte pensamento:

“As possibilidades oferecidas pelas redes digitais de hoje, representam uma sobrevivência da memória comunicativa do artista, além de um desdobramento da sua obra em nosso presente, supõem neste estado de sobrevivência, uma presença quase imortal e eterna que transcende a experiência atual do seu trabalho em um tempo definido e fechado, e consegue uma durabilidade que ultrapassa o tempo do artista, além de nosso tempo presente, como um legado para as gerações futuras através do médio digital. Memórias culturais em construção.” (Torres & Cirillo, 2015).

4.2 A valorização do “não suporte / e do imaterial”

“São as coisas que não conheces que transformam a tua vida” (Vostell, 1979)

Recuperamos esta frase de Wolf Vostell (1979) divulgada em Lisboa por ocasião da sua retrospectiva¹⁸⁹ para uma percepção da arte num sistema espaço-temporal que afirma uma descontinuidade da experiência estética, e uma rutura assumida pelo artista e exigida por parte do fruidor (Gonçalves, 1979:63). Vivemos um tempo em que a arte se aproxima da vida, um pouco como Eco a afirmou:

“Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos põs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem de descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade.” (Eco, 1991: 158).

A transição do século XX para o século XXI no campo e nos domínios da arte tem como charneira decisiva as estruturas de memória que o sujeito criativo, o operador estético de ontem tal como o operador multimédia de hoje, consegue agarrar mesmo que não estejam legíveis e apenas se subtenham nos fragmentos/vestígios perceptíveis de algum modo e /ou em algum lugar. É algo, tal como o que Agamben explica:

“dever ter estado na mente de Michel Foucault quando este escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história.” (Agamben, 2009:72)

Assim, é-nos exigido no nosso tempo recuperar as estruturas de memória implícitas da arte, na produção artística transmitida, e apreender no presente (mesmo que em abstrato), o tempo que lhes corresponde, problematizando, interpolando e fragmentado esse tempo passado colocando-o em relação ao tempo em que vivemos, em relação a outros tempos e neste exercício recursivo descodificar e reativar e atualizar a história desse legado artístico, citando a arte em qualquer medium possível, contudo, num medium acessível e correspondente ao nosso tempo: o da cultura digital e dos media tecnológicos. Por esta razão para darmos resposta a esta exigência e “àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das figuras nos textos e nos

¹⁸⁹ Gonçalves, Rui Mario (1979). Carta de Lisboa – LIS’79, in Revista Colóquio / Artes, nº 43, 2ª série, 21º ano (dezembro) 1979. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p: 63.

documentos do passado” (Agamben, 2009:72) e para termos sucesso no dispositivo de visibilidade que temos em projeto, foi essencial elencarmos e catalogarmos o que é mais determinante e o que temos de valorizar/recuperar no acervo de obras de arte, em “suporte material / ou imaterial” como proponentes da transição do século XX para o XXI. Vamos então colocar em cena as chaves de leitura “com-sentindo”, recuperando a expressão de Ernesto de Sousa para definir a atitude artística que sustentava o ato criativo em 1977-79 – um *com-sentir* (*synaisthanesthai*), que significava à época a existência da amizade e do amigo com um sentido político, ontológico e de *condivisão*: “em que o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão”(Agamben, 2009:89). Sendo a prática na nossa cultura do século XXI a da multimédia e a do digital, imediatamente pensamos que o dispositivo e mecanismo de representação que lhe corresponde é o computador, e o artefacto móvel no qual o software funciona em protocolos vários de comunicação *online*. Foi por isso crucial identificarmos na nossa investigação o *locus* de muitas das obras que constelam este período de renovação da arte contemporânea portuguesa, a dos últimos 30 anos do século XX, e que são na sua essência as que se ligam ao seguinte intervalo espaço-temporal: - as obras que se ligam ao Salão-Evento *ARÚS 82*, já referido no cap.1, por ser o evento charneira e decisivo na estrutura de memória da nossa coleção de arte. As obras que estudámos e sobre as quais tecemos múltiplas hipóteses de tratamento e de abordagens tiveram origem nesta primeira Exposição Nacional de Arte Moderna do Porto¹⁹⁰, realizada em 1982; - numa perspetiva temporal recente e ainda muito presente face os acidentes e/ou impedimentos da exposição pública de grande parte das obras apresentadas em *ARÚS 82*, implicou salientar e comparar (para 1982) outras mostras contemporâneas¹⁹¹, igualmente impulsionadoras de Prémios de Arte, tais como: a “III Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira (1982)”; a “Bienal de Lagos´ 82”; a 1ª Exposição de Arte Moderna do Porto e Lisboa; o “Prémio Nacional de Artes Plásticas” promovido pelo Ministério da Cultura com a Coordenação Científica da Secção Portuguesa da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte); a Exposição Internacional de Desenho, “LIS´79, organizada pela

¹⁹⁰ Exposição “ARÚS 82” in Carta do Porto, por Bernardo Pinto de Almeida, na Revista Colóquio/Artes, nº 65, Março de 1983, pp:66-67.

¹⁹¹ Fernando Azevedo escreve um artigo de 12 páginas na Revista Colóquio / Artes de 1983, Março -nº 56, acerca das várias mostras ocorridas em paralelo no ano de 1982, em Portugal. Estes eventos promoveram artistas premiados no âmbito das Bienais de Vila Nova de Cerveira e de Lagos 82; da ARÚS; e do Prémio Nacional de Artes Plásticas pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica da Secção portuguesa da A.I.C.A.

Secretaria de Estado da Cultura que seria expectável ser uma Bienal Internacional¹⁹² tal como se refere em *Arquivo L+Arte*; as Exposições do Grupo Arquipélago no Centro de Artes Plásticas de Coimbra e na SNBA, Lisboa¹⁹³. A Exposição Coletiva de Jovens artistas na Galeria *Quadrum*, que em 1983 se afirmava ser uma galeria marcante da transformação e mediação artística, de acordo com o crítico de arte Rui Mário Gonçalves:

“A Galeria Quadrum é a mais audaciosa, acentuando o vanguardismo estético do seu programa, promovendo um intercâmbio internacional, realizando ciclos de palestras e oferecendo semanalmente às crianças do bairro sessões de expressão livre” (Gonçalves, 1991: 10).

Esta galeria é já referida num outro artigo de Rui Mário Gonçalves¹⁹⁴, em “Panorama das Galerias”, em 1978, como lugar de mediação internacional na arte: “O vanguardismo é mais marcado em Lisboa na Galeria *Quadrum*, e, e no Porto, na Galeria Módulo, ambas aliás, em contacto com o estrangeiro” (Gonçalves, 1978:65). Acerca das galerias de arte existem testemunhos a confirmar que se expunham artistas portugueses e “alguns estrangeiros” em vários outros espaços idênticos, tais como a galeria do Diário de Notícias e a galeria 111; na galeria Arcano XXI; na galeria S. Mamede; na galeria S. Francisco, e para além destas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, todas em Lisboa; periféricas à capital são referidas ações, menos regulares, na Galeria da Junta de Turismo do Estoril, no Círculo de Artes plásticas de Coimbra, e ainda na Galeria “Quetzal”, esta na Ilha da Madeira¹⁹⁵. Aliás, é a partir de catálogos de muitas destas exposições promovidas por galerias de arte de entre os períodos de 1975 a 1997 que conseguimos ir localizando as nossas obras de referência e irmos entendendo os percursos artísticos dos criadores/autores que figuram na coleção SEC/MC.

Destacamos algumas, tais como: - as Exposições de fotografia, as quais eram também um desafio maior e que no início deste período de 1980 tiveram lugar na Galeria Diferença, em Lisboa, com Eduardo Gageiro de quem não temos obra na coleção SEC-MC; na

¹⁹² Esta exposição foi detalhadamente descrita por Rui Mário Gonçalves, em artigo publicado na Revista Colóquio / Artes da FCG, no mês de dezembro de 1979, pág. 61.

¹⁹³ Este evento foi detalhadamente descrito e contextualizado por Bernardo Pinto de Almeida num dos livros editados pelo Círculo de Leitores da coleção de arte coordenada por Dalila Rodrigues, no ano de 2009, pág. 96-99.

¹⁹⁴ R.M. Gonçalves, artigo editado na Revista Colóquio / Artes de 1978 (nº 29 de Dezembro)

¹⁹⁵ Rui Mário Gonçalves faz um balanço sobre as Galerias de arte em Portugal na década de 1970 na Revista Colóquio /Artes, da FCG.

Galeria Alda Cortez¹⁹⁶ teriam tido lugar a obras de Nuno Félix da Costa “*Pena Capital*” “*na década de 1990*”; Carlos Calvet em 1989, teve uma primeira exposição do seu trabalho fotográfico na Galeria Ether, revelando a sua produção entre os anos 50 e 70; Carlos Afonso Dias expôs na galeria Pente 10 - “Fotografias 1956-2008”, com catálogo homónimo¹⁹⁷; Rui Ochôa e Rui Cunha, deste grupo de fotógrafos portugueses reunimos várias obras, da coleção SEC/MC em depósito na CMA; falta ainda referir Cyril Bailleul, de nacionalidade Belga, que cumpre referenciar no panorama desta coleção da SEC. Inserimos de seguida algumas fotografias do depósito em Aveiro para melhor entendimento do universo imagético em estudo. Contextualizamos histórica e teoricamente o núcleo de fotografia reunido tendo em conta o trabalho de pesquisa de Jorge Calado¹⁹⁸ efetuado para Secretaria de Estado da Cultura como responsável pela área da fotografia (1989-1991) de modo que nos permita compreender novos aspetos do mundo da arte e da sua expressão, também, materializada num outro suporte, no *medium* da fotografia.

Neste núcleo de obras fomos procurar o rasto dos fotógrafos presentes na coleção tendo sido inevitável a documentação reunida pela Ether¹⁹⁹ – em Lisboa e na qual encontramos os percursos e testemunhos dos nossos fotógrafos mais ativos e reconhecidos no panorama da fotografia portuguesa (Sena, 1991:139-142). Jorge Calado escolheu numa primeira fase de aquisições do Estado, para um período de dois anos, um conjunto de 346 imagens correspondentes a 16 meses de pesquisas no que de mais significativo se fazia na área da fotografia, quer a nível internacional como a nível nacional. Em 1991 a fotografia em Portugal está representada na Exposição Internacional

¹⁹⁶ Nuno Félix da Costa, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa. Expõe desde 1983. Publicou *Retratos de Hábito*, fotografias, na Assírio & Alvim, 1983. Produziu e editou para a Galeria Alda Cortez, o livro *Pena Capital*, 1993, fotografia. Publicou poesia na & etc.: *Noutro Sítio*, 1995, *Panfletarium*, 1996, *Cinematografias*, 1998. O livro *Arte Última*, de poesia e fotografia, foi editado pela Casa Fernando Pessoa, 1998. Publicou, ainda, *Portulíndia*, fotografia, 2009, na CórteX Frontal; *Catálogo de Soluções*, 2010, e *Agora Nós*, 2012, ambos de poesia, editados também na CórteX Frontal, e o livro de ensaios *Estar no Sistema*, na Teodolito, em 2019. Com a Companhia das Ilhas publicou em 2015 o livro de poemas *O Desfazer das Coisas e as Coisas já. Desfeitas* e em 2016 o ensaio *Pequena Voz. Anotações sobre Poesia*. Em preparação (na Companhia das Ilhas, 2020): *A Clínica e a Patologia dos Sistemas* (ensaio), *Lisboetário*(fotografia).

¹⁹⁷ Carlos Afonso Dias em 2008 expõe na Galeria Pente 10; tinha já sido apresentado na Cadeia da Relação, CPF Porto - «Viagens Fotográficas» - em 2002, com itinerância por Évora e Lisboa, na sequência da publicação de: Carlos Afonso Dias, «Fotografias 1954-1970», Ed. Centro Português de Fotografia, 144 págs. Fora “descoberto” por uma (primeira) exposição na Ether, em 1989 (cat.).

¹⁹⁸ Em 1988 a Secretária de Estado da Cultura, convidou o professor Doutor Jorge Calado a formar a Coleção Pública de Fotografia. O aniversário oficial da invenção da fotografia aproximava-se e não havia em Portugal nenhum museu de fotografia, nem nenhuma instituição que colecionasse fotografias. Foram reunidas cerca de 346 imagens, num ano e meio de 98 fotógrafos.

¹⁹⁹ Galeria de exposições de fotografia que funcionou em Lisboa entre 1982 e 1994. A Ether foi um espaço fulcral na consolidação da fotografia portuguesa, abrindo espaço a novas gerações de fotógrafos, assim como construindo a história da fotografia em Portugal

“Europália”, na Bélgica: o núcleo “Olhares de Transição” dos anos de 1950-60, integram imagens de, Sena da Silva, Vitor Palla / Costa Martins, Jorge Guerra, Gerard Castello Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, estes dois últimos integram a coleção SEC/MC, entre outros.



Figura 28 – Nuno Félix da Costa, 1988

Carlos Afonso Dias

Fotografia publicada na capa do Catálogo: Cascais, 1956 (cat. Ether, 1989).



Figura 29 – Carlos Afonso Dias, *Ether*, 1989.



Figura 30 – Rui Cunha, 1987

Neste largo espectro de galerias, de museus e de salas e recintos que de modo irregular serviam de palco a várias ações artísticas, para além dos demais espaços promovidos por entidades oficiais e privadas, estas difusoras da arte contemporânea portuguesa de um modo mais sistemático, cabe abordar e referir o papel de charneira desenvolvido pela SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. Esta entidade privada seria, na década de 1981-1991, o local mais aberto às propostas dos artistas. Por este espaço passaram coletivos de artistas que marcariam a afirmação da mudança na Arte em Portugal, manifestado na sua maioria em exposições onde vamos encontrar muitos dos artistas componentes da Coleção SEC/MC, e que nos revelam os percursos cruzados entre a atividade artística, a participação cívica e a sociedade sua contemporânea ²⁰⁰.

²⁰⁰ Ver o “Projeto Sociedade” com curadoria de Frederico Duarte e Nuno Faria, desenvolvido desde maio de 2013, num programa que cruzou a arte contemporânea, o design e a arquitetura, disciplinas que construíram a história da SNBA).

É também oportuno falar da Galeria de Belém, que sofreria um incêndio avassalador em Agosto de 1981²⁰¹ destruindo obras de muitos artistas portugueses e estrangeiros que naquele espaço tinham os seus trabalhos artísticos para a Exposição Internacional de Desenho - “LIS 81”, uma mostra da responsabilidade da SEC/DCAC. Seriam também destruídos neste incêndio, a maioria dos objetos artísticos e demais produção plástica de Julião Sarmento. Este “hangar” situado em Belém era um local onde anacronicamente aconteciam exposições contra o sistema, num espaço que havia sido antes do 25 de Abril de 1974 o lugar da Exposição do Mundo português no ano de 1940, e de exposição das artes em favor do sistema ideológico vigente do regime de Salazar. Esta Galeria de Arte Moderna foi, entretanto, e após a Revolução de 1974, dirigida pelo Pintor João Vieira²⁰². O que fomos expondo constitui um arco de “encontros com temporalidades ritmadas” pela sucessão de múltiplos eventos a atualizar no tempo e que são a afirmação verdadeira e legítima do discurso da arte portuguesa traduzida em discursos autónomos específicos do Moderno e do Contemporâneo na arte em Portugal. Nesta dissertação, em “Museografias de Acontecimentos”, tal como nos ilustra o pensamento de DiDi Huberman (2011:92) tratamos as obras de arte contemporânea em montagens permeadas de anacronismos, combinando os três aspetos que constituem um conhecimento por montagem – o aleatório; o vital e o rítmico, atendendo à diversidade do gesto criativo de cada um dos 71 artistas reunidos na Col. da SEC/MC, e em depósito no Município de Aveiro. Outra das mais recentes narrativas expositivas que analisámos e que acrescenta valor às que já fomos referindo, foi a recente exposição “Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa” (2019), concebida também para ser um pouco nómada e viajar dentro do território nacional. Podemos assumi-la como um fenómeno de visibilidade itinerante que se reajusta aos espaços e aos contextos dos vários concelhos, como sendo simbolicamente um signo de si mesma²⁰³, mas que é oportuno registarmos e eticamente exigível, dado serem as obras expostas parte integrante da coleção maior da SEC/MC. Fizemos a partir desta exposição as seguintes constatações:

²⁰¹ Arquivo *L+Arte*: junho 2009: “Nas memórias da Lis’79 e da malograda Lis’81, o “onde”, “quando” e “o quê” adquirem um protagonismo trágico, porque esta história começa invariavelmente pelo fim: na manhã de 20 de Agosto de 1981, um violento e rápido incêndio consumiu a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém e as obras que aí integrariam a II Exposição Internacional de Desenho de Lisboa – Lis’81. Em sentido literal e figurado, o sonho de a cidade se inserir no roteiro das bienais internacionais de arte ficou reduzido a cinzas.”

²⁰² João Vieira detinha, como Coordenador da Área Cultural de Belém, a direção da Galeria de Belém, e iniciou um programa de exposições em Abril de 1978 que visava captar o público que frequentava aquela zona aos fins de semana e reforçar o estatuto da Galeria como pólo de encontro de artistas (para além do evento do 10 de Junho de 1974, outros acontecimentos pontuais aí foram decorrendo, como a “Alternativa Zero”, em 1977).

