

**VANGUARDA E HIBRIDISMO NA ARTE  
PORTUGUESA DO SÉCULO XX**  
DE 1968 A 1974 E AS DÉCADAS ANTERIORES

**VANGUARDA E HIBRIDISMO NA ARTE  
PORTUGUESA DO SÉCULO XX**  
DE 1968 A 1974 E AS DÉCADAS ANTERIORES

RAQUEL PELAYO

“A *história* da vanguarda em Portugal é a história de uma ausência, onde o ascetismo e a heroicidade-sem-sentido se misturam a um epigonismo inevitável, e de resto – nos melhores casos – de nenhuma importância. Seguir-lhe os meandros lógicos é coleccionar peças (as únicas possíveis) de uma imensa paciência futura”.

Sousa, Ernesto, *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.135.

## 1. Prefácio

Este livro apresenta uma segunda versão revista e actualizada da tese de mestrado apresentada em 1999 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto e resulta de uma intensa investigação documental de cerca de quatro anos que empreendi em diversos centros documentais portugueses com especial incidência na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Decorrida mais de uma década sobre a sua primeira receção nos meios académicos considero que já é tempo de divulgar um trabalho que, se por um lado se quis pautado pelo rigor na abordagem científica, não foi motivado senão pela firme vontade de compreender com objectividade o que se passou no passado recente, já que não é só do presente que emerge o futuro.

Quanto à publicação em si mesma, mais do que fruto de uma motivação própria e intempestiva, ela é resposta a inúmeras solicitações que chegaram à autora e manifestação de gratidão intelectual a quantos contribuíram e estimularam a investigação desenvolvida naqueles anos 90 de início de uma vida académica, não se esperando outro reconhecimento para além de notícia da utilidade dos seus resultados a quem os queira utilizar e prosseguir.

De facto, se não há investigação fértil sem curiosidade científica, salutarmente livre e egoísta, certo é que a prática da humildade científica necessita o estímulo fraterno da academia no sentido da divulgação de resultados quando os julga positivos. Não é, lamentavelmente, um hábito português, passar as marcas do elogio circunstancial e circunspecto perante o que se faz bem mas é, com frequência, expansivo na crítica negativa. Torna-se, por isso, especialmente caro à autora, agradecer e nomear aqui o papel fundamental de algumas pessoas e instituições.

Desde logo, há a referir o papel fulcral desempenhado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no seio da qual se desenvolveu o trabalho assim como a disponibilização de meios e espólios da parte das Faculdades de Arquitectura e de Belas Artes da mesma Universidade.

Um profundo agradecimento maior devo-o ao meu orientador de mestrado Professor Doutor António Cardoso, pela sua grande disponibilidade, abertura, empatia, compreensão e visão. Aos restantes professores do mestrado Doutor Agostinho Araújo, Doutor Carlos Alberto Ferreira Alves, Doutor Jaime Ferreira Alves e Doutora Natália Marinho Alves agradeço seus importantes ensinamentos no ofício da investigação em História da Arte.

Outras instituições, e seus funcionários, tiveram um papel relevante como a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, a Biblioteca Municipal do Porto, a Biblioteca da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e o Centro de Documentação da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como algumas importantes galerias de arte como a Galeria 111 em Lisboa e a Galeria Alvarez no Porto e seus fundadores Manuel de Brito e Jaime Isidoro, que infelizmente já não se encontram entre nós, mas que me concederam o privilégio de os entrevistar e a quem fiquei muito grata especialmente pela disponibilidade, simpatia e entusiasmo com que ambos me receberam.

Da mesma forma agradeço aos vários e ilustres artistas com quem contactei pessoalmente, em diversos enquadramentos, durante a investigação como Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Batarda Fernandes, João Dixo, Joaquim Vieira e Zulmiro de Carvalho. A eles o meu obrigado pela pronta colaboração com orientações diversas e contributos preciosos para a caracterização da época e até pela disponibilização de algumas fontes como catálogos raros e imagens. Graças a eles o trabalho resultou muito mais enriquecido.

Não posso deixar de mencionar a imensa gratidão que devo a amigos e colegas que acompanharam, de diversas formas e em diferentes momentos este trabalho, como Lino Fernandes, Teresa Fonseca e Fernanda Maio com os quais é sempre um prazer imenso trocar ideias e estímulos. Lembro ainda o companheirismo dos colegas da caminhada que foi o mestrado, Leonor Soares, Susana Poças, Carmo Pires, Filomena Carvalho, Natália Lobo e Fernando Nobre.

Uma carinhosa referência e manifestação de profunda gratidão devo-a à minha família e em especial aos meus pais a quem afetuosamente dediquei este trabalho.

Agradeço ainda, na generalidade, para não cometer a indelicadeza de omissões, aos inumeráveis leitores da primeira edição de 1999 que ofereceram crítica construtiva, ou fizeram pedidos de informação complementar sobre o tema e período tratado, ou ainda manifestaram interesse específico sobre alguma personalidade e também sobre alguns dos documentos materiais referenciados no trabalho.

Uma nota final de agradecimento à Textiverso na figura de Cecília Basílio e ao responsável da mesma editora, Carlos Fernandes, pelo seu incedível profissionalismo durante o processo de publicação deste livro.

Raquel Pelayo, Porto, Março de 2012

## 2. Introdução

O presente estudo centra-se nas artes plásticas portuguesas no período temporal que corresponde à primeira metade da década de setenta do século vinte, período este balizado entre 1968 e Abril de 1974, ou seja, o período final de ditadura que decorre já sem António Oliverira Salazar, entretanto sucedido por Marcelo Caetano. No entanto, o estudo retrocede muito além dessa fronteira, sendo que todo o século xx nas artes plásticas portuguesas é revisto uma vez que se tornou necessário enquadrar a produção artística portuguesa num contexto internacional e actualizado, e este tem sido alvo de múltiplas revisões nas últimas décadas.

Assim, acabamos por proceder aqui a uma revisão crítica da arte portuguesa do século xx cuja dinâmica sugere uma dialéctica cultural oscilante entre regressões e ousadias, apoiando-se estes ímpetos em impulsos ora de introspecção, ora de excêntridade e que perpassam toda a dinâmica cultural do século xx português.

As razões da escolha deste período como centro da investigação prenderam-se com a particularidade social e política que este oferece como lugar de confluência e confronto entre um passado que se apresenta em vias de mudar e um futuro naturalmente incerto, autêntico período de charneira e mudança. As circunstancialidades são as do esgotamento de um longo regime ditatorial e da abertura a múltiplas influências culturais emanadas dos países centrais da Europa e dos Estados Unidos da América.

Uma abertura cultural que marca de forma indelével as produções deste período e o faz de forma diversa da sucedida no final dos anos cinquenta e início dos sessenta. Tal deve-se, em grande medida e para além de outros factores, à total transformação dos meios de visibilidade das obras de arte a que se assiste desde 1968, com o eclodir de um mercado artístico que vem a desaparecer com a revolução de Abril, tão rapidamente como emergira.

O período em estudo decorre num clima de aproximação e abertura à Europa que vai eclodir com a caída do Estado Novo em 1974. A partir desta abertura já não é possível perspetivar as artes plásticas portuguesas como um todo relativamente fechado e resultante do “orgulhosamente sós” salazarista. Assim, propusemo-nos estudar essas aberturas, uma vez que, não obstante o clima asfixiante da ditadura, a sociedade portuguesa reúne, nesta altura, esforços para saciar a fome de outros horizontes culturais, investindo progressivamente nos contactos europeus em detrimento dos contactos coloniais. Neste novo contexto sociopolítico pesquisamos os pontos de contacto entre os vários países e culturas e localizamos a produção artística portuguesa nesse contexto alargado.

O período de 1968 – 1974 foi particularmente negligenciado pela historiografia, dado que é comum a todas as obras panorâmicas da segunda metade deste século um salto para o período pós revolucionário, uma vez abordada a década de sessenta. As produções artísticas da própria década de setenta, assim truncada, acabam por ser desvalorizadas como resultado da falta de seu estudo aprofundado, dada a inexistência de obras teóricas dedicadas exclusivamente ao estudo das artes plásticas portuguesas dessa década.

Apesar de tudo, o período aqui em estudo e a década de setenta na generalidade assumem hoje uma importância internacional que não lhes fôra ainda atribuída nacionalmente e que vem sendo suscitada pelas posteriores gerações de artistas. Estas outras gerações buscam, naturalmente uma genealogia nacional e tanto os anos sessenta como os setenta, por serem um período chave na cultura ocidental, reclamam clarificação e consistente revisão.

Quando procedi a esta investigação a falta de informação relativa a este período da arte portuguesa devia-se também, à inexistência de museus de arte contemporânea que abarcassem esse período<sup>1</sup> malgrado as aspirações de longa data nesse sentido, facto este que foi colmatado com o posterior acervo permanente do Museu de Serralves que infelizmente não se encontra em exposição permanente. Todavia a ausência de memória daí resultante

---

<sup>1</sup> Embora sejam numerosas as exposições retrospectivas que nos últimos anos tentaram minorar esta falta.



fez-se sentir de forma especialmente negativa nas jovens gerações de artistas que assim se viram privadas de um passado que lhes pertence e que lhes é essencial para uma produção artística atual e consequente.

Como dar continuidade ou romper com algo que mal conhecemos? Infelizmente este não é um problema novo, antes pelo contrário, trata-se de um dos grandes problemas estruturais da cultura portuguesa, diagnosticado aliás por José-Augusto França<sup>2</sup> quando observou que de cada vez que surge um novo grupo de artistas ou uma nova geração estes se vêm obrigados a tudo começar, a recuperar o tempo que lhes falta. “Cada geração de artistas nacionais se vê assim na situação trágica e absurda de criar ou de imaginar a sua própria genealogia e sempre a sua tarefa é de encher o imenso tonel das Danaides...”<sup>3</sup> Como resultado destas ausências somos fortemente induzidos a tomar como nossa genealogia, outras genealogias das culturas dominantes que, apesar de alheias, se impõem nesse vazio. Tal como todos os esforços da historiografia portuguesa, este trabalho, sendo uma recusa da condição de desidentificação cultural, constitui um contributo para a sua ultrapassagem.

## 2.1. Orientações metodológicas

As artes plásticas portuguesas constituem uma pequena parte integrante de um todo mais abrangente que é a cultura portuguesa, produto da sociedade portuguesa. Esta sociedade, por sua vez, é parte de um conjunto de muitas outras sociedades distintas entre si que se organizam num sistema mundial.

Ao tomar para estudo uma pequena parte de um todo, corremos o risco de o isolar e de perder de vista a visão de conjunto. No sentido de evitar esta indesejável consequência, bem como para não cair num excesso de interpretação mítica - avessa à ciência mas tão frequente no modo de pensar português- vamos estabelecer, antes de mais, alguns pressupostos que não

---

<sup>2</sup> França, José-Augusto, «A lei do Eterno Recomeço», *Diário Popular*, 20-3-1958.

<sup>3</sup> França, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990)* Lisboa, Livros Horizonte, 1991.

são mais do que instrumentos teóricos que visam possibilitar uma visão simultaneamente específica – por tratar um determinado e limitado objeto de estudo – e globalizante – por não perder de vista o todo significativo ao qual pertence essa parte.

As conclusões de muitos dos estudos sobre a cultura portuguesa passam pelo chamado “atraso cultural português”. Este resulta de uma perspetiva à qual é difícil escapar por se encontrar intimamente ligada à expectativa pouco realista das elites portuguesas das últimas décadas, que é a de vir a fazer parte do grupo dos países centrais europeus. Estas limitam-se a ir medindo as distâncias do que falta para lá chegar. Ora, como nesta contabilidade o saldo é sempre negativo e só aumenta com o sentir fatalista que nos é próprio, caímos num profundo negativismo relativo às nossas capacidades.

Não gostaríamos de cair nesta falácia, e acreditamos que é possível chegar a outras conclusões mais elucidativas da natureza e características da cultura portuguesa, no caso em estudo das artes plásticas, razão pela qual teremos que abrir perspetivas de trabalho que se baseiem numa visão menos mítica e mais realista da posição que o país vem consolidando nestas últimas décadas no contexto mundial e europeu.

Assim, os pressupostos de que partiremos são os seguintes: (1) Que o sistema mundial integrante de todas as sociedades deste planeta se organiza em diferentes grupos, sendo possível distinguir três posições distintas: os países centrais ou mais desenvolvidos, os países periféricos ou subdesenvolvidos, também chamados de terceiro mundo e na zona intermédia destes dois polos, os países semiperiféricos ou em vias de desenvolvimento. (2) Que Portugal neste sistema mundial é uma sociedade de desenvolvimento intermédio pelo que se situa na posição de semiperiferia. (3) Que como país semiperiférico Portugal cumpre hoje, neste sistema, a função de intermediação entre os países centrais e os países periféricos, tal como o fez durante o império colonial, uma vez que Portugal foi então centro em relação às colónias e periferia em relação à Europa (4) O período de tempo em estudo é um período de viragem, não só porque antecede a mudança do sistema político, que passa de ditadura a democracia, mas também porque são os últimos anos do império colonial.