²⁰³ Ver em Pierce a *terceiridade* do fenómeno que uma exposição itinerante com conteúdos artísticos representativos de uma estética dos anos de 1970 e 1980 e que a sua rejeição no passado possibilitou no século XXI criar novas constelações com base em precedentes da história recente.

- a exposição “Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa” foi, como tal, representativa e elucidativa de uma estética dos anos de 1970 e 1980, expondo um conjunto de obras que foram rejeitadas no passado, mas que a atual curadora, Marta Moreira de Almeida coadjuvada na Conceção do Programa de Itinerâncias por Ricardo Nicolau, assumiram instalar e selecionar na contingência de novas reflexões para o nosso tempo, no século XXI. O propósito foi o de reposicionarem a arte e as suas narrativas, dando origem à criação de novas constelações com base em múltiplos dos seus precedentes. Passo a citar o último parágrafo da brochura desta mostra: “Embora repercutindo a arte e as ideias do nosso passado recente, a Coleção tem como objetivo refletir sobre o modo como a arte de hoje antecipa o seu futuro”²⁰⁴ (MA/SJ, 2019). Da repercussão dos seus atuais contributos e porque desses contributos se traçam os objetivos mais específicos da nossa problemática, a da narrativa da Coleção de Arte Contemporânea da SEC/MC em depósito em Aveiro (2006-2016-2026), daremos nota do seguinte modo: - a) para o concelho e Município de Aveiro, (e para a presente tese), foi urgente refletir sobre o modo como as obras selecionadas para esta mostra da Fundação de Serralves, as selecionadas 32 obras da Coleção da Secretaria de Estado da Cultura em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e as oito (8) – escolhidas ao depósito da SEC no Município de Aveiro²⁰⁵, sendo que ambas nos questionam ética e esteticamente, na atualidade, para a razão do seu percurso em suspenso e para as suas diversas posições, tais como; - b) para a posição curiosa da obra de arte que pertence simultaneamente ao depósito SEC / Serralves no Porto e ao depósito da coleção SEC / CMA, em Aveiro – patente no caso concreto de uma obra do artista Joaquim Bravo, intitulada - *La Mer* (1985)²⁰⁶, e, que se apresentou, de certo modo, como uma obra de arte disputada entre as duas entidades (ver no Catálogo da referida exposição a respetiva legenda de identificação da pintura “La Mer”²⁰⁷; - c) para a posição do conjunto global das 32 + 8 obras expostas em 2019, posição esta que se deve, pois, ao facto de estas obras de arte se encontrarem onde, efetivamente, estas obras de arte não deveriam ser mostradas – ou seja, em locais sem um contexto de presença social e de visibilidade, tais como em “reservas de museus”, ou em salas-gabinetes ministeriais, ou em corredores de institutos públicos/ tribunais e em Governos Cívicos, ou em armazéns algures (IGAC) no Palácio Foz,

²⁰⁴ in Brochura da exposição do Museu de Arte Contemporânea de Serralves - “Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa” (2019), no Museu de Aveiro / Santa Joana.

²⁰⁵ Correspondem estas a obras do acervo resgatado aos arquivos dispersos da SEC/MC e balizadas entre 1977-1997.

²⁰⁶ Joaquim Bravo, *La Mer*, 1985, acrílico sobre tela, 110 x 90 cm.

²⁰⁷ Col. SEC, em depósito no Município de Aveiro (2006) e na Fundação de Serralves, c/ depósito em 1990.

em Lisboa²⁰⁸, tendo sido no Governo Civil de Vila Real que fomos encontrar a obra pictórica de Francisco Laranjo que fora o 1º prémio revelação na Exposição ÁRUS 82²⁰⁹, entre outros casos: - d) para a posição e a razão de ser do resgate efetuado por Aveiro em relação às obras da coleção da SEC/ e em depósito no Município de Aveiro e, que é, de modo muito idêntico, a posição e a razão de ser do resgate efetuado às obras de arte que foram em parte expostas em “Corpo, Abstração e Linguagem” em 2018, e em “O Regresso do Objeto” em 2019; ambas museografias com lugar no Museu de Aveiro / Santa Joana, resultantes da seleção executada pela equipa técnica do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Sendo que o argumento estético se revela mais forte que o topológico (das conexões, das convergências e dos cruzamentos artísticos) colocamos como problemática basilar a tese acerca da razão porque foram excluídas de uma “futura” coleção de Estado algumas das obras de arte que haviam sido adquiridas entre os anos de 1980 e 1990 e subsequentes anos (até finais de 90). Obras que ao perderem visibilidade foram minorizadas, originando descontinuidades e suspensões, quer no processo artístico de alguns artistas tal como no debate crítico acerca de obras que desapareceram de circulação. Foram “disfarçadas”, “disseminadas”, “arrecadadas”, para que valesse uma determinada imagem institucional (?) que não sabemos ainda. As obras de arte da Coleção de Estado - SEC/MC, são algo situado entre presença e ausência, e têm encontrado eco nas mais diversas questões acerca dos seus percursos e locais de visibilidade. Para resgatar desse arquivo de obras “preponentes e reflexivas de um tempo da história em que os 71 artistas inscritos vivenciaram a sua atividade artística, social e cultural, cumpre revisitar esse arquivo sob vários aspetos discursivos. Retomando o fundamento de “O Regresso do Objeto” inscrito no Catálogo da Fundação de Serralves (2019), e fazendo juízo das obras nesta mostra apresentadas, extrairemos o seguinte: - “O diálogo com a tradição” e o repensar das disciplinas estáveis da arte, como a pintura e a escultura, permitiram também uma auscultação dos seus modos de funcionamento através da paráfrase, da citação e da ironia, e que nos casos de Nikias Skapinakis, Jorge Martins, Eduardo Batarda, Joaquim Bravo, José de Carvalho e Pedro Calapez, implicou uma “revisitação pós-moderna da abstração” (Serralves, 2019); - também o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, realizaria uma exposição “Razões e

²⁰⁸ IGAC - Inspeção-Geral das Atividades Culturais Palácio Foz, Calçada da Glória, nº 9 1250-112 Lisboa.

²⁰⁹ Azevedo, Fernando (1983). “Prémios de Arte Em Portugal 1982 – Pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia”, in Revista Colóquio / Artes, nº 56, 2ª série, 25º ano (março) 1983. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp: 24-35.

Emoções”²¹⁰, em 2018-2019, afirmando num dos núcleos, o VII, que a condição do Pós-Modernismo é sucedânea, no percurso criativo da Arte Portuguesa, a uma “neovanguarda experienciada em período pré e pós-revolucionário”, expressão registada na Brochura da Exposição “Razões e Emoções”, realizada entre ao anos de 2018-19. Na linha de investigação do nosso estudo de caso, e no contexto da produção artística para o período entre 1977-1997, colocamos alguns dos artistas da Arte Portuguesa da coleção de Estado “SEC/ MC”, em programas estéticos de vanguarda abordados em ambas as exposições aqui referidas. A exposição “O Regresso do Objeto” em 2019, realizada após a exposição “Corpo, abstração e linguagem na Arte Portuguesa”, integrou-se num programa de exposições e de apresentações ao público de obras da Coleção de Serralves legitimando aquele que foi o acervo de arte que lhe deu origem na altura da sua criação em 1989, e que é, definitivamente, defendida do seguinte modo: - as obras expostas foram “especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país”. (...) “A presente mostra inclui excecionalmente obras da coleção do Município de Aveiro” (in Exposições Itinerantes, Fundação Serralves/Museu de Arte Contemporânea/ Museu de Aveiro/CMA, 2017-18).

Foi deste modo dado “mais um passo” importante para o reconhecimento institucional da existência de obras de arte há muito silenciadas no tempo e sem visibilidade, tendo do acervo em reserva em Aveiro sido selecionadas algumas, apenas oito (8): as assinadas por autores emblemáticos, históricos, e que contemplavam algumas das perspetivas plásticas, temáticas e temporais que se inscreviam no tema da exposição da Fundação de Serralves. Os artistas selecionados foram respetivamente:

²¹⁰ Exposição da coleção “Arte Portuguesa. Razões e Emoções” que teve lugar no MNAC de 20 de abril de 2018 a 31 de março de 2019.

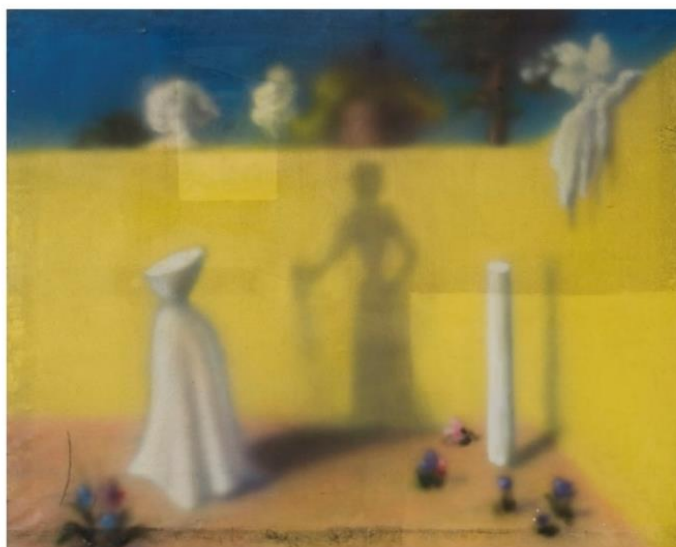


Figura 31 - Luís Noronha da Costa - “*Gorgon – Homenagem a Terence Fisher*”, 1973.

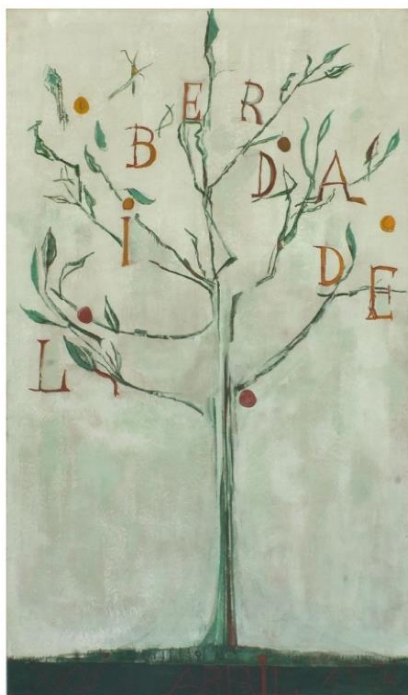


Figura 32 - Maria Helena Vieira da Silva “*Liberdade*”, Têmpera s/ Papel 1984

Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006
 João Charters d’Almeida “*Paysage nº 1*”, 1976; “*Paysage nº 2*”, 1976.



Figura 33 - Pedro Calapez, Sem Título (díptico) 1985. Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro, 2006.

Julião Sarmiento “*Sic Ut Dolor Meus*”, 1995; Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006.

Estes seis artistas da coleção SEC-MC em depósito no Município de Aveiro e os outros 32 artistas selecionados pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves estiveram em apresentação na Sala das exposições temporárias do Museu de Aveiro / Santa Joana entre as datas de 12.09 e 01.12, de 2018. Foi editada uma Brochura de 16 páginas com o título “Corpo, abstração e linguagem na Arte Portuguesa: obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na Coleção de Serralves e no Município de Aveiro. Aliás, esta exposição, tal como outras que inauguraram o ciclo expositivo à escala nacional promovidas pelo Museu de Serralves neste biénio de 2018-2019, integraram no seu conjunto mais alargado, um programa diversificado de exposições protocoladas com os Municípios portugueses, tal como anteriormente foi referido, para revalidar os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o desenvolvimento da Coleção do Museu de Arte Moderna do Porto (1977-79). Revalidando os acervos em reserva o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves atualiza e reinscreve na história da arte portuguesa a produção artística que havia ficado suspensa e sem visibilidade. Como tal, é importante o que se regista pela escrita e se apresenta pelas imagens, ficando a parte do acervo da SEC/MC inscrito em pequenas brochuras que acompanham as exposições itinerantes da referida Fundação de Serralves, e onde se registam as obras pertencentes ao acervo em depósito no Município de Aveiro.

4.3 O destaque mais refletido das obras de arte da coleção antecipando o seu futuro

- *Emergência de novos paradigmas do fazer artístico*

Neste ponto de vista outras questões ficam em aberto, tais como as da emergência de novos paradigmas do fazer artístico, em que as novas tecnologias avançam com novos media e novas atitudes de envolvimento e de proximidade com os públicos²¹¹ nos quais estas coleções dos anos de 80 e 90 do século XX devem ser, também, incluídas. Por estas razões, e tal como é referido no Catálogo da exposição “O Regresso do objeto” (2019), a Fundação de Serralves regista e manifesta por escrito esta necessidade de integrar no seu programa de pesquisa e de desenvolvimento, não só o objetivo de repercutir a arte e as ideias do passado recente como, conjuntamente:

“ refletir sobre o modo como a arte de hoje também antecipa o seu futuro” (ibidem, 2019:2); afirma ainda, que neste contexto dedica “uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado” (in Catálogo da Exposição O Regresso do objeto, Fundação de Serralves, 2019:2).

São nesta tipologia de apresentação que uma parte das obras da coleção da SEC/MC, tão reclamadas pelo próprio Estado português na atualidade²¹², vêm sendo apresentadas aos públicos: - em exposições itinerantes organizadas a partir do depósito pertencente à Fundação de Serralves (Nogueira, 2015:58) e acontecendo um pouco por todo o território nacional na contrapartida de um protocolo assinado com cada um dos Municípios portugueses interessados. Este programa de itinerâncias da arte de alcance nacional assume o respeito pelo direito à cultura que a todos os cidadãos portugueses assiste, formando uma “outra” coleção nacional de “empréstimo” / de “aluguer” que passa, por intermédio de circuitos regionais, a atingir um mais vasto público. Simultaneamente funciona, porque assim o poderemos interpretar, uma itinerância que é também o princípio do inventário das grandes coleções do país²¹³ (França, 1984:139-

²¹¹ “A Arte como experiência do real” (in Catálogo da exposição de Miguel Leal, CAPC, 1995).

²¹² Deste facto nos dão nota o número elevado de notícias que saem nos jornais sob as obras da coleção SEC/ do Estado português e da investigação paralela para averiguar o paradeiro de muitas obras que ao longo dos tempos, desde 1976/77 até finais da década de 1990 foram reunidas e dispersas um pouco por todo o lado sem ter havido uma política concertada de inventário e despectiva atualização.

²¹³ Acerca deste programa de exposições itinerantes fomentado pela Fundação de Serralves sob curadoria de Marta Almeida e de Ricardo Nicolau ocorre-nos tornar presente o artigo de J.A- França em Mil Folhetins sobre “Um programa nacional para dar usos aos museus” desenvolvido no Canadá em 1971.

140). O reverso da medalha é uma “propina” com um valor de ± 25.000,00 euros por cada exposição, contratualmente assumida por cada Autarquia como um “pacote” anual válido e extensível a duas mostras/ano. Mas, se este aspeto aparentemente mais mercantilista da arte faz parte de uma nova forma de recuperar as coleções de arte para as devolver ao espaço público no seu lado mais pedagógico e didático, será certamente o momento de fazermos uma reflexão acerca desta ação promovida por uma entidade que sendo pertença de uma Fundação Privada é também uma instituição de utilidade pública e como tal, financiada pelo Estado português. Onde encaixamos, no entanto, as obras da SEC/MC em depósito no Município de Aveiro?



Figura 34 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro - Visita de estudo - alunos do 3º Ciclo



Figura 35 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro- Obra de Julião Sarmento “Sic Ut Dolores Meus” 1995

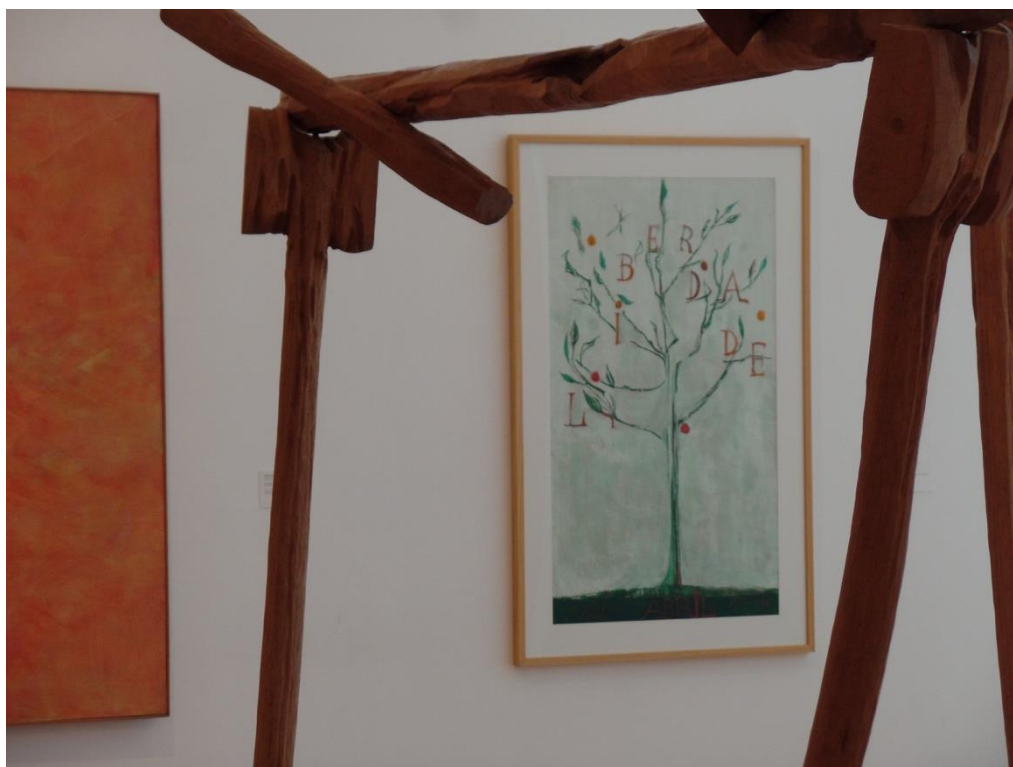


Figura 36 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro – Obra de Vieira da Silva “Liberdade” 1984.