Considerando sempre estes pressupostos, não poderíamos abordar o objeto do presente estudo sem recuarmos um pouco no tempo para perspetivar as décadas anteriores ao período em estudo, de forma a efetuar uma revisão do percurso das artes plásticas portuguesas neste século. Naturalmente estes antecedentes revestem-se de grande importância na compreensão do que se passa nos anos que lhes são subsequentes. No capítulo inaugural sobre a herança das décadas anteriores concederemos especial importância aos anos sessenta de forma a estabelecer as características do meio artístico português aquando do início do período de 1968-1974.

No capítulo seguinte, abordaremos o objeto do nosso estudo naquilo que diz respeito ao sistema artístico em todos os seus aspetos determinantes. Para isso dividimos este capítulo em três linhas estruturantes a saber: o novo mercado artístico; o papel desempenhado pelas instituições na conjuntura da época e os limites deste sistema cultural perspetivados como uma internacionalização impossível.

Daremos continuidade a este estudo com a abordagem das produções das artes plásticas portuguesas no período que vai de 1968 a Abril de 1974 dos seus artistas, obras e aspetos mais marcantes. Veremos ainda a progressão da produção artística e os efeitos da especulação mercantil e da ação crítica então recentemente organizada que nela se fizeram sentir. Também não perderemos de vista as novas influências das artes plásticas ocidentais pelo que concederemos especial atenção às atividades de vanguarda.

Em conclusão, tentaremos demonstrar numa perspetiva globalizante a existência, diversidade e validade das novas manifestações artísticas que tiveram lugar em Portugal durante o período de 1968 - 1974, mantendo-nos sempre atentos às atividades mais inovadoras do meio artístico português e considerando a multiplicidade de meios usados pelos artistas.

## 2.2. Fontes de informação

As fontes que encontrámos e utilizámos neste trabalho são de diferentes naturezas. As fontes primárias são as obras de arte produzidas pelos artistas portugueses no período de tempo em estudo. O acesso a estas obras foi feito de diferentes maneiras. Privilegiámos o contacto direto com as obras que se encontram em exposições permanentes nos museus do país<sup>4</sup> que, infelizmente, não são numerosas. Completámos este quadro, por si só insuficiente, com as coleções existentes no país que têm sido mostradas temporária e esporadicamente, seja a coleção nacional<sup>5</sup>, sejam as institucionais<sup>6</sup> ou as particulares.<sup>7</sup> Para completar este quadro de exposições tão disperso, vimos ainda outras, individuais, de artistas importantes deste período,<sup>8</sup> também de carácter retrospectivo.

Algumas das obras deste período não foram feitas para durar, pelo que são apenas acessíveis através de outros registos, sejam estes visuais ou escritos. Isto deve-se ao facto de se tratar de obras de natureza efémera por um lado, e por outro de obras não objetuais, ou seja, sem suporte físico ou material, tais como performances, acontecimentos ou ações.

Daqui decorre a relevância que, neste trabalho, desempenharam as fontes secundárias, que consistem essencialmente na literatura crítica que acompanhou os acontecimentos. Porém, esta documentação revelou-se de tal forma dispersa e abundante que a sua recolha constituiu um problema. Considerando o tempo de que dispusemos para realizar este trabalho,

---

<sup>4</sup> A abarcar este período existem apenas, com acervo permanente, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa e o Museu Municipal Amadeu de Souza Cardoso em Amarante.

<sup>5</sup> Trata-se da coleção reunida pela SEC, depositada no Museu de Serralves no Porto.

<sup>6</sup> Coleções da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e da Culturgest, do grupo Caixa Geral de Depósitos.

<sup>7</sup> Coleções particulares como as de Manuel de Brito, Jorge de Brito, José-Augusto França, Mário Soares e Jaime Isidoro.

<sup>8</sup> Trata-se das exposições antológicas de Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Julião Sarmento, Lourdes Castro e Manuel Casimiro.

deparámo-nos com o facto de ser humanamente impossível, a uma só pessoa, a recolha da totalidade dos documentos escritos da imprensa de toda uma década, como era de início nossa ambição. Por esta razão vimo-nos forçados a limitar este levantamento às publicações mais significativas culturalmente. Ou seja, às publicações periódicas da especialidade ou de âmbito cultural, uma vez que estas eram as mais informadas e atualizadas<sup>9</sup>. Ficou de fora a imprensa não especializada ou seja os jornais. Ainda assim, a recolha a que procedemos resultou, no que diz respeito ao período em estudo, numa amostra muito significativa de setecentos e quarenta e três artigos frequentemente ilustrados com fotografias das obras de arte, provenientes de treze publicações de diversos autores portugueses e alguns estrangeiros.<sup>10</sup>

Publicações de outra natureza foram também aqui usadas; trata-se dos folhetos e catálogos que acompanharam muitas das exposições deste período. Consultámos os catálogos das exposições mais institucionais e de algumas comerciais cujos recursos permitiram a sua publicação, assim como todos os catálogos das exposições que, passada a década de setenta, fizeram retrospectiva das produções artísticas deste período. Por último, fizemos recurso da entrevista informal, através de úteis conversas que tivemos com alguns dos intervenientes da esfera artística portuguesa e da década em inquérito.

---

<sup>9</sup> “Na chamada grande imprensa não existia crítica regular e sensibilizada esteticamente.”Pena, Gonçalo, *Instituições, Galerias e Mercado*, in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura – Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>10</sup> Embora a totalidade do nosso levantamento tenha abrangido toda a década de setenta e conste de mil trezentos e setenta e três artigos de vinte e duas publicações e da autoria de cento e noventa e três autores.

### 3. A herança das décadas anteriores

#### 3.1. Estilhaços: uma herança

O longo percurso descrito pelas artes plásticas portuguesas durante este século não foi de todo linear. As artes plásticas revelaram-se tanto capazes de grande ousadia, como de profundas regressões, evidenciando um conjunto de características que refletem um carácter ambíguo muito próprio da cultura portuguesa.

No início do século xx e na continuidade da industrialização de oitocentos, a Europa leva a cabo o projeto da modernidade avançando com o sistema económico do capitalismo organizado, atravessando uma crise de valores que se evidencia pela progressiva destruição das modalidades históricas de formação e transmissão de cultura. Esta crise passa pela grande aceleração das técnicas e processos produtivos, pelas perturbações provocadas pela urbanização desenfreada e forçada, pela prioridade da necessidade do consumo sobre a poupança, pela desvalorização da economia agrícola a favor da indústria e dos grandes investimentos financeiros, pelas falhas da ordem social nas cidades e pela luta de classes.<sup>11</sup> Cada país faz o seu percurso individual neste quadro geral, razão pela qual conforme os países, variam as configurações da vanguarda, mas que na globalidade passam pelo expressionismo, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo, o dadaísmo e um pouco mais tarde, o surrealismo.

No dealbar do século XX, nas suas duas primeiras décadas, o percurso artístico português não foi muito diferente dos percursos dos restantes países europeus que se caracterizaram pela continuação dos esquemas oitocentistas, afrontados pelas vanguardas históricas que levam a cabo um corte com a tradição, cientes da inadequação dos cânones

---

<sup>11</sup> Sproccati, Sandro, «O Expressionismo» in AAVV, Guia de História da Arte, Sproccati, Sandro, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

tradicionais a um mundo moderno em formação. Culturalmente Portugal distingue-se dos restantes países europeus pelo generalizado analfabetismo que perdurou excessivamente, enquanto a restante Europa conseguia resultados positivos bem mais cedo.<sup>12</sup> Com uma taxa de analfabetismo de quase 80% em 1920, é fácil compreender as limitações estruturais de que a cultura portuguesa enfermou durante todo este século. O baixo nível cultural geral ajuda-nos a compreender a condição de exceção e de impossibilidade que a vanguarda tomou neste país.

Apesar de tudo, a vanguarda manifestou-se em Portugal através do futurismo, à semelhança de Itália, país de origem deste movimento, e naturalmente aqui se revestiu de forma e entendimento muito próprios. Amadeo de Souza Cardoso, o mais brilhante artista plástico deste período, falece precocemente em 1918, no final da guerra "...fechando-se com esse acontecimento fúnebre o parêntese histórico do futurismo português"<sup>13</sup> A obra que nos lega apesar de significativa para além do contexto português permanecerá desconhecida durante as três décadas seguintes. Será Fernando Pessoa, na literatura, quem elevará de forma genial e também isoladamente, o nível da modernidade na cultura portuguesa, embora também só muito mais tarde a sua obra venha a ter receção. Curiosamente, a multiplicação do eu de Pessoa encontra, de alguma forma e em consciência diferente, na obra de Amadeo, seu contemporâneo, um equivalente visual<sup>14</sup>. Obra feita de retalhos experimentais, a produção pictórica de Amadeo resiste à forte tendência vernacular da cultura portuguesa e ousa, efetivamente, ser ao mesmo tempo impressionista, cubista, futurista e abstracionista. Amadeo poderá assim ser visto como aquele que pinta em vários géneros, com contradições e dissemelhanças.

---

<sup>12</sup> "Em 1920 tínhamos 70,8% de analfabetos, em 1930, 67,8%, em 1940 59,3%, em 1950, 48,7%, e em 1960, 40,3%. Em 1940 encontrávamo-nos ao nível da Espanha de 1900 e em 1950 ao nível da Itália de 1910. Meio século de atraso." Carreira, Medina, *O Estado e a Educação*, s.l, edição do jornal O Público, 1996.

<sup>13</sup> França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1919-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1985, p. 75.

<sup>14</sup> "Quanto a Amadeo...não renegando a fama de futurista, reclamava-se também do cubismo, do abstraccionismo e de outros ismos, numa diversidade sísmica de interesses (talvez a única neste campo susceptível de entender as propostas de Pessoa) ..." Almeida, Bernardo P., *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello Editores, 1996.

Com várias personalidades, dissipando a ficção de que é uno e indivisível,<sup>15</sup> tal como propõe Pessoa na sua teoria estética e social do Ultimatum.

Na Europa, “Tal como os anos de 1919 até 1923 se haviam caracterizado pelo desígnio da reconstrução económica, em consequência dos desastres da primeira grande guerra, e os anos de 1923 até 1929 por uma expansão económica real, embora minada pela ascensão do fascismo e dos golpes de Estado em alguns países relativamente instáveis no processo democrático, a tensão gerada e multiplicada entre 1929 e 1933, durante os anos de depressão económica mundial, sobretudo desde 1933 em diante, veio a desembocar numa série de crises políticas nacionais e internacionais.”<sup>16</sup> No início deste período, Portugal vive a primeira república, sofrendo violentamente os efeitos da “obstrução parlamentar, indisciplina partidária, sublevações militares, interregnos ditatoriais, ameaças de restauração monárquica e ambiente de conspiração permanente”<sup>17</sup>.

Os regimes democráticos, tal como o português, revelam-se excessivamente fracos, acabando por dar lugar ao estalinismo e ao fascismo. Nestas circunstâncias, mantêm-se, em Portugal, as modalidades académicas de formação e transmissão de cultura pelo que nenhum eco teve ou poderia ter, finda a década de 10, a vanguarda portuguesa, tão brilhante quanto efémera. Entretanto o país mergulha num período de desilusão e de ditadura.

A arte europeia passa agora a “uma modernidade liberta dos entusiasmos e dos clamores vanguardistas, tendente sobretudo a refletir sobre os elementos próprios da pintura.”<sup>18</sup> O que se revela na pintura metafísica italiana, no sentido classizante da pintura francesa, no purismo, nos primórdios do surrealismo, e na nova objetividade alemã. Esta arte moderna é já uma arte em assimilação que vence a batalha contra o academismo que acaba por se extinguir. No nosso país, com a honrosa exceção dos pintores líricos (Júlio Reis Pereira, Mário Eloy, Dominguez Alvarez) e do incipiente surrealismo de António Pedro, subsistem lado a lado

---

<sup>15</sup> Pessoa, Fernando, *Ultimatum de Álvaro de Campos*, Porto, Editorial Cultura, s.d.

<sup>16</sup> Cuadrado, Miguel Martínez, «Anos Cruciais: 1933-1939», in Pijoan, José, *História do Mundo*, volume 10, Lisboa, Publicações Alfa, 1973, p.83.

<sup>17</sup> Reis, António, «A Primeira República», in Saraiva, José Hermano, *História de Portugal*, volume 3, Lisboa, Publicações Alfa, 1983, p. 532.