Figura 37 - Exposição Corpo, Abstração e Linguagem 2018 – obras da Secretaria de Estado da Cultura em depósito na coleção de Serralves e no Município de Aveiro. Obra de Joaquim Bravo “La Mer” 1985

Temos como paradigma a obra de Sérgio Costa, de 1987, cuja opção estética privilegia a mistura de materiais identificados no “comum”, no quotidiano, tais como estofos em plica para assentos: interiores de carros/cadeiras/sofás, combinados entre os mais diversos materiais tais como: vidro, cartão, madeira, espelhos, folhas metálicas, colas e fitas isolantes, folha de ouro, acrílicos e vernizes, entre outros. O pintor Sérgio Costa desenvolveu neste período um modo de operar artístico de cívico envolvimento, e de cariz pedagógico no sentido do convite ao público à participação no ato criativo, desmistificando a obra de arte e o seu ato criativo. Diríamos que esta atitude confirmaria o que, uma década antes, José Augusto França afirmaria a propósito de uma questão geracional de artistas portugueses e das suas opções “Avant-garde” (1977)²¹⁴ de dissolução da polémica arte abstrata/arte figurativa (Nogueira, 2015:84-85). São várias as ações experimentais.

²¹⁴ Cf. FRANÇA, José -Augusto. A propósito de “avant-garde”, ora essa ... in *Quinhentos folhetins*. Op.cit. Vol.1, p. 16-18. Texto originalmente publicado em Diário de Lisboa, a 19 de março de 1970.



Figura 38 - Sérgio Costa "Sem título" 1987

Conclusões

É, pois, algo muito físico o que torna a obra de arte inseparável do espaço e do tempo no qual a obra habita, para o qual foi pensada e que, deste modo tão específico, nos estimula e envolve, a nós como observadores e curiosos da própria obra de arte²¹⁵. Esta é uma das conclusões da tese que, na atualidade é difícil de contornar, atendendo que se espera dar visibilidade e aceder à obra de arte pelo *medium* digital, usando para tal os novos media tecnológicos. A mediação tecnológica é, na contemporaneidade, a condição necessária à visibilidade e manutenção da arte; o *medium* digital transporta a fisicalidade da obra e revivifica a sua presença, sem, no entanto, a obra estar fisicamente presente, mas permitindo que ela apareça numa espécie de realidade ampliada. Esta é a condição, em constituição, no arquivo em aberto do nosso tempo. A problemática “coleção de Arte Contemporânea DGAC/SEC” – da Direção Geral das Atividades Culturais como organismo dependente da Secretaria de Estado da Cultura, de que os vários depósitos constituem *a parte*²¹⁶, abriu, na atualidade, o caminho ao debate sobre os arquivos da arte moderna e contemporânea portuguesa, reconhecidos como os “velhos media não tecnológicos”, entretanto colocados numa situação de dispersão e fragmentação e, ao *acaso*: na medida em que este afeta causas, motivos e agentes capazes de ação crítica (e de ética). Se ao silêncio a que foram votadas as obras de arte, que neste tempo queremos tornar reversíveis e visíveis, corresponder um tempo da solidão desejável e socialmente legítima para obras que marcaram um tempo de rutura e de revolução ideológica, social e política, então teremos obtido uma espécie de autorização de vida-no-projeto que Boris Groys tão bem descreve no seu lúcido artigo “A solidão do Projeto”. É uma forma de celebração da possibilidade de erro, que é também a assunção de um tempo heterogéneo de uma vida no projeto em forma de arte, a da arte portuguesa dos últimos 30 anos do século XX, que agora é lugar de um futuro; é o lugar onde o passado e o futuro se tornam arquivos reversíveis, ou como o manifestaria Aby Warburg, dotados de recursividade no tempo. Assim, a metodologia de pesquisa por nós usada nesta

²¹⁵ Envolvimento este que nos torna atores presentes, e ausentes, em relação ao que percebemos.

²¹⁶ Referimo-nos ao depósito de arte contemporânea existente no Museu de Serralves e que tem origem na Coleção da SEC-MC, sendo este depósito constituído por mais de seiscentas peças que, no início da constituição deste Museu no Porto, em 1989, foram o seu alicerce identitário e, em parte, dos artistas portugueses. Acresce a este depósito o mais recentemente constituído e localizado em Aveiro, no Município em acordo com a Universidade de Aveiro e a DGARTES/SEC-MC; e o depósito na Universidade de Lisboa, entre outros disseminados por embaixadas de Portugal no Estrangeiro e em gabinetes ministeriais do Estado Português.

tese, onde os acontecimentos que estiveram na origem das incorporações, homologações, catalogações e aquisições constantes que levaram à constituição de uma coleção sistemática, entretanto dispersa e fragmentada, foi a de um método consequente (qualitativo) de múltiplos *acazos*; dos que conduziram à formação de uma coleção de objetos significativos pela sua conexão entre a arte e o mundo ao qual estes tiveram de pertencer. Foi por tal razão crucial viajarmos pelo universo dos discursos críticos e opinativos de quem viveu, escreveu, conviveu e partilhou o mesmo tempo em que as obras apareceram²¹⁷, permitindo-nos a nós sermos também contemporâneos desses discursos, opiniões e críticas da arte portuguesa moderna, pós-moderna e contemporânea. Esta noção de pertença a um tempo e a um espaço, entre vários factores imprevisíveis tidos como acontecimentos históricos imanentes à obra de arte e aos dispositivos que lhe dão visibilidade, são o fundamento da nossa investigação. O nosso estudo assenta na materialidade das obras de arte, na sua observação e análise bem como na existência de demais arquivos documentais, discursivos e imagéticos, amparados em arquivos tecnológicos como recursos de manutenção e de acessibilidade à cultura dos velhos media da arte. As tecnologias são os veículos integradores dos media que constroem e constituem a nossa situação contemporânea. Assim, do acervo resgatado admitimos um arquivo com registos de inventário muito incompletos, dando origem a lacunas de informação quer ao nível das imagens como dos enunciados descritivos das obras que, subsequentemente, induziram a uma dispersão alargada das obras de arte correspondentes. Logo, as lacunas de imagens e de registos no inventário de origem, o da DGAC/SEC, aconteceram "acidentalmente" nos procedimentos técnicos ocorridos num período temporal (entre 1976 e 1992). O facto de ser acidental exclui que seja necessário, o que remete para um conjunto de significações que opõem o fortuito ao "essencial" (Mora, 2004), e que nesta tese foi importante problematizar.

O *acaso* é, fenomenologicamente, algo que se relaciona com o “aparecer”; o aparecer do objeto que “naturalmente aparece” na sequência dos diálogos essenciais que se desencadearam no campo da arte num contexto propício ao “aparecer” e ao “lembrar” de algo que estava esquecido. Este “aparecer” esteve ligado ao desejo de dar lugar à arte em territórios fora da cidade capital, reivindicando-se o lugar à arte em outras geografias de visualização e de comunicação, e ainda, dando à arte a possibilidade de se transferir para novos espaços de visibilidade (Valido, 2007) de modo responsável e eticamente

²¹⁷ O dos críticos de arte, dos escritores e jornalistas, dos curadores e museólogos, dos historiadores e galeristas, entre outros.

correto (Doc. Dgartes, 2007). Este foi o princípio orientador da reunião de objetos resgatados em lugares dispersos, avulsos, contudo indiciados num arquivo encerrado que foi essencial para que se processasse a transformação, em busca de uma redefinição do papel da arte portuguesa do período modernista e pós-modernista (1976-1996) fazendo na prática o seu enquadramento social na contemporaneidade. Esta busca retoma conceptualmente, a tal mutação que Miguel Leal apontava no seu discurso expositivo - “Arte e Realidade” (1995)²¹⁸. Ou seja, remetendo para a coleção em estudo e dentro da lógica das “significações que opõem o *acaso* à finalidade” (Mora, 2004) traduzido nos diálogos que se geravam no campo da arte num tempo específico - o do pós-revolução de 1974 e anos seguintes, não era um fim em vista o que originava a criação de novas formas, ou a procura de novos materiais e de novas linguagens expressivas. Estas novas linguagens na arte eram naturalmente transgressoras pelo facto de trazerem à luz da sociedade as questões específicas e prementes deste seu tempo, mas sob o desígnio de uma outra” pele”: a membrana que o artista veste e usa metaforicamente para evocar o desejo carnal (as questões da sexualidade), o valor da matéria, a rutura com o velho *medium* (suporte para a sedimentação da memória) e a transformação do objeto de arte num *medium* autónomo e emancipado da praxis da realidade; a “pele” do artista transferida para o objeto de arte, para assim destacar e criticar os artigos de consumo de uma sociedade invadida pelo universo pop; em síntese, esta foi a razão de ser, na origem, da nossa coleção de arte, deste estudo e desta reflexão. Outro fator crucial de abordagem da arte e do contexto de pertença corresponde às ecologias do sensível no comum das comunidades, tal como Rancière o expõe, baseado numa conceção que nos ajuda a situarmos a presente investigação no sentido que o título empresta à tese, o de: - Museografias de acontecimentos. Rancière coloca a questão da relação entre estética (o *medium*) e a política (a participação cívica) ao nível do recorte do sensível e do que é comum à sociedade; relação esta que se manifesta nas formas comunitárias de organização do coletivo. Rancière situa ainda, neste nível relacional, as intervenções políticas dos artistas na sua multiplicidade representacional: no campo da literatura, da pintura, da performance, da instalação, ... passando pela *poesis* simbolista, dadaísta, construtivista, modernista, etc. Este pensador contemporâneo defende ainda, que é partir daí – do nível relacional da estética e do político, que se podem questionar inúmeras

²¹⁸ Exposição de Miguel Leal, CAPC, 1995.

histórias imaginárias da “modernidade” artística acerca da emancipação e da autonomia da arte, e /ou da sua submissão política. Em suma, Rancière fala-nos de acontecimentos que se transformam em arte como resultantes desta ação dinâmica entre estética e política, ao nível do recorte do sensível e do que é comum à comunidade, ao coletivo. Colocámos nesta tese uma linha do horizonte temporal, na qual situamos o nosso pensamento acerca da arte produzida nos últimos 30 anos do século XX; o objetivo a alcançar foi o de apreendermos e captarmos o tempo corrente, que é, também, a condição de termos no horizonte do nosso pensamento a dialética da contemporaneidade, tal como Claire Bishop expõe na sua obra *Radical Museology* (2013). Partimos com este horizonte, o da dialética da contemporaneidade – a do tempo e a do valor do objeto artístico em função das necessidades do tempo e do contexto social em que ele é reativado - tal como o defendeu Aby Warburg na sua ideia de polarização das imagens. Ou seja, partimos com a noção de busca e de pesquisa do que é contemporâneo nas obras em arquivo, a partir da análise sociológica e artística das imagens: dos acontecimentos que envolvem os objetos de arte e as materialidades das imagens em questão (Leal, 1995; Guerreiro, 2018). A revisão da bibliografia motivada por esta pesquisa abriu espaço para novas visões e narrativas sobre a arte portuguesa, de modo intemporal, mas profícua. Constatamos, como tal, que existe um dilema premente de “inscrição e de visibilidade” na história da arte portuguesa de alguns meios de produção e da individualidade artística, dos últimos 30 a 25 anos do século XX. Este dilema suscita em tese várias questões que envolvem concretamente, física e espacialmente, uma coleção sistemática de artefactos no sentido que a arqueóloga Suzanne Pierce a define, de obras de arte com um mesmo território de pertença, de objetos artísticos que exigiram na atualidade uma nova organização espacial e temporal e uma outra forma de acessibilidade, a qual se pretendeu ser demonstrativa da sua relação ou das relações seriadas possíveis entre os vários media existentes no acervo. As formas de acessibilidade aos objetos foram em tese pensadas a partir da definição de séries limitadas de obras de arte, as quais surgiram exteriormente, a partir do material de que são feitas: as pinturas que são um *medium* tratado com a técnica dos pigmentos aplicados sobre um suporte estável em tecido/tela, madeira, folha metálica, ou outro; as esculturas que são o *medium* tratado pela técnica da modelação do barro, do ferro, da pedra, na dimensão espacial e na escala do espaço; os vitrais que são o *medium* tratado pela técnica do vidro, da areia e da fundição, da transparência e da opacidade da cor; as fotografias que são o *medium* do suporte físico sob ação química dos sais de prata, do papel salgado, ou de outro processo de impressão e fixação de imagens; estes entre outros

media, entre outras velhas técnicas dos velhos media da cultura visual, da representação e da simulação, constituem a nossa coleção. As técnicas e os materiais e a sua organização são resultado de uma realidade externa e envolvente que sustenta o material específico que consideramos na nossa coleção de arte, e que é transversal aos critérios basilares das coleções sistemáticas. Tal como o definiu Suzanne Pierce:

“Systematics draw a viewer into their frame, they presuppose a two-way relationship between the collection which has something public (not private), to say, and the audience who may have something to learn, or something to disagree with” (Pearce, 1991: 149-150)

Foi importante termos chegado a esta conclusão, a da ideia de coleção e da sua constituição, pois no início desta investigação este conceito era ainda incerto pelo carácter heterogéneo das obras. A ideia de coleção foi sendo construída, capítulo a capítulo, ao longo deste estudo e foi crucial ser aqui redefinida como algo resultante de um processo em aberto, ao qual se liga a noção de consenso e/ou de consensos, tal como foi desenvolvido a partir do pressuposto ou do propósito de discussão das coleções museológicas e da sua natureza em ciência, tal como Thomas Kuhn o estudou. De acordo com Pierce esta noção de *consensus* pressupõe que existe uma comunidade de investigadores e de profissionais construída e constituída para gerar consensos que são parte integrante do processo dinâmico que possibilita as relações entre sujeito e objeto, ou seja, entre os seres humanos (as pessoas) e a cultura material que constituem as coleções dos museus. Ou seja, o valor e teor objectual e científico das matérias artísticas em questão residiu no facto de abordamos pela perspectiva sociopolítica dos acontecimentos, dos acasos e das ocorrências advindas de fluxos sensíveis vários, decorrentes de várias épocas e em vários contextos de atividade artística, tal como abordou Maria Teresa Cruz na sua obra acerca dos “*Media, Dispositivos e Apparatus*”. Foi deste conjunto de vários discursos e naquilo que eles tiveram em termos de potencial artístico e/ou naquilo que eles configuraram como acontecimentos estéticos num dado espaço e num tempo específico, que residiu o desígnio de uma coleção do passado, um arquivo fechado no tempo, com potencial para transitar para os nossos dias e ser subsequentemente reativada no século XXI, mas num outro *medium*, e com uma outra estética, a do digital. Destacámos nesta tese múltiplos acontecimentos estéticos que no

seu enredo político e social²¹⁹ carecem ainda de ter consciência e percepção pública, sendo este um desígnio contemporâneo, possível de se obter a partir das estruturas oficiais de base, dos serviços do Estado na área da cultura, e da sua abertura para uma política descentralizada da cultura. Contudo, a nossa investigação permitiu indagar ainda acerca da qualidade do grupo de obras de arte moderna e contemporânea aprisionada em espaços fora da esfera pública, e da real extensão²²⁰ que estes objetos colheram quando surgiram em exposições que no passado revelaram os mais arrojados artistas portugueses. Revelações quer do ponto de vista das obras de arte produzidas – pintura, escultura, fotografia, instalação – como da documentação que circulou em vários discursos registados na vertente das revistas ou em documentários televisivos, em catálogos de exposições e artigos de jornais do arco temporal correspondente, no final do século XX.

Sobre esta geração de artistas foi realizada uma exposição em 2009 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, intitulada “Anos 70 – Atravessar Fronteiras”, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, onde não constavam (e onde faltavam) e se constatava a ausência das obras de arte do Núcleo reunido em Aveiro²²¹.

Alguns dos artistas das gerações de final do século XX integraram, de verdade, a atual coleção que foi o nosso estudo de caso - a denominada coleção da SEC/MC, e cujo questionamento se baseou na sua legitimidade, e na pesquisa da sua dispersão: simbolizam uma tipologia de obras tão nómadas quanto a maioria dos seus operadores estéticos; operadores estéticos, tal como Ernesto de Sousa os intitulava no seu tempo, que se disseminaram um pouco por todo o território nacional e até no estrangeiro, mas que no nosso tempo permanecem ainda por conhecer, e por inscrever na história da arte portuguesa; este foi, em parte, o desígnio catalisador desta tese. Este “re-acordar no tempo” foi o problema basilar que em tese desfizemos, como se de uma falha se tratasse, convidando à redescoberta de um conjunto de obras que parecem ter estado sempre distantes, arrumadas em compartimentos oficiais, fora do alcance do nosso olhar. Obras

²¹⁹ De acordo com a lista de obras obtida a partir da Direção Geral das Artes como pertencentes à coleção da SEC/MC num total de 1115 objetos de arte, e no que reporta ao núcleo em depósito da CMA (Aveiro), sabemos documentalmente que algumas das obras inventariadas pela extinta Direção Geral das Atividades Culturais (1976-1996) resultaram de uma política de aquisições da arte portuguesa ocorrida mais regularmente neste período.

²²⁰ Sobre este assunto têm saído inúmeras notícias que constituem um bloco “noticioso” colocado em anexo e que atestam da polémica inerente às obras em falta na coleção da SEC/MC/DG artes, e que o atual governo indaga junto das várias entidades estatais, e que agora remeteu para o ministério respetivo, o da Administração interna e das Forças Judiciais do Estado Português.

²²¹ <https://www.artecapital.net/opiniao-90-isabel-nogueira-anos-70-atravesar-fronteiras>, consultado em 20 de agosto de 2020.

que se limitam a estar unicamente listadas num catálogo *raisonné*.²²² Objetivamente, o caminho traçado e de acessibilidade à consciência e conhecimento do arquivo imagético da produção de arte modernista e contemporânea portuguesa afeta, ainda na atualidade, múltiplos acontecimentos, acasos, manifestos e ocorrências. Poderemos sinteticamente e conclusivamente resumi-los deste modo: – os acontecimentos procedentes das várias exposições de coletivos de artistas portugueses onde alguns dos 71 artistas em questão, tomaram parte; os manifestos onde atuaram alguns grupos de contestação e de reivindicação pela arte, já aqui referidos, tais como o Grupo “5+1” no qual se integrava a artista Teresa Magalhães, contemporânea do arquivo de imagens em estudo; a ação do Grupo “Puzzle” com Albuquerque Mendes, com uma assinalável prática de intervenções públicas, organização de festivais de performance em vários pontos do país e também autor de um painel integrado no acervo de Aveiro; as ocorrências do Grupo “Acre” sobre os processos criativos em grupo e politicamente empenhados ao qual pertenceu Clara Menéres, tendo esta artista obra pública em Aveiro memorizada no pavimento da Praça da República; entre outros; – os acasos que nesta tese foram inscritos e nos quais constam as várias manifestações públicas dos artistas em questão, os que foram à época protagonistas de novos suportes e de novas abordagens, tendo sido premiados em Festivais de Artes, em Bienais Internacionais e Nacionais, em Exposições individuais e coletivas, e concorrendo com obras sob avaliação de júris creditados, compaginando capas e artigos da Revista Colóquio/Artes da Fundação Calouste Gulbenkian; – e ainda, o destaque merecido a Francisco Laranjo, artista que foi inscrito na história da arte portuguesa, tendo na penúltima Revista Colóquio / Artes (nº110, julho-setembro) em 1996, direito a ser a capa da revista com reprodução da obra “Casa das Sereias” (1988) e com lugar à crítica de arte por Maria João Fernandes, num artigo sobre a poética do gesto na pintura de Francisco Laranjo, incidindo no percurso e na prática artística deste criativo.

Consequentemente, os acontecimentos que fomos tratando e analisando, investigando e questionando, constituem os arquivos de referência imbuídos ainda assim, de uma certa conduta experimental, e que por serem arquivos fechados no espaço e no tempo assumiriam um carácter póstumo, tal como o exprime refletidamente o crítico Fernando Pernes em “Carta do Porto” publicada na Revista Colóquio/Artes em Março de

²²² Um catálogo *raisonné* é uma lista abrangente e anotada de todas as obras de arte conhecidas de um artista. Os trabalhos são descritos de modo que possam ser identificados com assertividade por terceiros. Existem muitas variações, mais amplas ou mais específicas, podendo abarcar "todas as obras" ou "um artista". Os parâmetros podem ser restritos a um tipo de obra de arte de um artista ou ampliados a todas as obras de um coletivo de artistas. A conclusão de um catálogo *raisonné* pode ser uma tarefa de muitos anos, ou ser um projeto sempre em aberto.

1978²²³. Recursivamente reativamos no nosso tempo presente os testemunhos materiais desta coleção de arte, mas num outro modo e numa outra linguagem e num outro *medium*: o das novas tecnologias, dos novos media e da arte digital. Para concluir avançamos com uma aplicação que revelamos ser no futuro presente uma janela aberta a novas explorações, a distintas visualizações e emergentes sensações da arte em busca da sua intemporaneidade e por isso contemporaneidade.

²²³ Cf. Pernes, Fernando (1978). Carta do Porto, in Colóquio / Artes. Lisboa: Fundação caloust Gulbenkian, Vol. 36, pp: 66-68.

Bibliografia

- AA.VV. (2013). *Francisco Laranjo, solidão e utopia*. Porto: Modo de Ler - Centro de Literário Marinho, BIAL.
- AA.VV. (1990). 1839 - 1989 Um ano depois / One year later - Exposição da Coleção de Fotografias da SEC. Coord. Jorge Calado. Produção Ether. Porto: SEC.
- Agamben, G. (2005, Setembro). *O que é um Dispositivo*. Comunicação apresentada na Universidade Federal de Santa Catarina: A Exceção e o Excesso, Brasil. DOI:<https://doi.org/10.5007/25X>.
- Agamben, G. (2009). *O Que É o Contemporâneo? E Outros Ensaio*s. Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó-SC. Brasil: Argos.
- Almeida, B. P. (1988, Março). *Carta do Porto-A Casa de Serralves e o projeto do Museu Nacional de Arte Moderna*. Lisboa: *Colóquio / Artes*, 76 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 66.
- Almeida, B. P. (2009). *Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - O Modernismo II: O surrealismo e Depois* (p. 139). Lisboa: Fubu Editores, SA.
- Alvaro, E. (1977, Dez./Jan.). Debates. Lisboa: *Revista de Artes Plásticas*, N.º 7/8 Artes Visuais, 55-57.
- Alves, M. B. (2007). *A Revista Colóquio / Artes - Teses*. Vol. 6. (I. E.-F.). Lisboa: Colibri .
- Arnheim, R. (2004). *Art And Visual Perception*. Vol. 1. Madrid: Alianza Forma. <https://www.wook.pt/arvoretematica/livros-em-ingles/8066x8067/P>: University of California Press.
- Ávila, M. d. (2000). *Anos 70, Agitação e Experimentação*. R. S. Afonso, *Arte Portuguesa no século XX* . Vol. 32. Lisboa: Arte Ibérica, 83.
- Azevedo, F. (1977, Abril). Exposição na Fundação C. Gulbenkian - I Exposição Nacional de Gravura. Lisboa: *Colóquio / Artes*, 32, 74.
- Azevedo, F. (1983, Junho). Obras de Arte Britânica Contemporânea, no Centro de Arte Moderna. Lisboa: *Colóquio / Artes*, 57 (Artes Visuais, Música e Bailado), 26-35.
- Ballieul, C. (2000). *Um Olhar Sobre os Artistas Portugueses o Terceiro Milénio*. I. d. SEC. Lisboa: Instituto das Artes.
- Baudelaire, C., *The Painter of Modern Life and Other Essays (1845-1863)*, London: Phaidon, 1964.
- Barata, H. M. (2020). *Da Arché ao Arquivo e do Arquivo a Arché: o gesto arquivial como conceito e método na prática artística contemporânea*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Doutoramento em Arte dos Media Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books, 1976.
- Beuys, Joseph, and Harlan, Volker, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, Temple Lodge Publishing, 2004.
- Benjamin, A. (1991, Junho). *On Display. New Museology - Art & Design - Museums and alternative exhibition spaces*, 6, 7/8 - 90 (3Th Annual Academy Forum on new Museology), Londres, U.K.: New Museology, 83.
- Benjamin, W. (1936; 2007). *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. Vols. In Benjamin, Walter. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

- Benjamin, W. (2010). *Sobre o conceito de História; O Anjo da História*. Lisboa: Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres, U.K.: Inglaterra, Penguin.
- Bishop, C. P. (2013). *Radical Museology*. London, U.K.: Koenig Books.
- Bogalheiro, M. (2016). *Materialidades e Tecnicidade. Investigação sobre a Objectualidade Técnica*, FCT. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Buren, D. (1970, Dezembro). « *Limites critiques* ». Paris : Yvon Lambert Éditeur.
- Cabane, P., Duchamp, M. (2010). *Marcel Duchamp - Engenheiro do tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabane*. Lisboa: Assírio & Alvin.
- Carvalho, L. V. (2010). *Leonardo Ventapane Pinto de Cravalho in CIANTEC, Arte, Novas tecnologias e Comunicação*. São Paulo, Brasil: PMStudium Comunicação e Design, Lda.
- Castanheira, M. D. (1999, Janeiro). *Ciberarte - a arte que vem, In CiberQqcoisa - Ciências da Comunicação e da Cultura, 0. Gestão de actividades Culturais*, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 25.
- Couto, C. M. (1978, Março). *Malevitch & Os Signos*. In Colóquio / Artes, 36 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5-15.
- Coxito, A. (2003). *Natureza, Arte, Acaso e Finalidade na Física do Curso Conimbricense*. Coimbra: Revista Filosófica de Coimbra, 23, 39-68.
- Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Londres, Massachusetts, UK: The MIT Press; Cambridge: October BOOK.
- Crary, J. (2017). *Técnicas do Observador* . Vol. 1. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cruz, M. T. (2011). *Técnicas Artísticas*. Vol. (org.). Lisboa: Nova Vega, Novos Media. Novas Práticas.
- Cruz, M. T. (2012). *Media, Dispositivo, Apparatus*. In Revista de Comunicação e Linguagens, 43/44. Lisboa: Comunicação e Media.
- Cruz, M. T. (2012). *Medium, dispositivo, apparatus: a economia dos sentidos e do aparecer*. In Revista de Comunicação e Linguagens, Nº 43. Lisboa: Comunicação e Media.
- Cultura, I. d. (2006). *Protocolo de Cedência de Obras de Arte Contemporânea*. Secretaria de Estado da Cultura / Ministério da Cultura, Instituto das Artes (IA). Aveiro: SEC/MC - Instituto das Artes.
- Cultural, D. G. (2019, Novembro). *Museus e a Sociedade Digital*. In Revista de Museus - #RM, 2. Lisboa: Museus e Sociedade - DGPC, 264.
- Debord, G. (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona.
- DiDi-Huberman, G. (2017). *The Surviving Imagen: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. Vol. 1. United States of America, Pennsylvania State, Harvey L. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Eco, U. (1989). *A Obra Aberta*. Vol. 1. Algés, Lisboa, Portugal: Difel.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* Vol. 4. São Paulo, São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Especial, A. L. (2012). *“Os Curadores em Exposição - Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea”*. ISCTE – Instituto Universitário., Instituto Universitário. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário.
- Ferreira, J. A. (2019, Agosto). Lisboa: J. A. Ferreira & Produtor. <http://hdl.handle.net/10174/25898>. Obtido em Agosto de 2020.
- Forest, F. (1996). *Art et Ethique – pour un art actuel* . In Revista Colóquio / Artes , 108 (Artes, Teatro, Música e Literatura) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3-5.

- Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. Em H. Foster, *Design and Crime*. London; New York: Verso, 81-95.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. (2004). *Art Since 1900*. Londres, U.K.: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (2008). A Arqueologia do Saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, (7ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.a.
- Foucault, M. (1988). *As palavras e as Coisas*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Edições 70
- França, J. -A. (1984). *Quinhentos Folhetins*. Vol. 1. Lisboa, Portugal: INCM - Coleção Arte e Artistas.
- França, J.-A. (1971, Abril). *O Objeto Operatório*. In Colóquio / Artes, 2 (Artes Visuais, Música e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 10-17.
- França, J.-A. (1991). A Arte em Portugal no Século XX:1911-1916. Vol. 1. Lisboa, Portugal: Bertrand Editora.
- Golçalves, R. M. (1977, Outubro). Carta de Lisboa - 1976-77. In Colóquio / Artes, 34 (Artes Visuais, Música e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 36-44.
- Gonçalves, E. (1977, Outubro). *Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha*. In Colóquio / Artes, 34 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 71-73.
- Gonçalves, R. M. (1971). Pinturas Modernas num Café de Lisboa. In *Coloquio /Artes*, (Artes Visuais, Música e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 22-33.
- Gonçalves, R. M. (1981, Setembro). Carta de Lisboa. In *Colóquio / Artes*, 50 (Artes Visuais, Musica e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 50-52.
- Gonçalves, R. M. (2004). *Vontade de Mudança Cinco décadas de artes plástica*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.
- Grenz, S. J. (2005.). *Dicionário de Ética: Mais de 300 Termos Definidos de Forma Clara e Concisa*. São Paulo, Brasil: Vida.
- Groys, B. (2007, Abril). A solidão do Projeto. *Propostas da Arte Portuguesa*, 9 . In Coleção de Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 142-146.
- Groys, B. (2009). Commerads of Time, “e-flux” [Consult. 2017-06-10]. (“e-flux”, Ed.) Disponível em <URL: [http://www.e- ux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/l](http://www.e-ux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/l)>.
- Guattari, G. D. (1987). *A Thousand Plateaus*. Tradução de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guerreiro, A. (2018). *O Demónio das Imagens sobre Aby Warburg* (Vol. 080). Lisboa, Portugal: Língua Morta.
- Haesbaert, R., & Bruce, G. (s.d.). *A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Brasil: Departamento de Geografia Universidade Federal Fluminense.
- Harvey, D. (1992). A Condição Pós-moderna. São Paulo, Brasil: Diffel.
- Heinich, N. (1999; 2006). Para acabar com a Polémica da Arte Contemporânea. *MArte*, 2 (Legitimação da Arte). Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa,133.
- Heinich, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris: Klincksieck, 1996.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris:Gallimard, 2005.

- Heinich, Nathalie, « Art et compulsion critique », *Noesis*, dossier « Art et politique », no.11,2007, pp. 91-101.
- Heinich, Nathalie, « Raison et incertitude: Qu'est-ce que la sociologie de l'art (I) », *La Vie des Idées*, 1er juillet 2009. URL: <http://www.laviedesidees.fr/Raison-et-incertitude.html>
- Heller, E. (2012). *A Psicologia das cores - como as cores afetam a emoção e a razão*. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili S.L.
- Hooper-Greenhill. (1991). A new communication model for museums. Em G. Kavanagh, *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester, UK: University Press, 47- 6.
- Horta, R., Lourenço, F., & Moreira, J. (2009). Zoetrope [R. Horta gravado]. Em *Zoetrope - Rui Horta & Micro Audio Waves*. Lisboa, Portugal: Espaço do tempo & T. Virginia.
- J-A. França, J. A. (1971, Abril). O Objeto Operatório. In *Colóquio / Artes*, 2(Artes Visua, Musica e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian,16.
- Julietta, A., Brian, K., Wood, A. & Vodoke. (2009). What is Contemporary Art? Issue One,e-flux Journal 11, December (09)
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, England: Stanford University Y. Wutz Press.
- Lage, C. F., & Costa, M. C. (2017). *Experimentalismo e inovação na curadoria do livro de artista digital*. In P. Gobira, & T. Mucelli, *Configurações do pós-digital - Arte e cultura tecnológicas* (p. 8). Belo Horizonte, Brasil: Universidade Estadual de Minas Gerais, 8.
- Laranjo, F. (2020, Maio). A Dimensão do Gesto. *Entrevista a Francisco Laranjo*. Maria da Luz Cardoso, Entrevistadora. Aveiro.
- Leal, M. (1995, Abril). A arte como experiência do Real. *Catálogo de Arte do CAPC*. Coimbra:Centro Artes Plásticas de Coimbra.
- Lemos, F. (s.d.). Cartas de São Paulo, Brasil. In *Colóquio / Artes* (Artes Visuais, Teatro e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. (Vol. 34). São Paulo, Brasil: Cibercultura.
- Lieser, W. (2009). *Arte Digital*. Tandem Verlag GmbH, Alemanha: h.f.ullmann-publishing.com.
- Lima, P. A. (2016). Net - Ativismo. Em P. U. *O Conceito Kittleriano de "sistemas de inscrição" - o sistema de inscrição por volta de 1800*. Porto: Universidade Lusófona do Porto.
- Lisboa, I.-U.-U.-I. (2014). *Mapear os recursos, Levantamento da legislação, Caracterização dos atores, Comparação internacional*. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Estado da Cultura. Lisboa: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura.
- Lopes. (2015). *Portugal sem Destino*. Lisboa.
- Loureiro, L. M. (2007). Os arquivos Globais de Video na Internet : entre o efeméro e as novas perenidades. *Comunicação e Sociedade*, 12 (Arte, Comunicação e Sociedade). Lisboa.
- Loureiro, L. M. (2014, Maio a Dezembro - VIII). Ecrã, screen, Inter-face. Da Imagem-mapa à Imagem-líbido. *Artciencia*, 17 (Arte e Ciência), Porto, 1-9.
- Lourenço, E. (1988). *Michel Foucault ou O Fim do Humanismo*. Vols. 47. As Palavras e as Coisas. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition Post Moderne-rapport sur Le savoir*. (P. L.Paris, França: Les editions de Minuit.