<sup>18</sup> Battistini, M. Giovanna, «Para lá das vanguardas» in AAVV, *Guia de História da Arte*, Sproccati, Sandro, Lisboa, Editorial Presença, 1994.



o naturalismo reacionário e um “modernismo” amorfo – afinal também ele académico – que se caracterizava na generalidade por ser uma pintura figurativa, decorativa e superficial, de gosto parisiense e que se dava à liberdade de explorar alguns efeitos texturais.

Os problemas do país levam, em 1926, ao derrube do regime democrático, através do Golpe militar de 28 de Maio desencadeado pelo General Gomes da Costa, rapidamente tomado pelo conservador General Carmona que estabeleceu uma longa ditadura em Portugal. O acontecimento acompanha os semelhantes fenómenos do pós-guerra de 1914-1918 na Itália (1922), Alemanha (1933), e Espanha (1939 após três anos de guerra civil).

Ao contrário da Alemanha nazi que, devido ao provincianismo do seu líder persegue a arte moderna impondo cânones de raiz académica, os restantes países europeus sob regimes totalitários, entre os quais Portugal, vão apropriar-se, na sua propaganda, das formas de um modernismo para tanto esvaziado de conteúdo autonómico. Apesar destes diferentes percursos formativos a arte que daqui resulta nos diferentes países não se diferencia, nem no objetivo nem na forma, salvaguardadas as diferenças locais, caracterizando-se pela monumentalidade - e daí o preferencial recurso à arquitetura e escultura - pelo sentido historicista ou clássico e pela linguagem claramente nacionalista que reinterpreta formas tradicionais<sup>19</sup>.

O Estado Novo, à semelhança do que vinham praticando os seus congéneres tenta, a partir de 33, uma política de homogeneização cultural, através da ação de António Ferro que Salazar coloca então à frente do recém-criado Secretariado da Propaganda Nacional. A ação de António Ferro, sob o signo do nacionalismo, procura um compromisso entre os dois polos do leque social português, a cultura de elite e a cultura popular, então de costas voltadas. Para tal tarefa são invocados três poderes míticos: o poder do Estado (legitimado através de uma História transformada em saga heroica, e transmitida através da educação)<sup>20</sup>, o poder da Religião e o poder da Família. A dificuldade desta empresa passava pelo facto de

---

<sup>19</sup> Portela, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

<sup>20</sup> “As reformas do Estado Novo...caracterizaram-se pelos objectivos de redução da duração, que acabaram por ser revistos; da redução curricular; e pelo esforço da doutrinação política e de exaltação patriótica, sempre mais ou menos presente.” Carreira, Medina, *O Estado e a Educação*, s.l, edição do Jornal O Público, 1996.

simultaneamente, o mesmo estado promover a distância entre elite cultural e classes populares. Com efeito o estado não colocava os seus recursos ao serviço de todos, gerando marcadas diferenças, e logo grandes distâncias, na relação entre representantes e representados. O projeto cultural de Ferro estava pois, tanto política como culturalmente, destinado a falhar<sup>21</sup> e em 1950, decorridos dezassete anos, António Ferro algo desiludido, ver-se-á obrigado a abandonar o secretariado.

A política de Ferro teve como principal objetivo o incentivo à produção artística de gosto moderno mas veiculadora dos valores míticos do estado. Isto foi levado a cabo através de dois vetores principais: o primeiro foi dar visibilidade às obras produzidas através de salões que se consubstanciaram nas treze Exposições de Arte Moderna (1935 a 1951) que organizou, e o segundo foi atribuir muitos e diversos prémios anuais. Esta política caracterizou-se por assumir uma perspetiva centrada exclusivamente no país, razão pela qual teve efeitos muito isolacionistas da nossa produção cultural. Este repúdio de qualquer influência externa foi estratégico e constituiu o fator de regressão mais penalizador do modernismo português que por via disso se cristalizou rapidamente, sob a forte ação de forças vernaculares. Fechada a via exterior-interior, manteve-se a inversa, embora totalmente controlada pelas entidades oficiais e limitada à representação do estado português no estrangeiro.

A arte produzida neste período nada trouxe de novo, mantendo-se académicos e “modernistas”, com estes servindo o objetivo interno de propaganda do regime e externo de propaganda do Estado e Ferro a promovê-los em detrimento dos académicos, quando paradoxalmente, impera o gosto provinciano e conservador da população em geral, como já vimos. É de assinalar, neste período, o impulso sofrido pela escultura, resultante das encomendas estatais, que também segue a via do “modernismo” ao serviço da glorificação e divulgação dos valores salazaristas. Assim a forma moderna importada da Europa servia para evidenciar o centralismo português face às colónias, distinguindo-nos delas,

---

<sup>21</sup> Muito embora tenha trazido ao meio artístico português benefícios de outra ordem.

ao mesmo tempo que a sua congelação, resultante de manipulação política, afastava-nos dessa mesma Europa.

Também neste período se destaca uma figura, a de Almada Negreiros. A sua obra, que se prolongará até aos anos 50, é na sua totalidade uma obra de sobrevivência da memória do moderno condenada, como de resto toda a produção da época, a uma insustentabilidade formal desagregadora de significados. Simboliza a resistência da modernidade possível nas artes plásticas portuguesas, razão pela qual a sua obra se mantém plena de importância no nosso contexto. Almada aceita com resignação as condições adversas do país mas, ao contrário dos seus contemporâneos portugueses, Almada é consciente desta sua condição, sendo isso o que o distingue. A sua obra, conscientemente ambígua, por só assim ser possível, torna-a pertinente e muito significativa no contexto nacional e paradoxalmente menos significativa a nível internacional<sup>22</sup>.

Os anos quarenta testemunham uma segunda guerra mundial na Europa (1939-1945), da qual Portugal se mantém arredado. A maior consequência deste novo conflito deu-se em 1939 com a entrada dos franceses e ingleses na segunda guerra mundial, quando artistas e intelectuais começaram a deixar Paris, que tinha sido a capital da arte durante mais de um século. Em 1942 os principais surrealistas, que tinham dominado a cena artística parisiense entre as guerras já tinham ido todos para Nova Iorque – André Breton, Salvador Dalí, Marc Ernest, André Masson, Matta, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. O mesmo aconteceu também com os artistas cubistas, abstratos e outros como Fernand Léger, Piet Mondrian, Marc Chagal e Jacques Lipchitz. Dos grandes pintores, apenas Picasso e Kandinsky permaneceram em Paris.<sup>23</sup> Assim, por volta de 1940 o centro artístico mundial passou para Nova Iorque. Nos EUA as artes plásticas caracterizavam-se pelo seu realismo e regionalismo, mas em 40 os americanos vão contactar com a arte abstrata europeia, com o

---

<sup>22</sup> “No entanto, a importância que lhe é concedida afigura-se muito exagerada e geradora de um considerável enviesamento de perspectiva... As suas opções formais foram quase sempre incoerentes, débeis e conservadoras ...num total confuscionismo teórico...” Melo, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal – dos anos setenta aos nossos dias*, Lisboa, Difel, 1998, p. 22.

<sup>23</sup> Fineberg, Jonathan, *Art since 1940, Strategies of Being*, London, Laurence King Publishing, 1995.

neoplasticismo e construtivismo via Bauhaus e, ainda com o surrealismo. A Europa estava mergulhada na segunda guerra e Paris ocupada pelos alemães, porém isso não impediu que alguns artistas mantivessem produções que davam continuidade às vanguardas históricas. Fizeram-no aliás apesar da classificação nazi de arte degenerada, o que concorreu para que, após a guerra, a arte moderna deixasse definitivamente de ser mal vista, para passar antes a representar a civilização que os aliados tinham defendido na guerra.

O grande movimento emergente de finais de 40 vai ser o expressionismo abstrato americano e, na versão europeia, o informalismo fortemente promovido pela França então apostada em recuperar o seu centralismo artístico. É a primeira vez que, na cultura internacional, um movimento envolve a pesquisa artística na Europa e nos países mais avançados.

Contudo, Portugal voltando costas à Europa e usando a Espanha franquista como tampão segue aqui um caminho único no contexto internacional.<sup>24</sup> Passa a viver para as colónias, alheio a tudo: orgulhosamente só. O isolamento do país começa a pesar e o anacronismo cultural parece agora ser uma fatalidade. O meio artístico português vai porém, reagir e sofrer profundas alterações, tendo como base estruturante uma nova posição não colaboracionista dos artistas face ao Estado e que acompanha a organização, na sociedade portuguesa, de oposição política ao regime. Consequentemente assiste-se ao apertar da censura estatal.

Falida a tentativa de homogeneização modernista de Ferro, cujo canto do cisne foi a grandiosa Exposição do Mundo Português, a qual ainda foi disputada pelos académicos, outras tendências se desenham, estas ou marcadamente de cariz ideológico ou a serem remetidas a tal papel. Trata-se dos lisboetas neorrealismo e surrealismo bem como do independente abstracionismo nortenho, fruto de um ambiente propício da Escola de Belas Artes do Porto. Esta é a primeira instituição a libertar-se do domínio do naturalismo a favor do gosto “modernista”.

---

<sup>24</sup> Franco contou com o apoio do Estado português na guerra civil espanhola.

Em 1940 os académicos naturalistas ainda dominam a Escola de Belas Artes de Lisboa e a também lisboeta Sociedade Nacional de Belas Artes, revelando a difícil e demorada evolução das modalidades de formação e transmissão de cultura neste país. Assim, à falta de galerias de arte, as exposições continuam nos moldes anacrónicos de então: os grandes salões coletivos.

No Porto (entre 1943 e 1952) organizam-se os salões “independentes” que introduzem a evolução então possível dos meios de transmissão da cultura visual em Portugal, através de uma pertinente e interessante circulação regional das exposições que, partindo do Porto, circulam depois para Coimbra, Leiria, Braga e Lisboa. Estas exposições dão visibilidade não só aos novos abstratos geométricos, mas também aos modernistas, naturalistas e neorrealistas.

Em Lisboa, entre 1946 e 1956, organizam-se os salões denominados “Exposições Gerais de Artes Plásticas” onde expunham principalmente os emergentes neorrealistas assim como os naturalistas, mas também os surrealistas e os modernistas. Estes salões eram organizados pelo Movimento de Unidade Democrática (MUD) braço do partido comunista português, na Sociedade Nacional de Belas Artes entretanto por estes controlada aparentemente sem oposição dos académicos, naturalmente muito insatisfeitos com a política cultural do estado que os vinha penalizando a favor dos modernistas. Esta parceria embora não assumida e até disfarçada revela as ambições do partido comunista em reunir esforços e poder. Isto também o fez através de outras atuações políticas e de mal entendidos gerados no seio daquela instituição, com o objetivo - de natureza exclusivamente política e esteticamente indiscriminado - de controlar a produção artística portuguesa e sabotar a ação do estado neste campo.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “Tratava-se de prenúncios de um movimento conjunto que se esclareceu...com a realização...da I Exposição Geral de Artes Plásticas que nem todos os participantes sabiam ser organizada pelo... (MUD), controlado pelo Partido Comunista Português... O auge do movimento verificou-se na II exposição ...(e) ocorreu com a violenta reação do Diário da Manhã ... assumindo o reconhecimento do significado político da exposição... provocando uma... rusga policial com a apreensão de seis quadros expostos e interrogatórios na PIDE... Cumpriram-se assim os objectivos políticos do Partido Comunista Português em relação às artes plásticas: a partir de então as sucessivas edições das Gerais...passaram a ser sujeitas a exame prévio o que... foi também o ponto de partida de uma passagem quase global dos artistas mais significativos para uma definitiva oposição política e cultural, logo traduzida na exigência dos participantes das Gerais assumirem o

Conseguiu levar a cabo com sucesso este último objetivo mas não o primeiro, como veremos. É com o fim das “Exposições Gerais de Artes Plásticas” que em 1956 os artistas neorrealistas se reorganizam na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura” por eles então criada, e onde se realizaram exposições. Falha assim esta segunda e muito embora incipiente, tentativa de homogeneização cultural.

Entretanto os surrealistas recusam a sujeição à censura prévia imposta pelo governo e aceite pelos neorrealistas e abandonam aquelas exposições à terceira edição. Trata-se do “Grupo Surrealista de Lisboa” e do grupo “Os Surrealistas” que vão organizar as suas exposições noutros locais, de forma independente tanto do estado como da ação direta do MUD. O estado veria, a partir de então e até ao final do regime, a sua ação no campo das artes plásticas, reduzida à total inoperância, não fosse a colaboração de alguns artistas do Porto que, ignorados pelas instituições lisboetas alternativas, se viram na necessidade de ignorar as quezílias políticas da capital.