- Lyotard, J.-F. (1991). Conservation and Colour. *Art & Design Profile*, 22 (Third Annual Academy Forum On New Museology), London, UK: New Museology, 65-69.
- Malraux, A. (1965-1996). *Le Musée Imaginaire*. Vol. P 52719. Paris-Aubin, France: Gallimard, Folio Essais.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. U.K., Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- McLuhan, M. (1964; 1996). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge (Mass.), UK.: The MIT Press.
- McLuhan, M. (1967). *The Medium is the Massage*. Califórnia, Gingko Press Inc.
- Melo, A. (2007). Arte e Artistas em Portugal. *Arte e Artistas e Portugal, Instituto Camões*, 272. A. Susana Pomba, Trad.Lisboa, Portugal: Bertrand.
- Melo, A. (2018). Metamorfoses do sistema da arte contemporânea no século XXI metamorphosis of the contemporary art system in the 21st century. *Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. 1*, Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 39-52.
- Merewether, C. (2006). *The Archive*. Londres, United Kingdon: W. V. Limited.
- Micha, R. (1977, Outubro). Documenta 6. In *Colóquio / Artes*, 34 (Artes Visuais, Música e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 54-56.
- Miranda, J. B. (1994). Analítica da Actualidade. Lisboa: Vega.
- Miranda, J. B. (2006). Albuquerque Mendes. Coord. Bernardo Pinto de Almeida e Armando Alves. Lisboa: Caminho.
- Mondzain, M.-J. (2009). A Imagem Pode Matar. Lisboa:Vega.
- Monteiro, J. C. (2013). *A Narrativa Multilinear no Livro Digital Educativo: Uma experiência de desenvolvimento e utilização ...* Lisboa: Universidade do Porto.
- Mora, J. F. (2004). *O Acaso*. São Paulo. Universidade de Loyola Brasil.: Dicionário de Filosofia.
- Morais, M. M. (2008). *Obras de Arte da Coleção DGAC/SEC cedidas à CMA/UA: Estudo sobre metodologias para a localização de obras*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Moura, L. (1983, Janeiro). Boomerang. *Catálogo Depois do Modernismo, 1* (Arte), Lisboa: SEC,131-132.
- Moura, L. (2020, Maio - Junho). O Pintor Robot. In *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20.
- Nascimento, J. P. (2011). *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo [online]*. <http://books.scielo.org>, <http://books.scielo.org>: UNESP - São Paulo, Brasil: Cultura Acadêmica.
- Nazaré, L. (2017). *Mariana Silva: Olho Zoomórfico, Camera Trap*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- Nogueira, I. (2015). *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos Anos 70 e 80: Vanguarda e pós-modernismo* (Vol. 1). Coimbra, Centro: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Otte, G. e. (2000, Jan-Junho). Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragments*, 18 (Walter Benjamin), Brasil, 35-47.
- Parikka, J., & Feigelfeld, P. (2015, Junho). Friedrich Kittler: E-Special Introduction. <https://journals.sagepub.com/home/tcs>, 3 0(Theory, Culture & Society), 6.
- Pearce, S. (1991). *Museum Languages: Objects and Texts*. In G. Kavanagh,. Leicester, U.K.: Leicester University Press, 149-150.

- Pernes, F. (1971, Outubro). Cartas de Lisboa / Porto. In *Colóquio / Artes*, 4 (Artes Visuais, Musica e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 39-45.
- Pinharada, J. (1995). Arte contemporânea. Instituto da Cooperação e da Língua, I.P (Camões, I.P.).Consulta obtida em Outubro de 2020. <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80>.
- Pinharanda, J. (2009). *Arte Portuguesa - da Pré-História ao Século XX Coleção completa "Arte Portuguesa - da Pré-História ao Século XX"* (Vol. XVIII). F. -J. Notícias. Lisboa, Portugal: FABU editores SA.
- Pinho, E. C. (2013). *A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)*. (Vol. 1). E. Museologia, Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa.
- Pinto, A. C. (2019, Novembro). Uma Fábula com Aparência de Ensaio. In *Revista de Museus*, 2 (Museus e Sociedade), Lisboa: DGPC, 264.
- Porfírio, J. L. (1977, Abril). Carta de Lisboa: ... falando de Alternativa Zero. *Revista Colóquio / Artes*, 32 (Artes Visuais, Música e Bailado). Lisboa: F. C. Gulbenkian, 72-73.
- Ramos, V. M. (1999, Janeiro). A Tecnologia altera a consciência da memória. *CiberQqcoisa*, 1(As moradas do Ciberespaço), Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 12-13.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, A. S. (1994). Walter Benjamin - Pensador da Modernidade. In *9º Encontro da Associação de Professores de Filosofia*. Lisboa: Pensar a Estética Hoje, 18-21
- Ribeiro, J. S. (1983, Junho). Centro de Arte Moderna. In *Colóquio / Artes*, 57 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 3-4.
- Renaud, A.-R. (2012). A Interface Informacional ou o Sensível no Seio do Inteligível. In *Revista de Comunicação e Linguagens*, 43/44. Org. Maria Teresa Cruz e Manuel José Damásio. Lisboa: Relógio D'Água
- Rodrigues, A. (1988, Março). Carta de Lisboa. In *Colóquio / Artes*, 76 (Artes Visuais, Teatro e Bailado). Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 63-65.
- Rouanet, S. P. (1987). Walter Benjamin - Obras escolhidas - Teses sobre o conceito da história, 1940. In *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre Literatura e história da cultura*. 1. São Paulo: Brasiliense, 222-232..
- Santos, M. P. (2015). O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência. *Práticas da História*, 1. London:Journal on Theory, Historiography, Uses for the Past, 61-88.
- Santos, R. A. (2004). A Revolução Homeostética. Em AAVV & c. M. Ramos, *Catálogo 6=0*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves / Fundação Serralves, 80-87.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivo da arte no século XX*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Sauvagnargues, A. (2018). Écologie des images et machines d'art. *Écologie des images et machines d'art*. Pourparlers entre art et philosophie. Paris, 165-182.
- Seabra, M. A. (2006). Os mecanismos de Gatekeeping e de Legitimação são preocupantemente limitativos. In *MArte*, 2 (Arte), Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, U. C. L., 108-131.
- Sousa, E. (1974, Fevereiro). A Arte Ecológica e a Reserva Lirica de Alberto Carneiro. In *Colóquio / Artes*, 16 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 26-34.

- Sousa, E. d. (1974, Junho). José Rodrigues-Vanguarda e com-sentimento. *In Colóquio / Artes*, 18 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 43-50.
- Sousa, E. d. (1977, Outubro). Uma Criação Consciente de Situações - Alternativa Zero. *In Colóquio / Artes* , 34 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 45-53.
- Sousa, E. d. (1978, Março). Ana Hatherly. *In Colóquio / Artes*, 36 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 24-31.
- Sousa, E. d. (1978, Março). Onze Artistas de Hoje. *In Colóquio / Artes* , 36 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 75.
- Sousa, E. d. (1979, Setembro). Carta de Malpartida. *In Colóquio / Artes*, 42 (Artes Visuais, Música e Bailado), Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 60.
- Sousa, M. d. (2019). O cadáver-esquisito (homenagem ao lud). *A IDEIA - Revista que faz da cultura o seu campo de acção*. Lisboa, 100.
- Torres, D. R., & Cirillo, J. (2015, Setembro). Tecnologias da informação e mediação nos espaços expositivos a partir da exposição o encantado, de atílio colnago. *ANPAP- Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas*, 5. *In Simpósio 5 – Compartilhamentos do ensino da arte: conexões interativas com realidade cotidiana*. Lisboa, 2792-2806.
- Tuchman, M. (1969). Consulta obtida em Outubro de 2020. <https://www.fondation-langlois.org/html/e/doc.php>. ISBN-10:0875870449
- Valido, D. L. (2007). *Ponto da Situação do Acervo de obras de arte da Coleção DGAC*. Direção Geral das Artes, Ministério da Cultura, Secretaria de Estado da Cultura. Lisboa: DGAC/DGARTES/SEC/MC.
- Vidal, C. (1996, Dezembro). *Democracia e Livre Iniciativa*. Coord. Carlos Vidal. Lisboa, Portugal: Fenda Edições. ISBN: 9789729184369
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Walter, B. (1936; 2006). Obtido em Agosto de 2020. https://monoskop.org/images/8/88/Benjamin_Walter_1936_2006_A_obra_de_arte_na_epoca_da_sua_possibilidade_de_reproducao_tecnica.pdf.
- Weibel, P. (2012). The Pos-media condition. *MUTE -media lab* (Cyberspace/Information / Theory). Karlsruhe, Germany: Medien Museum, 1-9.

Lista de Apêndices

Apêndice A – O Catálogo dos Artistas da Coleção

Apêndice B – Ponto de Situação da coleção SEC/MC

Apêndice C – Entrevista ao Pintor Francisco Laranjo

Apêndice D – A Report on the Art & Technology (1976)

Apêndice E – Corpus do Arquivo da coleção SEC/MC

Apêndice A

O Catálogo – fio condutor temporal **das obras de arte + *repérage* + lista de Artistas**

O conhecimento exaustivo das “biobibliografias” de tantos quanto os que anunciaram as roturas das artes, e que colocaram as *status questions* no território das artes

1. A partir dos 71 artistas da coleção da SEC no núcleo de Aveiro

- o das Artes Visuais no domínio da Pintura

- 1.1. A obra de Álvaro Passos
- 1.2. A obra de A. Lucas
- 1.3. A obra de A.M. (Albuquerque Mendes / António Modesto)
- 1.4. A obra de Alex Algarvio
- 1.5. A obra de António Pinheiro
- 1.6. A obra de Armanda Passos
- 1.7. A obra de Augusto Canedo
- 1.8. A obra de Augusto Sereno
- 1.9. A obra de Cândido Costa Pinto
- 1.10. A obra de Carlos Augusto Ribeiro
- 1.11. A obra de Carlos Mascarenhas
- 1.12. A obra de Catarina Baleiras
- 1.13. A obra de Emerenciano
- 1.14. A obra de Francisco Iaranjo
- 1.15. A obra de Guilherme Parente
- 1.16. A obra de Henrique Manuel Oliveira dos Reis
- 1.17. A obra de Henrique Silva
- 1.18. A obra de João da Motta (João Abel Manta)
- 1.19. A obra de Joaquim Bravo
- 1.20. A obra de José Manuel Tabuada
- 1.21. A obra de José Mouga
- 1.22. A obra de Julião Sarmiento
- 1.23. A obra de Júlio de Sousa
- 1.24. A obra de Júlio Resende

- 1.25. A obra de Lourencinho Furtado
- 1.26. A obra de Luís Gonçalves
- 1.27. A obra de Maria Adelaide Lima Cruz
- 1.28. A obra de Maria Gabriel
- 1.29. A obra de Medi
- 1.30. A obra de Noronha da Costa
- 1.31. A obra de Paulo Ossião
- 1.32. A obra de Pedro
- 1.33. A obra de Pedro Calapez
- 1.34. A obra de Raquel Oliveira
- 1.35. A obra de Rita Mordido
- 1.36. A obra de Rui Aguiar
- 1.37. A obra de Sérgio Costa
- 1.38. A obra de Teresa Magalhães
- 1.39. A obra de Tomás Mateus
- 1.40. A obra de Vieira da Silva (Maria Helena)
- 1.41. A obra de Victor Oliveira

- o das Artes Visuais no domínio da Serigrafia

- 1.42. A obra António Sena
- 1.43. A obra Guilherme Parente
- 1.44. A obra Henrique Ruivo
- 1.45. A obra Júlio Resende
- 1.46. A obra Maria Gabriel
- 1.47. A obra A obra de Menez
- 1.48. A Obra de Sérgio Pinhão

- o das Artes Visuais no domínio da Escultura

- 1.49. A obra António Duarte
- 1.50. A obra António Marinho
- 1.51. A obra Dorita Castel-Branco
- 1.52. A obra João Charters D´Almeida
- 1.53. A obra Miguel Branco

- o das Artes Visuais no domínio da Tapeçaria

1.54. A obra de Ana Isabel

- o das Artes Visuais no domínio da Fotografia

1.55. A obra de Carlos Afonso Dias

1.56. A obra de Carlos Calvet

1.57. A obra de Nuno Félix da Costa

1.58. A obra de Rui Cunha

1.59. A obra de Rui Ochôa

1.60. O Fotógrafo Cyril Bailleul (Retratos de artistas)

- o das Artes Visuais no domínio da Cerâmica

1.61. A obra de Adriano Martelo

1.62. A obra de João Segurado

- o das Artes Visuais nos artistas do Leste Europeu

1.63. O Pintor Ivan Nicolaevich

1.64. O Pintor Terzian Karapet Gabriellovich

Apêndice B



Parecer	Despacho

Informação de Serviço nº 229/DGA/GAB/dlv

Data 25/06/2007.

Assunto: Ponto de Situação do acervo das Obras de Arte da Colecção DGAC/SEC-DGA/MC

Em 1976, é criada a SEC - Secretaria de Estado da Cultura, e no seu âmbito a DGAC - Direcção Geral da Acção Cultural que integrava a Divisão de Artes Plásticas, a par de outros objectivos, tinha o de apoiar a criação e difusão da cultura artística contemporânea, através da aquisição de uma ou duas peças de cada exposição individual que se realizasse na Galeria Nacional de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, visando assim criar incentivo e apoio aos artistas que expunham naquela Galeria, esta medida determinou o princípio orientador que regulou a colecção da Secretaria de Estado da Cultura.

No ano de 1988, como consequência do crescente desenvolvimento que a fotografia veio a ter no meio artístico, iniciou-se um programa de compras nesta área. Durante dois anos, a convite da Secretaria de Estado da Cultura o Prof Jorge Calado adquiriu, segundo um programa por ele previamente estabelecido um conjunto de cerca de 300 fotografias quase exclusivamente de autores estrangeiros, integrando grandes nomes da fotografia mundial.

Com a extinção da DGAC - Direcção Geral da Acção Cultural em 1992, as competências da Divisão de Artes Plásticas foram transferidas para a DGEA - Direcção Geral dos Espectáculos e das Artes e para a Delegação Regional da Cultura de Lisboa e Vale do Tejo, e mais tarde para o Instituto Português de Museus, sem que para o efeito tenha sido criada qualquer estrutura específica, esta mutabilidade teve como consequências a dispersão das obras do acervo, assim como também da documentação que lhe servia de suporte.

Através da informação de serviço nº343/IAC/RA de 11-09-2001, a Direcção do IAC - Instituto de Arte Contemporânea, é informada da existência de um elevado numero de obras de arte que se encontravam, umas armazenadas e outras expostas nas instalações da IGAC- Inspeção Geral das Actividades Culturais (antiga DGEA) no Palácio Foz.

Em 19-12-2003 a referida informação é apresentada como proposta para se efectuar o levantamento das obras de arte existentes, independentemente da origem das suas aquisições e também das cedidas a qualquer título a outros organismos e entidades, de modo a que o trabalho de recolha de imagens, verificação e descrição da sua localização e do seu estado de conservação convergissem para um inventário único, é levada ao conhecimento da Direcção do IA - Instituto das Artes, e submetida a despacho do Senhor Ministro da Cultura,

Com a nomeação de um Técnico Superior do IA em articulação com a Direcção foi possível dar início ao trabalho, baseado numa abordagem estabelecida em registos, consistindo na verificação, localização, estado de conservação, recolha, digitalização de imagens, inventariação e formalização do regime de

Av. Conselheiro Fernando de Sousa, n.º 21-A, 1070-072 Lisboa

cedência das obras de arte. De princípio apenas para levar a cabo em instalações tuteladas pelo Ministério da Cultura, reconhecendo-se posteriormente a necessidade de ser alargado a outras entidades e organismos.

De acordo com os averbamentos constantes no livro de registos das aquisições de obras de arte, ao qual tivemos acesso, verificamos que desde a data da sua abertura, 27 de Janeiro de 1986 até à data do seu encerramento 1 de Junho de 1992 data da extinção da ex-DGAC, foram inscritas 1115 obras, de Arte que constituem o acervo referenciado em epígrafe e que se encontra assim distribuído.

Total do acervo	Cedidas a Serralves	Outra Situação
		Não localizadas 102
		Localizadas 165
1115	848	Total 267

Em 5 de Abril de 1990 e 19 de Julho de 1994, foram celebrados os Protocolos entre a Secretaria de Estado da Cultura e a Fundação de Serralves, respectivamente referentes à cedência de parte do acervo da colecção DGAC/SEC-MC e da colecção Nacional de Fotografia, ao abrigo dos quais foram transferidas para a Fundação de Serralves, "As obras constantes das listas anexas aos referidos protocolos".

A não observância das referidas listas compulsou-nos a solicitar à Fundação de Serralves cópias das listagens assim como também as respectivas imagens das obras, tendo-nos sido remetida uma listagem que referência a cedência de 553 obras de arte e um CD com 505 imagens, ficando assim por esclarecer o número exacto das obras constantes das listagens referidas nos protocolos como parte integrante destes.

No âmbito da auditoria que a Pricewater House Coopers estaria a realizar ao Museu de Serralves, foi solicitada a colaboração do Instituto das Artes para que fossem localizadas diversas obras de arte que ao abrigo do Protocolo foram cedidas à Fundação de Serralves, nesta conformidade e de acordo com a listagem e imagens das obras, que solicitamos, para nos servir de apoio ao trabalho a desenvolver, constatamos que 92 obras foram cedidas pela Fundação de Serralves às entidades constantes no quadro seguinte, assim distribuídas:

Entidades	Obras	Situação
Museu do Chiado	14	confirmadas com imagens digitalizadas
Gabinete do 1º Ministro	02	confirmadas com envio de imagens
Embaixada de Portugal em Harare	13	não confirmadas
Ministério da Saúde	20	não confirmadas
Supremo Tribunal de Justiça	13	confirmadas com imagens digitalizadas
Ministério da Economia	04	não confirmadas
Palácio da Ajuda	14	confirmadas com imagens digitalizadas
Embaixada de Portugal em Pequim	12	confirmadas com imagens digitalizadas
Totais	37	55

O Instituto das Artes disponibilizou-se para que em colaboração com a Fundação de Serralves, fosse explicada toda a situação de dúvida quanto ao número de obras cedidas bem como à sua localização e estado de conservação.