A ideia salazarista de que o passado português é toda uma saga imperialista que se realiza plenamente no presente não resultou apenas na legitimação do Estado Novo, teve ainda um efeito secundário inesperado. É que nesta versão da História não havia lugar para um futuro, razão pela qual o prolongamento da ditadura portuguesa para lá da segunda guerra, mantendo as colónias sob o preço da travagem interna dos processos da modernidade,<sup>26</sup> levou o país à deriva, a um vaguear em suspensão, num vazio abissal, sem tempo, nem memória verdadeira. Sem futuro não é conceptível o presente, razão pela qual verdadeiramente nada havia a dizer a não ser uma recusa desta condição (neorrealismo e surrealismo) ou uma recusa da realidade (abstracionismo).

A memória das longínquas vanguardas europeias mantém-se, cada vez mais enevoada, através da obra de Almada e de acasos pontuais como o

---

compromisso de deixarem de expor no SNI.” Silva, Raquel H., «Sinais de ruptura: “Livres” e Humoristas» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995, pp. 396-397.

<sup>26</sup> O processo global de descolonização sofreu um grande impulso durante os anos 40 e 50, após a guerra, com a independência da Síria, Líbano, Jordânia, Israel, Índia, Paquistão, Birmânia, Ceilão, Laos, Indonésia, Camboja, Vietname, Indochina, Libéria, Líbia, Marrocos, Tunísia, Sudão, e o Ghana. Anteriormente já tinham sido descolonizados o Iemen, o Egipto, o Iraque e a Arábia Saudita.

contacto que nos anos trinta António Pedro teve com as vanguardas parisienses<sup>27</sup>. Essa memória marcante será a alavanca do todavia irremediavelmente anacrónico surrealismo português que se empenha em acompanhar uma terceira fase surrealista internacional, a do exílio americano e declínio. Este surrealismo introduz um mal-entendido, porque proclama a sua atualidade internacional quando isso já não corresponde totalmente à verdade. Curiosamente, é o modelo da segunda fase surrealista, daliniana, menos experimentalista, pouco interessada na via da exploração dos mecanismos de abertura ao acaso<sup>28</sup> - com exceção de algumas experiências de Alexandre O'Neill<sup>29</sup>- aquela que o grupo segue, inicialmente sob a liderança de António Pedro. Mário Cesariny, que em breve se afasta do grupo inicial, segue a via mais profícua da exploração do acaso surrealista.

Na escultura tiveram eco algumas experiências objetuais dos surrealistas, o que ainda está por estudar, sendo muito conhecidas algumas obras, de Vespeira e de Cruzeiro Seixas que aparentemente terá tido “forte produção de objetos escultóricos”<sup>30</sup>. Mas embora de natureza híbrida (modernismo, artesanato) e muito peculiar a obra mais coerente consigo própria e mais próxima do surrealismo foi a de Jorge Vieira que se estendeu pelas décadas seguintes.

O surrealismo foi produto do nosso carácter centralista, foi a produção ainda possível do desejo de proximidade com os centros europeus. O surrealismo, novidade em Portugal de 40, vai ser, numa espécie de retorno, uma das mais prolíficas e teimosas correntes da produção individual da década de 70, ensimesmando-se numa anacrónica e superficial produção comercial esvaziada de sentido.

---

<sup>27</sup> “António Pedro assinou o manifesto do dimensionismo em 35 em Paris, onde fora passar larga temporada, frequentando estética (Lalo) e história de arte (Focillon) na Sorbonne....Ao lado da sua, encontram-se as assinaturas prestigiosas de Duchamp, Kandisky, Picabia, os Delaunay, Arp, Miró, Calder, Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Bryen e outros...” França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1919-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1985, p.337.

<sup>28</sup> Rubin, William, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York, The Museum of Modern Art, 1968.

<sup>29</sup> “Inventada pelo poeta Alexandre O'Neill, a técnica da ocultação consiste em cobrir parcialmente um desenho ou uma fotografia, desmembrando a organização lógica ou naturalista das partes não cobertas.” Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p.49.

<sup>30</sup> Pinharanda, João, «O declínio das vanguardas: dos anos cinquenta ao fim do milénio» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l.,Temas e Debates, 1995, p. 595.

As manifestações do neorrealismo, ou realismo socialista português limitaram-se à pintura e mais tarde alargaram-se à gravura. O neorrealismo foi pertinentemente voz das classes agrícolas e proletárias. Não durou muito, embora também aqui alguns artistas, de forma cristalizada, tenham continuado essas produções. O seu significado é político. Vai buscar a influência, não aos países centrais, mas aos países periféricos (muralistas mexicanos da década de 20) e culturalmente é expressão do carácter periférico português.

Em Portugal o abstracionismo geométrico, dada a sua implícita radicalidade não figurativa, cortando com o papel narrativo que historicamente era apanágio da arte, foi a corrente mais em consonância com os valores emancipatórios estruturais da arte moderna de vanguarda e por isso foi também aquela que mais contribuiu para a assimilação desses valores em Portugal, estabelecendo uma necessária ponte recuperadora da obra então já esquecida, de Amadeo que, afinal, acompanhara os primeiros ímpetos desta corrente europeia. O radicalismo da abstração pura foi combatido pelos neorrealistas e pelos defensores imobilistas da arte do passado.

Alheio a estas lutas, Fernando Lanhas teve alguns seguidores tanto na pintura como na escultura. Esta tendência esteve em consonância com a recuperação que teve a abstração geométrica, construtivista e neoplástica no Paris do pós-guerra e que contou com a pertinente contribuição de um artista português para lá emigrado: Nadir Afonso. Esta neo-abstração europeia, não se limitou a ser um estertor académico das tendências abstratas das primeiras décadas do século xx, tendo evoluído posteriormente para outras experiências neoconcretos e tecnológicas no campo do lumínico-cinetismo.

Em Portugal o abstracionismo geométrico, não teve muitos seguidores e quase começa e acaba no mais interessante artista deste período: Fernando Lanhas. Este artista realiza em 1944 os seus primeiros trabalhos abstratos, e é o grande impulsionador desta tendência no nosso país. A importância da sua obra passa pelo facto de esta constituir uma recusa do real e do local a favor da utopia do universal sendo por isso



paradigmática do translocalismo próprio da cultura portuguesa<sup>31</sup>, já demonstrado por Amadeo, que consiste na facilidade em passar do local ao transnacional sem passar pelo nacional. Uma recusa plena de lucidez, uma vez que consciente da impossibilidade de comunicar no Portugal de então. O único referente é a natureza, através do seu uso como material plástico, no fabrico de tintas (pó de rochas moídas) ou como suporte da obra (seixos rolados). Trata-se da natureza naquilo que tem de perene, tomada como aquilo que está antes de nós e para além de nós.