O remanescente das 267 obras que não foram incluídas nos protocolos acima referidos, de acordo com os registos, encontram-se assim identificadas:

Entidade	Obras registadas	Confirmadas	Não Confirmadas
Reitoria da Universidade de Lisboa	18	14	04
Delegação Regional da Cultura do Norte	38	18	20
Inspecção. Geral das Actividades Culturais	41	40	01
Museu do Chiado	11	11	00
Presidência da Republica	17	15	02
Gabinete do 1º Ministro	03	03	00
Palácio da Ajuda	27	27	00
Tribunal de Contas do Luxemburgo	03	03	00
Embaixada de Portugal em Londres	07	06	01
Sub-Total	165	137	28
Não Localizadas	102	000	102
Total	267	137	130

Em 5 de Julho de 2006, foi celebrado o Protocolo entre o MC/IA - Ministério da Cultura/Instituto das Artes e a CMA/UA - Câmara Municipal de Aveiro/Universidade de Aveiro, que formalizou a cedência em regime de comodato de 262 obras de arte, por um período de 10 anos, renovando-se automaticamente por iguais períodos, este protocolo, por questões formais do momento, fez-se acompanhar de uma listagem de obras que na realidade não foram nem poderão ser cedidas, carecendo esta situação de ser regularizada através de uma listagem a elaborar com base nas 267 obras constantes do mapa acima descrito.

A necessidade de se procurar conhecer qual a verdadeira situação relacionada com o património de arte constante do acervo DGAC/SEC-MC, encorajou-nos, ainda que através de frágeis pistas, a indagar junto de diversas entidades públicas e privadas, que sem qualquer regime de empréstimo detêm algumas destas obras.

Reconhecemos as dificuldades com que nos temos deparado, com o sentimento que o trabalho desenvolvido e a desenvolver convergirá para a conclusão do levantamento, localização, identificação e recolha de imagens das obras, permitindo a sua digitalização, inventariação e elaboração de um relatório final, dependendo obviamente a decisão que V.Exa considerar como mais conveniente.

À consideração superior

O Técnico Superior

Domingos Lourinho Valido

Apêndice C

 **TESTE.mp4** 950,6 MB

Alterado: domingo, 3 de maio de 2020, 18:14

Adicionar identificadores...

▼ Geral:

Tipo: Filme MPEG-4
Tamanho: 950 597 622 bytes (956,4 MB em disco)
Local: Macintosh HD ▸ Utilizadores ▸ luznolasco ▸ Secretária ▸ ENTREVISTA_FLARANJO
Criação: domingo, 3 de maio de 2020, 17:48
Alteração: domingo, 3 de maio de 2020, 18:14

☐ Modelo
☐ Protegido

▼ Informação adicional:

Última abertura: domingo, 3 de maio de 2020, 21:53
Dimensões: 1280 × 720
Codecs: H.264, AAC
Perfil de cor: HD (1-1-1)
Duração: 30:49
Canais de áudio: Estéreo

▼ Nome e extensão:

TESTE.mp4

☐ Ocultar extensão

► Comentários:

► Abrir com:

▼ Pré-visualização:



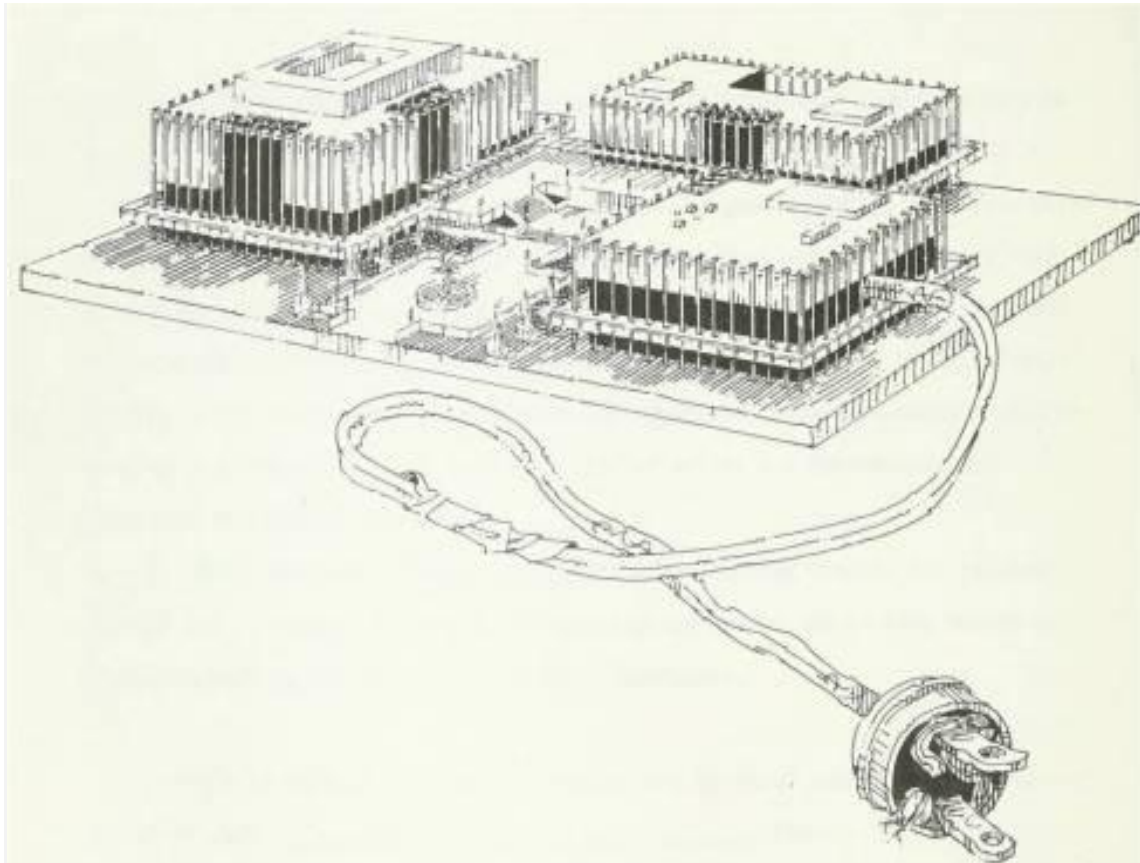
► Partilha e permissões:

Apêndice D

Exhibition Inquisition

The Art & Technology and Program
with one comment

A Report on the Art and Technology program of the Los Angeles County Museum of Art. Long title, amazing read.



Plug it in!

ART AND TECHNOLOGY PROGRAM, 1967 – 1971

Maurice Tuchman
Senior Curator, Modern Art
Director, Art & Technology
PARTICIPATING CORPORATIONS



Apêndice E

MARIA PAULA ANDRADE
Inspectora-Geral



TERMO DE ENTREGA

Aos três dias do mês de Novembro de dois mil e seis, no seguimento dos contactos que vêm sendo estabelecidos entre a Universidade de Aveiro, Município de Aveiro e o Instituto das Artes relativamente ao acervo de obras de arte contemporânea da colecção DGAC/SEC-MC, sob a tutela do Instituto das Artes e agora cedidas à Universidade de Aveiro (UA) e Município de Aveiro (CMA), em protocolo assinado a cinco de Julho de dois mil e seis, vêm, perante mim, Maria Paula Andrade, Inspectora-Geral da Inspeção-Geral das Actividades Culturais, sita no Palácio Foz, Praça dos Restauradores, em Lisboa, recolher as peças que se encontravam nas instalações da IGAC, e que constam da lista anexa:

- 0014 – Autor Desconhecido sn DGAC; c/ 72,0x102,0.
- 0015 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0016 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0017 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0018 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0019 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0020 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0021 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0022 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0023 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0024 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0025 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0026 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0027 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0028 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0029 – Autor Alex Algarvio; Título Danças Tribais; 1987; c/244,0x172,0
- 0030 – Autor Terzian Karapet Gabrielovich DGAC 845; Título Manequim Experimentador; Óleo s/ Tela; 1989; c/ 220,0x200,0.



PAULA ANDRADE
Inspeção-Geral
[Handwritten signature]

- 0031 – Autor Terzian Karapet Gabrielvich (verso)
- 0032 – Autor Paulo Ossião; Título Rabejador; 1993; 71,0x71,0
- 0033 – Autor Maria Adelaide Lima Cruz; Título Auto-estrada; Óleo s/ Platex; 1956; c/ 64,0x72,0.
- 0034 – Autor Augusto Sereno DGAC; Título Colar Inca; Pintura s/ Tela; 1967; c/ 92,0x65,0
- 0035 – Autor Desconhecido sn DGAC.c/ 72,0x102,0.
- 0036 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0037 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0038 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0039 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0040 – Autor Ana Isabel; DGAC 65; s/ Título; Tapeçaria; c/ 71,0x71,0.
- 0041 – Autor Júlio Resende; DGAC 115; s/ Título; Serigrafia s/ Papel; 1980; c/ 70,0x50,0.
- 0042 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0043 – Autor Ivan Nicolaevich Akimov; DGAC 846; Alfabeto nº. 4/estrelas; Óleo s/ tela; 1989; c/ 80,0x120,0.
- 0044 – Autor Júlio de Sousa; DGAC 603; Retrato da mãe do Artista; Óleo s/ tela; 101,5x78.
- 0045 – Autor V. Oliveira; Tela; 1984; 101,0x161,0.
- 0046 – Autor Desconhecido sn DGAC; s/Título, (sagrada família); Vitral acrílico s/ plástico; c/ 141,1x97,5.
- 0047 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0048 – Autor João Segurado; DGAC 76; Título Painel; Azulejo; c/ 135,0x56,0.
- 0049 – Autor Sérgio Costa; s/ Título; 1987; c/156,0x130,0.
- 0050 – Autor Álvaro Passos; DGAC 44; Título No silêncio agreste de uma manhã primaveril; óleo s/ madeira; 1969; c/ 61,0x122,5.
- 0051 – Autor Sérgio Costa; s/ Título; 1987; c/ 160,0x150,0.
- 0052 – Autor Catarina Baleiras; s/ Título; Acrílico s Tela; 1987
- 0053 – Autor Carlos Mascarenhas; DGAC 1; s/ Título; Acrílico s/ Tela; 1977; c/ 81,0x60,0.



- 0054 – Autor Carlos Augusto Ribeiro; DGAC 1096; Título do Livro das rasuras; Esmalte, folhas de papel vegetal, carvão esmalte; 1991; c/ 130,0x114,0.
- 0055 – Autor Pedro; s/ Título; Óleo; c/ 45,0x54,0.
- 0056 – Autor Júlio de Sousa; Retrato pai do artista; Óleo s/ Tela; c/ 47,0x38,5.
- 0057 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0058 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0059 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0060 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em Campolide; Fotografia p/b (nitrato prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0061 – Autor a m. 78 sn DGAC; Óleo; c/ 70,0x37,0.
- 0062 – Autor Rui Ochôa; Título Av. Da Liberdade, Lisboa 25 de Abril 1988; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/ papel; 1988; 19,7x30,0.
- 0063 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em campolide p/b (nitrato prata) s/ papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0064 – Autor Nuno Félix da Costa; s/Título; Fotografia p/b; 1988; c/ 52,0x42,0.
- 0065 – Autor Rui Cunha; Título Castelejo; Fotografia; c/ 40,0x50,0.
- 0066 – Autor Rui Cunha; Título Estrela; Fotografia; c/ 50,0x40,0.
- 0067 – Autor Rui Cunha; Título Arrifana; Fotografia; c/ 50,0x40,0.
- 0068 – Autor Rui Cunha; Título Canafateira; Fotografia; c/ 50,0x40,0.
- 0069 – Autor Rui Cunha Título Sado; Fotografia; 1987; c/ 50,0x40,0.
- 0070 – Autor Rui Cunha Título Centeio Fotografia; 1984; c/ 50,0x40,0.
- 0071 – Autor Nuno da Costa Felix; s/Título; Fotografia p/b; c/ 52,0x42,0.
- 0072 – Autor Nuno da Costa Félix; s/ Título; Fotografia p/b; c/ 52,0x42,0.
- 0073 – Autor Nuno da Costa Félix; s/ Título; Fotografia p/b; c/ 52,0x42,0.
- 0074 – Autor Nuno da Costa Félix; s/ Título; Fotografia p/b; 1988; c/ 52,0x42,0.
- 0075 – Autor Carlos Afonso Dias; Título Cascais; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 39,5x27,5.
- 0076 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em Campolide; Fotografia p/b, (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.



PATILIA ANDRADE
Inspeção-Geral

- 0077 – Autor Rui Ôchoa; Título Av. Da Liberdade, Lisboa 25 de Abril 1988; Fotografia p/b, (nitrato de prata) s/papel; 1988; c/ 19,7x30,0.
- 0078 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em Campolide; Fotografia p/b, (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0079 – Autor Rui Ôchoa; Título Av. Da Liberdade, Lisboa 25 de Abril 1988; Fotografia p/b, (nitrato de prata) s/papel; 1988; c/ 19,7x30,0.
- 0080 – Autor Carlos Afonso Dias; Título Cascais; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 39,5x27,5.
- 0081 – Autor Raquel Oliveira; DGAC 421; s/Título, Óleo s/Tela; 1982; c/ 95,0x130.
- 0089 – Autor António Duarte; DGAC 376; Troféu SNI (4 esculturas); Escultura em bronze s/pedra; altura 56 cm.
- 0092 – Autor Desconhecido sn DGAC;
- 0096 – Autor Guilherme Parente; DGAC 13; s/Título; Pastel s/pape; c/ 99,0x80,0.
- 0097 – Autor José Mouga; DGAC 73; Pintura; Acrílico , acetato s/tela; 1980; c/ 119,0x140,0.
- 0101 – Autor Henrique Passos sn DGAC; s/Título; Técnica mista s/ tela; c/ 60,0x200,0.
- 0102 – Autor Carlos Afonso Dias; Título Cascais; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 39,5x27,5.
- 0103 – Autor Carlos Afonso Dias; Título Cascais; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 39,5x27,5.
- 0104 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em campolide; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0105 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em Campolide; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0106 – Autor Carlos Calvet; Título Pormenoe, Velhas máquinas em Campolide; Fotografia p/b (nitrato de prata) s/papel; 1956; c/ 29,8x19,3.
- 0110 – Autor António Pinheiro; DGAC 417; Título Janela II; Acrílico s/tela; c/ 73,0x60,0.
- 0111 – Autor Desconhecido; DGAC 05/002; Bandeja/cobre;
- 0112 – Autor Guilherme Parente; DGAC 503; s/Título; Técnica mista; c/ 77,0x56,0.
- 0113 – Autor Henrique Ruivo; DGAC 239; s/título; Serigrafia s/papel; 1976; c/ 55,5x75,0.



PAULA ANDRADE
Inspector-Geral

0116 – Autor Maria Gabriel; DGAC 273; Título Quadrado memória II; Litografia a 4 cores s/papel; 1971; c/ 56,5x38,0.

0118 – Autor Sérgio Pinhão; DGAC 233; Título OPHINCHUS; Serigrafia s/ papel; 1976; 54,0x53,0

0120 – Autor Vítor Marques sn DGAC.JPG; Título Realização; 66,0x12,0.

E por ser verdade, se elaborou este Auto, que vai ser assinado pelas partes intervenientes.

Lisboa e Inspeção-Geral das Actividades Culturais, em 3 de Novembro de 2006

A Inspectora-Geral

Maria Paula Andrade

A Coordenadora da "Avenida da Arte Contemporânea"

Colecção de Arte Contemporânea em Aveiro

Maria da Luz Nolasco Cardoso

Apêndice F

Coleção de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura

O Estado ainda não sabe quantas são e onde estão todas as obras de arte da sua própria coleção. A coleção de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura começou a ser feita pelo Estado em 1976.

Declarações de Isabel Carlos, curadora de arte, Luís Filipe Castro Mendes, Ministro da Cultura. **Temas:** Ministério da Cultura

Ministro da Cultura
Organismos
Espaços Culturais
Cultura

Coleção de Arte Contemporânea do Estado em parte incerta

O Estado ainda não sabe quantas são e onde estão todas as obras de arte da sua própria coleção.

A coleção de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura começou a ser feita pelo Estado em 1976.

Please enable JavaScript to view the Powered by Disqus.

2017-07-20T21:35:44+01:00

URL: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/colecao-de-arte-contemporanea-do-estado-em-parte-incerta_v1016145 **Temas:** Ministério da Cultura

Jornal de Notícias

Director: José Leite Pereira
Directores Adjuntos: Alfredo Leite e David Pontes

Sábado, 25 de Novembro de 2006

Pesquisa JN

Edição do Dia

Cultura

Arquivo

Dossier

Secção do Leitor

JN Iniciativas

Cartão GN

Edição do Dia

Envie este artigo para alguém

Salve para ler depois

Imprima este artigo

Primeiro Plano

Nacional

Polícia e Tribunais

Economia e Trabalho

Sociedade e Vida

Mundo

Opinião

Preto no Branco

Desporto

Cultura

Etcetera

Televisão e Média

Última

Tema de Domingo

Jornal de Notícias

Tabela "made in China" invade Porto e Algarve

Porto

Norte

País

Aveiro acolhe colecção de arte contemporânea do Instituto das Artes

nuno alegria

José C. Maximino

"Um olhar sobre artistas portugueses do limiar do terceiro milénio" é o título da exposição de arte contemporânea que o secretário de Estado da Cultura, Mário Vilela de Carvalho, inaugurou antontem, em Aveiro, no edifício da antiga estação dos caminhos de ferro, mas vai estar repartida, também, pelo Teatro Aveirense, até 30 de Dezembro.

A exposição inclui um conjunto de obras de artistas plásticos portugueses contemporâneos, como Júlio Resende, Julião Sarmento, Sérgio Costa, Alvaro Passos e Noronha da Costa, que fazem parte de uma colecção de arte contemporânea do Instituto das Artes (IA). Ao todo, são 85 obras das décadas de 60, 80 e 90 do século passado, entre as quais se destaca uma obra emblemática da década de 90, intitulada "Sicut Dolor Meus", de Julião Sarmento, que está exposta, desde ontem, no salão nobre do Teatro Aveirense. A colecção, que passará a ser referida como "Colecção de Arte Contemporânea de Aveiro", ficará sediada no edifício da antiga estação da CP, nos termos de um contrato de comodato, estabelecido em Julho último, entre a Câmara, a Universidade de Aveiro e o Ministério da Cultura, e está na origem de um projecto que pretende afirmar a cidade de Aveiro - onde já se realiza, há vários anos, uma biennial internacional de arte contemporânea - como um centro de "referência e inovação" das artes contemporâneas.

Esta primeira exposição, no edifício da antiga estação, que está para passar para a posse da Câmara (há negociações em curso com a REFER), é "um primeiro passo", na expressão do presidente da edilidade, Elio Maia, na direcção da criação de um novo equipamento cultural no centro da cidade e implica a requalificação urbanística da avenida Lourenço Peixinho.

O secretário de Estado da Cultura, Mário Carvalho, disse, na ocasião, que a cedência da colecção do Instituto das Artes insere-se na política de descentralização cultural do actual Governo com o objectivo de criar "uma dinâmica cultural equilibrada capaz de corrigir assimetrias regionais". O governante sublinhou, de resto, que o valor dos apoios do Ministério da Cultura (cerca de 22 milhões de euros) para as artes não sofreu qualquer redução, no Orçamento de Estado de 2007.

Obras expostas fazem parte do espólio do Instituto das Artes

Mais cultura

- Música alternativa portuguesa atinge êxito comercial
- Folk punk com cerveja
- Museu Berardo mostra obras encomendadas
- "Aqui parece haver sempre sofrimento no ar"
- Museus apostam na captação de mais públicos
- "Body rice" estreia em 2007
- Remix fecha ciclo com Frank Zappa e Charles Ives
- Gregory Page e o amor ébrio
- Irritantes e irresistíveis Oasis são como as gomas

223

Divisão de espólio reabre o debate: entre a dispersão e a centralização, para que serve e onde deve ficar o patrimônio artístico público?

● Isabel Pires de Lima já não é ministra da Cultura, mas as decisões que tomou enquanto titular da pasta continuam a gerar tensões. Através de uma decisão sua, o Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea ganhou 1000 novas obras de arte, mas, através de outra, vai ter que entregar 300 a Aveiro. Se a primeira notícia foi bem recebida pelo museu, a segunda está a gerar polémica: está em causa a "dispersão de meios de descentralização". A falta de consenso que marcou o mandato de Pires de Lima persiste, mesmo depois de ter abandonado o cargo.

trabalhos de dezenas de artistas com datações diversas entre o século XIX – as mais antigas, anônimas, datam de 1870 – e o arranque do novo milénio – a mais recente data de 2001 (ver texto nestas páginas). São aquisições feitas pelo Estado português ao longo de 32 anos, umas através da antiga Secretaria de Estado da Cultura (1975 a meados da década de 1990), outras através do hoje extinto Instituto de Arte Contemporânea (1996 a 2003).

Mas, além desse despacho, há um outro aspecto que não devemos esquecer: os 2006 foram entregues em depósito por 10 anos (dos quais faltam oito) à câmara e à universidade de Aveiro também pelo ministério de Pires de Lima. Maria da Luz Nolasco, directora-geral do Teatro Aveirense, e responsável por esse núcleo de obras, explica que o pedido de depósito surgiu com o objectivo de transformar o edifício devoluto da antiga estação dos Caminhos de Ferro e o edifício da Capitania da cidade num polo dedicado à arte portuguesa. Uma Avenida

Museu do Chiado ganha mil obras de arte, mas cede 300 a Aveiro

de 2006. O *Brasil* mudou? A L&L dá de
consenso que marcou o mandato de Feres
de Lima peregrino, mesmo depois de
ter abandonado o cargo.
Há uma história de um despa-
cho de Isabel Feres de Lima que o
Museu do Chiado - Museu Nacional
de Arte Contemporânea se tornou
titular de um importante acervo de
arte portuguesa e internacional: 1271
obras de pintura, escultura, desenho,
vídeo, fotografia, gravura e gravura.

2006 *Foram* entre em depósito
por 10 anos (idos que falaram o
cinema e a universidade, mas
também por milhares de Feres de
Lima, Maria do Lázaro, diretor
ra-gal do Teatro Avante, e res-
ponsável por esse núcleo de obras,
explica que o pedido de depósito sur-
tiu como o objetivo de transformação
o edifício devoluto da antiga estação
dos Caminhos de Ferro e o espaço
de arte contemporânea, uma das
cujas sete estações, uma delas

Após ter recebido a titularidade das obras adquiridas pelo Estado nas últimas três décadas, o museu do Chiado está a fazer o levantamento exaustivo da sua localização e estado de conservação, uma etapa que se prevê necessitar de pouco menos

mas deixa muita gente em
poder tanto técnicas sobre
o mundo, quanto técnicas
de injeção de dinheiro
e falta de tratamento científico a
políticas humanas, põe a hipótese da
perda de razão de alguns e até
"a par de dois outros". E caso da
outra, que estava na Galeria
Nacional de Arte Moderna,
"uma coisa se fez e a outra
não se sabe exatamente
quantas vezes quis
aparecer". Mas, apesar
destes trabalhos
em que a grande mural da
Biblioteca popular a 10
metros de altura, e de
outros, a obra de
várias gerações VR

estas obras. Por outro lado, também não se pode ter tudo em Lisboa e no Porto e esquecer o resto do país", diz. E sublinha: "Faz todo o sentido (deslocar o núcleo para Aveiro). Em Lisboa é uma coleção, para Aveiro pode significar criar um centro. Para Aveiro são 'As Peças', a possibilidade de criação de um novo programa artístico."

Entre as obras mais importantes

[illegible]

mada antes de eu ser diretor. A única coisa que posso dizer é que o princípio genérico que deve presidir ao destino da coleção é o seu usufruto e visibilidade pública. Toda e qualquer solução que acatele isto me parece boa, toda e qualquer solução que não o faça me parece má."

Manuel Bessaio Oiteiro, diretor do Instituto dos Museus e da Conservação, sublinha ainda que o en-

[illegible][illegible]

Apêndice G

Programa Expositivo – Museografias de Acontecimentos na coleção SEC / décadas de 1980 e 1990

A partir dos 71 artistas da coleção da SEC no núcleo de Aveiro

As Bio-Bibliografias dos artistas da Coleção SEC/ MC, núcleo em depósito na CMA.

O método: da intuição²²⁴ ao pensamento divergente²²⁵

A Curadoria: do dedutivo²²⁶ ao pensamento convergente.

O Método intuitivo implicou numa primeira fase fazermos a releitura de muitos textos de crítica de arte e textos de apresentação e de análise da produção artística portuguesa publicados em catálogos das exposições que lhes davam visibilidade e, subsequentemente, este manancial teórico / literário era indiciador do pensamento divergente.

O pensamento divergente atuava na desconstrução das obras de arte por via dos vazios e das discontinuidades da produção artística portuguesa balizada num tempo preciso: - entre 1977 e 1997 fazendo a transição para os inícios do século XXI.

No curso da segunda metade da década de 1970 foi, no entender de Bernardo Pinto de Almeida “marcado pelo desenvolvimento individual de poéticas e obras mais individualizadas e pelo refluxo do mercado” (Almeida, 2009:23).

²²⁴Método intuitivo: parte de dados particulares e, através destes, infere uma “verdade” geral ou universal (Carvalho, 2002).

²²⁵ Pensamento divergente: propõe pesquisa ampla do contexto, exploração mais original do que a usada normalmente nas pesquisas, identificação dos problemas e das oportunidades significativas para o trabalho, pensamento expandido (Brenda Laurel, 2003)

²²⁶ Método dedutivo: permite o investigador partir do “geral para o particular” (Carvalho, 2002). O pensamento convergente posiciona-se de forma a fazer convergir os acontecimentos e deverá ocorrer do meio até ao final do trabalho: partindo das hipóteses, das premissas e das questões fomos limpando o caminho, refinando as fontes que sustentavam a produção artística num dado arco temporal e, do que foi investigado até ao que foi dito pela crítica de arte nas “Cartas de Lisboa e do Porto” em Colóquio Artes, FCG, fomos definindo os conceitos gerais do corpo final do trabalho (Brenda Laurel, 2003).

A exposição “Alternativa Zero” de 1977, privilegiou a entrada de novos domínios de expressão da arte tais como: fotografia, texto, filme, instalação e som; teatro, vídeo e música; e de novos conceitos que reconsideravam o estatuto do objeto artístico e abriu, nas palavras do seu mentor e organizador, Ernesto de Sousa:

” a deceção do sentido/tautologia/heterologia/tradução/triação/tradição/aventura/Abraão /Ulisses” (Ernesto de Sousa, 1979).

A partir dos escritos de Ernesto de Sousa, de 1979, farei prática e uso para dar início à *Bio-Bibliografias* dos artistas da Coleção SEC/ MC, em depósito na coleção de Aveiro.

Os artistas: a colocação lado a lado de obras de arte de autores e de épocas diferentes aponta para que o olhar seja permeável ao pensamento e crie passagens destituídas de aura que acabam por apreender a singularidade na diversidade.

- o das Artes Visuais no domínio da Pintura

1 - Núcleo – Iconologia do Intervalo

“(…) quando se colocam duas coisas diferentes num mesmo plano, é o diálogo que entre eles se estabelece que interessa observar”. Por muito singulares que as imagens sejam, elas “têm sempre uma raiz comum numa espécie de memória coletiva que está para além da singularidade de cada uma”.²²⁷

Neste primeiro núcleo colocamos em diálogo a produção de alguns artistas que iam tomando lugar ativo em exposições que enunciavam novas atitudes devedoras das profundas alterações estéticas e ideológicas da realidade nacional: exposição Mitologias Locais, realizada em 1977, na SNBA em Lisboa, onde participaram Carlos Mascarenhas (c/ a obra s/ título de 1977), e onde participaram mais artistas que colocaremos em diálogo neste primeiro núcleo. Com obras pós -1977, tais como Maria Gabriela (c/ a obra Retrato de Transportador de Toldos ao meio-dia de 1979-80), Emerenciano (c/ a obra s/ título de 1989), Guilherme Parente (c/a obra s/ título de ?) Sérgio Pinhão (c/ a obra Ophinchus /Serigrafia/ série 130/200 de 1976); e o artista Álvaro Passos (1969) c/ uma obra herdeira

²²⁷ Warburg interessa-se justamente por essa raiz comum: uma expressão psicológica a que chamou “fórmula da *pathos*”. A partir da obra de Aby Warburg, o sentido da “iconologia do intervalo” que Georges Didi-Huberman [filósofo francês que se tem dedicado não só ao estudo de Warburg, mas ao tema da sobrevivência das imagens] tão bem analisa e que neste núcleo queremos materializar.

do surrealismo “No Silêncio Agreste de uma Manhã Primavera” de 1969), entre outras afirmações individuais tais como Luís Gonçalves (c/ a obra “Caixinhas de surpresas” de 1971), Vitorino Marques (c/a obra “Realização” de 1967), Tomás Mateus (c/a obra s/ título de 1979) e ainda Augusto Sereno (c/a obra “Colar Inca” de 1967).

Mitologias Locais insere-se num conjunto mais alargado de exposições coletivas deste período de transição entre 1977 e inícios de 1980, em que “existe uma atitude de procura de identidade estética, poética, social ou de género”²²⁸ (Nogueira, 2015:101) e que marcou um período de intervenção artística “empenhada no estudo e na reflexão” da realidade cultural, social e ideológica que se vivia. Rocha de Sousa apontava em 1977, como necessidade “desmontar as longas escleroses”, e os “mitos que impedem os portugueses de sair de certos guetos”²²⁹. De modo intuitivo, mas com base num pensamento divergente tentaremos fazer passagens e intervalos entre as obras pensadas para este núcleo. Independentemente do medium passaremos para o conceito amplo de arte: os objetos artísticos interessam-nos na anterioridade das suas condições discursivas e as imagens / as representações materializadas são o reflexo da participação dos artistas nesta realidade que extravasou as suas tradicionais categorias para questionar certas “mitificações”: “na religião, na atualidade sociopolítica, no desporto, na instauração do desporto” in Mitologias Locais (SNBA, 1977).

A proposta é fazermos Flashback sobre a história sociológica dos acontecimentos; fazermos Refresh a partir das materialidades da imagem que o depósito de Arte contemporânea SEC/MC – CMA contém, numa atitude eclética e quiçá de convergências.

Iconologia do Intervalo corresponde ao eixo temporal dominante de um núcleo de obras cujo heterogéneo, cujo denominador comum pode levar à estruturação de pensamento crítico sobre a arte portuguesa a partir deste inusitado historial bibliográfico e imagético reunido. Vamos tomar cada artista como um caso dialogante entre si e entre outros casos; casos que podem ser acontecimentos.

²²⁸ Tal como a singular Exposição “Artistas Portuguesas” em 1977 organizada por Clara Meneres, Emília Nadal (n. 1938) e Sílvia Chicó, na SNBA, Lisboa, com apoio da FCG, onde estiveram presentes a escultora Dorita Castel-Branco, Maria Gabriel e Teresa Magalhães do Grupo “Puzzle” e que integram a coleção SEC / MC e a coleção em depósito em Aveiro.

²²⁹ Rocha de Sousa in catálogo da Exposição “mitologias Locais, 1977, SNBA, lisboa.

O caso de Álvaro Passos (1934-2010)²³⁰

Foi bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1963/64, estudando em Roma, Florença, Veneza, Milão e Paris, onde frequentou Galerias e Museus, estando a par dos mais variados movimentos de arte, pintura, arquitectura, música e cinema. Expôs nas Galerias Spectrum de Roma, Vila Marguta e a Galeria Haffner de Joanesburgo. Impulsionado pela sua sede de conhecimento, frequentou, as aulas de História e Teoria da Arte na Universidade de Sorbonne, em Paris²³¹. Volta a ser bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian em 1970/71, juntamente com Rosa Passos (sua mãe), com quem conviveu em Roma, Milão, Salzburgo, Munique, Amesterdão, Londres e Paris, vindos ambos a privar com Maria Helena Vieira da Silva e com Árpád Szenes de quem Álvaro Passos recebeu apoio e estímulo artístico. Ganhou o Primeiro Prémio do Salão do Outono em 1981 na Galeria do Casino do Estoril, concorrendo com mais de 100 pintores. Fez parte dos 20 Pintores Portugueses convidados a expor em Madrid em 1985.

Os seus quadros são criações onde abundam seres de um mundo fantástico em paisagens oníricas, marcados por cores intensas e vivas. Toda a obra de Passos é inequivocamente surrealista, tomada por aves de plumagem rica que brotam de formas bizarras lentamente elaboradas em fundos de paisagem de sulcos sinuosos. Arquitecto de formação é na pintura que se realiza assumindo novas coordenadas de realidade, de surrealidades, que refletem um estado individual em permanente virtualidade “real e virtual e simbólico” tal como o mapa *mundi* que Passos revela em “No silêncio agreste de uma manhã”, usando novas técnicas de registo. A sua obra define o essencial da permanência do registo surrealista na arte portuguesa. Álvaro Passos é mencionado em “Arte Portuguesa do Século XX”. Foi um artista “estrangeirado” dada a longa

²³⁰ Álvaro Passos nasceu em Inhambane; f. 6 Novembro 2010, Portugal. Formou-se no Núcleo de Arte (Lourenço Marques) e fez a 1ª individual em 1962. Premiado em 1965 no Salão de Artes Plásticas das Festas da Cidade. Viveu e trabalhou em Portugal depois de 1975. Ver [Wikipedia](#) :Ganhou o Primeiro Prémio do Salão do Outono em 1981 na Galeria do Casino do Estoril

²³¹ Em 1964 incentiva a sua mãe, então com 64 anos, para o domínio artístico da pintura. Rosa Passos viria a ser uma das principais pintoras *naïves* portuguesas. Expõem juntos em 1970, em Lisboa. As obras de Álvaro Passos integram coleções em Moçambique, África do Sul, Brasil, Estados Unidos da América, Portugal e vários países da Europa.

permanência no estrangeiro, nomeadamente, em África, Moçambique, onde expôs e conviveu com o arquiteto Pancho (Cordeiro, reportagem no Expresso) e Malangatana²³².

Álvaro Passos “No silêncio agreste de uma manhã”, 1969

Álvaro Passos

No silêncio agreste de uma manhã
primaveril
1969
Óleo sobre madeira
61x122cm
AACA_015



²³² Existem imagens da arquivo em que ambos expuseram obras tendo sido Malangatana o artista revelação e que maior repercussão teve em Portugal expondo em simultâneo na galeria Buchholz e na SNBA em Lisboa

Armanda Passos, 1987

Armanda Passos

s/ título (tríptico)
1987
Óleo sobre tela
135x90cm
ACA_002
ACA_003
ACA_004



20

Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro

Pintura

A pintora **Armanda Passos** (1944), nasceu em Peso da Régua. Licenciou-se em Artes Plásticas pela Escola Superior de Belas Artes do Porto e participou de diversas exposições individuais e coletivas em Portugal, Espanha, Bélgica, França, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Luxemburgo, Itália, Turquia e EUA. Obteve o 2º Prémio na exposição de homenagem a Almada Negreiros²³³. A figura feminina é predominante nas suas obras, a pintora relata que são auto-retratos (Morais, 2014:49)²³⁴; estas figuras “habitam e participam no país das maravilhas e a relação entre estas mulheres e bichos, mulheres e pequenos monstros representam uma relação de igualdade planetária” (Ibidem: 49)²³⁵.

²³³ Armanda Passos na tese de Marta Morais, 2014, página 49-50

²³⁴ Entrevista à pintora Armanda Passos, em 24, de fevereiro de 2008, realizada por Marta Morais e registada na tese “xxxxxx”, 2014: 309 A.

²³⁵ Em entrevista dada a Revista Villas &Golfe Dezembro /Janeiro 2007/2008



Carlos Mascarenhas

s/ título
1977
Acrílico sobre tela
81x60cm
AACA_024

Pintura

Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro

25

²³⁶ Sociedade Nacional de Belas-Artes *MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: 1977. [Catálogo da exposição]. Participaram os seguintes artistas: Alberto José, Albuquerque Mendes, Aldina Costa, António Barros, António Bouça, António Viana, Armando Azevedo, Artur do Cruzeiro Seixas, Assunção Venâncio, Carlos Barroco, Carlos Calvet, Carlos Carreiro, Carlos Duarte, **Carlos Mascarenhas**, Carlos Santos, Cristina Paula, Dário Alves, Delphim Miranda, Domingos Pinho, Eduardo Nery, Emerenciano, Emília Nadal, Estreia, Eurico Gonçalves, Gil Teixeira Lopes, Guilherme Parente, Ivone Balette, Jacli, João Bento Almeida, João Hogan, Lourdes Leite, Lurdes Robalo, Luís Camacho, Luís Dourdil, Man, Manuel Filipe, Manuela d'Athayde, Manuela Correia de Sousa, Maria Gabriel, Maria Rolão, Mário Botas, Matilde Marçal, Monteiro Gil, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Pedro Rocha, Pedro Saraiva, Pedro Sobreiro, Pitum Keil do Amaral, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rosa Fazenda, Sam, Sérgio Pombo, Tomaz Vieira, Túlia Saldanha, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e o “Grupo de Intervenção do CAPC”.

Luís Gonçalves



Luís Gonçalves
Cáixinha de surpresas
1971
Óleo sobre madeira
56x68cm
AAICA_085

Pintura Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro 47

Vitorino Marques



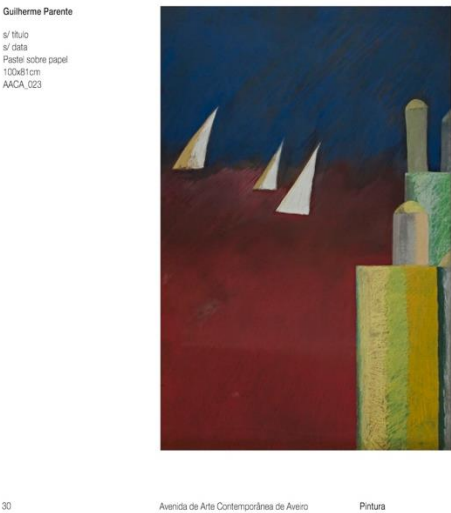
Vitorino Marques
Rastrelação
1967
Técnica mista sobre madeira
98,5x103,5cm
AAICA_031

Pintura Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro 63

Maria Gabriel



Guilherme Parente



Tomás Mateus

Tomás Mateus

s/ título
1979
Óleo sobre tela de linho não preparada
colada em madeira
38x34cm
AACA_088



62

Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro

Pintura

Rita Mordido

Rita Mordido

s/ título
s/ data
Óleo sobre tela
100x146x2cm
AACA_011



56

Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro

Pintura

II – Núcleo

A título de reflexão e para lançarmos na continuidade do núcleo anterior um outro olhar sobre outras obras da coleção SEC/MC em depósito no Município de Aveiro, levaremos à memória enunciados do “Objeto sem Pintura e pintura como Objeto” de Eduardo Lourenço (Lourenço 1971:7-9) publicado na Colóquio / Artes em 1971. A par com este pensador colocaremos uma exposição realizada em 1969: "Quando as atitudes tomam forma" também relatada por J.A. França em “Temas de Estética” (França, 1984:13-15), e na versão original: "When attitudes become form - live in your head", do *curator* H. Szeemann.

"Quando as atitudes se tornam forma" foi a exposição que introduziu a conceção da criação artística como a relação e o processo de transformação da ideia pela atitude - a arte conceptual. E que quer isto hoje dizer? Será a gestão de um qualquer projeto artístico um ato ou acontecimento em aberto, em processo e em contínuo andamento, liberto da mercantilização da mercadoria artística concluída...”

José Mouga²³⁷

José Mouga nasceu em Viseu em 1942. Licenciado em Pintura pela ESBAP (c/Louvor e Distinção – Prémio de Desenho legado Rodrigues Júnior). Entre 1969-76 reside em Londres; Pós-Graduação em Pintura na St. Martin’s School of Art (Londres) como Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian; 1973-76 Director da Hoya Gallery, Londres; Assistente de Pintura na Escola Politécnica de Newcastle-upon-Tyne. 1976 Regressa a Portugal. Foi durante vários anos membro do Conselho técnico da SNBA. 1980-1993 foi responsável pelo Departamento de Pintura no Ar.co e membro da Direção. Tem o título de Professor Agregado da FBAUL. Professor e Coordenador do Curso de Pintura do IAO, da Universidade Autónoma de Lisboa. José Mouga revela criativamente o sujeito – a Pintura, e, com caráter experimental e aberto à pesquisa alarga o conceito de realismo libertando a Pintura como *re-presentação* “como *doublure* duma realidade exterior ou interior, investida, entretanto por uma universal ausência de necessidade ou justificação”

²³⁷ “A arte de José Mouga”, 1983 – Rui Mário Gonçalves

(...) “De algum modo, o quadro quer ser a própria exterioridade, apagando a distância que o constitui tradicionalmente” (Lourenço, 1971:6-7). O Quadro²³⁸ torna-se objetual e, como diria Eduardo Lourenço (*ibidem*: 7) reportando-se a Cézanne como o iniciador da marcha da pintura para a não-pintura, da re-presentação para a apresentação sem presença citamos:

“com o seu gesto pictural, o seu parece destruir o Objeto quando na verdade o constrói”. (...) “Simplesmente essa realidade é o pintor mesmo que **no quadro** a constrói. A aparência é a ocasião para o Pintor de uma operação estruturante. (...) “- o quadro – acaba por se manifestar como uma forma que não encontra em arte alguma, senão na sua materialidade pictórica, a sua razão de ser e a sua realidade.” (Lourenço, 1971:7).

José Mouga
Pintura
1980
Acrílico sobre tela
119x140cm
AACA_146



A obra pictórica de Mouga intitulada “Pintura” de 1980, tal como faz alusão o título - “Pintura” - é, manifestamente, o que o pintor apresenta como tal, aberta de significações, sem referente; diríamos ser “minimalista” por não se condicionar a ser re-presentação objetiva de acontecimentos humanos, reais, mas não sem “conceito” (*Ibidem*, 7) e como tal, tomando de modo imaginativo a sua não quadralidade, enviesando na composição da obra a posição do ângulo em esquadria, a deslocação do quadro sobre a “Pintura” (ver a

²³⁸ Eduardo Lourenço regista de modo claro o emprego da ideia de “quadro” “o que a comum sensibilidade continua a chamar pintura, **o Quadro**, é ainda, substancialmente a resenatção sacarilizante e sacralizada da figura humana, do acontecimento humano” em “Objeto sem Pintura e pintura como objeto” in Revista Colóquio /Artes, nº 2 (1971) p.6.

obra na figura anterior). Ainda, pegando nas palavras de Eduardo Lourenço acrescentaríamos acerca da significação estética da obra de José Mouga, entendida aos nossos olhos como sendo a da sua conversão em “objeto”:

“O “eterno” retângulo ou “quadrado”, suporte pictural de uma realidade que integrou o mundo nela, ou vice-versa, será tratado como forma contingente por vária gente”

FOTOGRAFIA

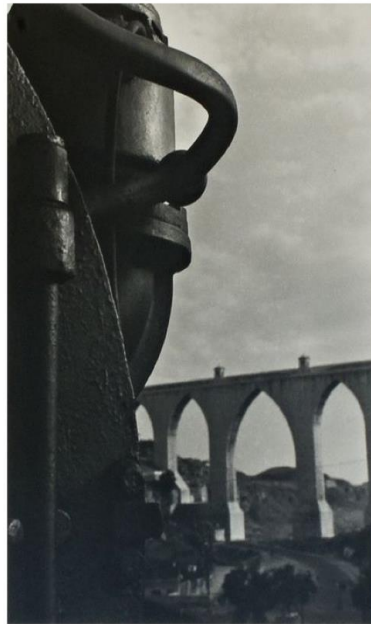
Carlos Calvet

Carlos Frederico Pereira Sequeira Bramão Calvet da Costa nasceu em Lisboa em 1928 e faleceu a 21 de abril de 2014. Estudou arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde se licenciou em 1957.

Iniciou a prática da fotografia na companhia de Sena da Silva, Gérard Castello Lopes e de seu irmão Nuno Calvet. De entre os vários trabalhos de fotografia de arquitectura e de viagens, ressalta uma pequena reportagem que realizou sobre a chegada da Rainha de Inglaterra a Lisboa, em 1957. Com Mário Cesariny e António Real colaborou na realização de pequenos filmes de atmosfera surrealista. Em 1970, realizou uma reportagem fotográfica, intitulada "Uso do Sítio" sobre a zona ribeirinha de Lisboa, sob a direcção de Formozinho Sanches, no âmbito do "Estudo de Integração urbana das zonas adjacentes a Praça do Comércio". A partir de 1981 interrompeu a sua atividade nos campos da arquitetura e da fotografia para se dedicar à pintura a tempo inteiro. Realizou ilustrações para livros e executou painéis murais para o átrio de um edifício hospitalar. Expôs pintura, regularmente, desde 1947. Participou em dezenas de exposições individuais e coletivas em Portugal e no Estrangeiro, tendo sido premiado em 1968 e 1984. Está representado em diversas coleções particulares de várias instituições. Publicou estudos e redigiu artigos de pesquisa sobre geometria e simbolismo. A primeira câmara que teve aos doze anos foi uma Kodak, usando posteriormente uma Agfa Clac e mais tarde uma Leica, que trazia a objetiva Elmar 50.

Carlos Calvet “Velhas Máquinas em Campolide”, 1956

Carlos Calvet
Velhas máquinas em
Campolide/Pormenor
1956
Fotografia p&b (nitrato de prata)
sobre papel
29x18,5cm
AACA_037
AACA_150
AACA_151
AACA_152
AACA_153
AACA_154
AACA_155



94

Avenida de Arte Contemporânea de Aveiro

Fotografia

(mais artistas – em estudo Nuno Félix, Afonso Costa Dias, Rui Cunha, Cyril Bailleul)

III – Núcleo

Depois do Modernismo / em 1983

Uma outra afirmação lógica, a questão do campo da arte como um campo representacional.

Este conceito é, a partir de Delfim Sardo, definido assim: “Concomitantemente, e associada à questão representacional, a arte, desde o modernismo das primeiras vanguardas, tentou resgatar o real a partir de uma noção central para o projeto deste universo de referência utópico, coletivo e participativo: a reiterada ambição de existir no <espaço real> (Sardo, 2017, p:42.)

IV- Núcleo

Os Novos Primitivos em 1984 (SNBA); Atitudes / Litorais / em 1984 (SNBA)

Maria Helena Vieira da Silva

A pintura a têmpera sobre papel kraft “Árvore da Liberdade”, pintada em 1984 por Helena Vieira da Silva foi capa de um dos números da Revista “Colóquio / Artes”, o nº 77 do ano de 1988, e neste escreveu José Augusto França como sendo esta representação a de uma “Árvore de crescimento infinito, Liberdade de desenvolvimento irreduzível” em que “as próprias estruturas desta pintura nela encontram os seus emblemas da razão sensível e eterna. Quer dizer, moderna, em todos os espaços do homem”, (França 1988: 4). Esta representação fez parte de uma trilogia de imagens inspiradas na Revolução de 25 de Abril e que dariam aso à edição de cartazes comemorativos que mereceram a inclusão de frases poéticas tais como a de Sophia de Mello Breyner

“A poesia Saiu à rua” e que serviria de mote a Maria Helena Vieira da Silva para a criação de um outro cartaz. Este outro cartaz, igualmente metafórico, mas não tão subtil como a da “Liberdade” no qual transparecem, sob uma imaculada brancura, os ramos longos da árvore à qual se unem frutos de cor laranja e letras, as da palavra “Liberdade”. Nesta outra representação vimos em desfiladeiro figuras e rostos que nos vão olhando numa corrida íngreme por entre as ruas da cidade, sob um dominante azul facetado por traços negros. Acerca deste cartaz, e sobre um dos exemplares impressos, escreveria Mário Cesariny a sua frase surrealista em tom de provocação: “Sempre esteve” – a que se referia Mário Cesariny? À “Poesia que saiu à Rua” de Sophia e que a pintora Helena Vieira da Silva havia caligrafado neste outro, quiçá o segundo cartaz da referida trilogia; falta um terceiro, a representação da famosa “Biblioteca” um outro lugar – espaço que, nas palavras de Margarida Acciaiuoli, inaugura como imagem e modelo do universo, tal como as suas demais “Bibliotecas”, um lugar para a sede de infinito de Helena Vieira da Silva. Esta pintora “que foi capaz de efetuar, na sua totalidade ≈fechada≈ todas as virtualidades que a si própria se deu. (...) Porque, com certeza, tanto na arte como na vida, esta é a única verdade de todas as rotas” (Acciaiuoli 1988:19);

Vieira da Silva “Liberdade” , 1984 | Capa da Colóquio /Artes em 1984

V- Núcleo

Arquipélagos / em 1985 (...)

O óleo sobre tela “La Mer” de Joaquim Bravo, cuja representação não se deixa prender à especialização categórica de “pintura figurativa” ou até de “pintura abstrata”, ou de “signo”, entre outras categorias possíveis, mas que afirma a representação em Joaquim Bravo como um “ato experimental que é também a componente de um estado de espírito” nas palavras de António Rodrigues (1988:62) que Numa carta de Lisboa intitulada “Ultrapassar a Arte” afirma a arte reconhecimento e não a arte como ato experimental, o “drama da arte contemporânea e não a sua solução” (Rodrigues 1988:62-63). Este crítico fala-nos de uma exposição de Joaquim Bravo, a de uma série de Trinta e cinco desenhos de 1986, apresentada por iniciativa do CAM, Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, como sendo um conjunto de imagens resultante de um ato experimental “levado ao limite” colocando em “tenso confronto, quatro, três ou duas figuras, na mesma folha de papel e “sob um fogo cruzado, dominado e dirigido por indizível determinação de Bravo” (Rodrigues 1988: 62)

VI – Núcleo

Anos 1990

A Obra em Julião Sarmento

No ensaio “O Exercício Experimental da Liberdade”, de Delfim Sardo, existe a experiência de uma configuração do campo da arte como projeto de libertação, de expansão do artístico para outros territórios, ponto de vista de um pensamento analítico que se continua na ideia de que “a arte deve sair de si, deve invadir o terreno da vida, ou do social, ou do cultural, ou do político” (Sardo, 2017:43).

Num dos capítulos dito “Um campo líquido: arte, em geral” (Sardo, 2017:45) o autor fala-nos da prática artística como a procura de um desempenho que reside “nas imagens ou no seu intervalo, nas configurações identitárias das práticas artísticas, ou nos espaços intersticiais” (sardo, 2017: 45)

Obra organizada em políptico, com 10 painéis de secção retangular de leitura vertical em suporte de contraplacado e com camada pictórica de várias camadas: preparação, gessada, aglutinantes, pigmentos e grafiti com aplicação de verniz; pinos de metal; ripado de madeira de pinho no tardo. Os painéis funcionam num sistema ortogonal, perpendiculares, que se projetam sobre um plano parietal. Datam de 1995.

10. As Exposições determinantes dos Coletivos de Artistas na década de 1990

10.1. Os coletivos de artistas estrangeiros: - a Roménia e os artistas do Leste Europeu

10.1.2. – O Pintor Ivan Nicolaevich

10.1.3. – O Pintor Terzian Karapet Gabriellovich

10.1.4. - O Fotógrafo Cyril Ballieul

- Num núcleo que, independentemente do seu interesse, é um fundo concreto de obras que congrega uma utopia e uma visão – são o “olhar sobre os artistas portugueses” no limiar do século XXI (Cyril Ballieul).