É nesta evasão conceptual/espiritual que encontramos a melhor expressão da insustentabilidade em que se via mergulhado Portugal. Porque a obra de Lanhas é também expressão do imutável, tanto na restrição das cores que se querem não desbotáveis, como na suspensão das figuras geométricas que nunca se completam, nunca se realizam, como que suspensas no espaço estritamente superficial, bidimensional do suporte. Tal como a condição vivida e aparentemente aceite com resignação pela sociedade portuguesa, votada ao isolamento e à superficialidade: historicamente em suspensão. É também uma melancolia matemática a que percorre a obra de Lanhas.

O isolamento da sua obra não é novidade no meio artístico português deste século.<sup>32</sup> A solidão antes parece constituir, neste meio, a única via perante a mediocridade a que se vinha vendo condenado o país. Em termos de novidade o mais importante aqui não é a abstração em si (porque, embora então praticamente desconhecido, já Amadeo e António Pedro<sup>33</sup>, numa fase depois abandonada, aí tinham Estado) mas a introdução de mecanismos processuais significantes, o que acompanha outras evoluções que se iam processando na Europa e nos EUA. O facto de não haver contacto entre esses desenvolvimentos e Lanhas não retira sentido à sua obra, seja interna ou externamente.

Tanto o neorrealismo como o surrealismo sofreram, logo a partir da nascença, de grandes crises e mal-entendidos internos. A relação externa

---

<sup>31</sup> Santos, Boaventura de S., *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

<sup>32</sup> Veja-se os casos anteriores de Amadeo de Souza Cardozo ou de Pessoa na literatura.

<sup>33</sup> "Poesia dimensional" que António Pedro expôs em 1936 na UP e em 35 no Salon des Surindépendants de Paris.

entre as três novas correntes então emergentes caracterizou-se pela intolerância dos neorrealistas para com os abstracionistas: primeiro para com os geométricos do Porto e depois para com os líricos emergentes na década de cinquenta<sup>34</sup>.

Os anos cinquenta portugueses dão continuidade à década anterior, sendo que a partir de meados desta década começam a dissolver-se as quezílias entre as três tendências surgidas em 40. Os artistas, na sua maioria, vão seguir um lirismo ambíguo, ou abstrato ou figurativo. Síntese de incompatíveis, do naturalismo, do modernismo, do surrealismo, do neorrealismo e até do futurismo através do abstracionismo, este lirismo parece contagiar todas as sensibilidades sendo tudo e não sendo nada. Falhada a tentativa de homogeneização cultural do neorrealismo ficou afinal uma arte formalista, que parece esconder na sua profunda ambiguidade uma impotência resignada. Sendo embora o lirismo a tônica geral, há que considerar os diferentes níveis em que se movem as suas duas vertentes, a figurativa e a abstrata.

O neorrealismo com as suas estratégias políticas acabou por dar um novo impulso ao naturalismo já que ia de encontro ao gosto dominante e ruralizante de então, assim como ao “modernismo”. O lirismo figurativo não é mais do que um produto ambíguo que resulta da fusão deste naturalismo encantado com a vida do campo e do gosto modernista com este neorrealismo sem estrutura estética consistente. Todos comungam de fatores como o carácter regressivo, o carácter periférico e, em diferentes medidas, ambição homogeneizadora da produção cultural. O resultado é uma corrente vernacular, preocupada com a continuidade da tradição académica pré-moderna. Não nos parece possível sentir-se aqui qualquer eco verdadeiro da modernidade. A figuração lírica afigurasse-nos como um ponto de chegada, sem saída, de tendências regressivas.

A figuração lírica portuguesa teve múltiplos praticantes que vão de Júlio Resende a Bartolomeu Cid passando por João Hogan ou Nikias Skapinakis e Sá Nogueira entre outros. Ninguém se distingue fortemente do

---

<sup>34</sup> “Pomar passou a atacar a arte abstracta e os surrealistas. Na revista *Vértice*, considerou o abstraccionismo arte menor, longe de uma visão cósmica, à margem da vida e da história.” Gonçalves, Rui Mário, Op. Cit., p.51.

amplo grupo que embora muito diverso atingiu na sua globalidade um grande refinamento pictórico academizante.

O lirismo abstrato parece ser herdeiro do desbravamento de caminho da abstração geométrica e da valorização do gesto como libertador do inconsciente vindo da lição surrealista. Estas duas tendências comungam do carácter centralista, da inspiração moderna e vontade de ser vanguarda, da ausência de intenções homogeneizadoras e do apreço pela sua independência. O modelo, compreendido apenas a nível formal, veio novamente da Europa, mais especificamente de Paris. Chegou a Portugal através do esforço de divulgação da parte de alguns novos críticos de formação francesa que então surgiram e dos quais trataremos mais adiante e curiosamente através da possível tímida divulgação da obra de uma artista portuguesa que há muito emigrara para Paris.

Trata-se de Helena Vieira da Silva, que entretanto adquire a nacionalidade francesa. Esta consonância do lirismo abstrato português com o informalismo europeu, não é muito profunda, pelo que se revelou apenas capaz de assimilar a sua vertente mais mundana e superficial. Aquela que, criadora de espaços ambíguos, era tendencialmente formalista, incapaz de se libertar da influência do passado - do cultivo do gosto refinado da “belle peinture” de tradição francesa: a pintura como um objeto belo e luxuoso, inebriante para os sentidos – assim como bem comportada<sup>35</sup>. E que pouco ou nada teria da outra vertente também chamada de arte bruta, apaixonada pela superfície, pela matéria e textura. Esta outra vertente muito pouco preocupada com o equilíbrio da composição, foi verdadeiramente informal, rebelde e seminal. Teve grande impacto na Espanha franquista, bem como na Bélgica, Holanda e Dinamarca, países recém-libertados do domínio alemão, e é próxima do expressionismo abstrato americano.

Na abstração lírica portuguesa, com exceção do caso da obra internacional da pintora emigrada Vieira da Silva, cuja obra fazia sentido no plano internacional francês e pouco ou nenhum fazia nos anos cinquenta no contexto português<sup>36</sup>, não houve nenhuma figura que se distinguisse, no

---

<sup>35</sup> Lucie-Smith, Eduard, *Movements in art since 1945, Issues and Concepts*, London, Thames and Hudson, 1995.

<sup>36</sup> O que se veio a alterar na década de setenta com a massiva divulgação da sua obra em Portugal, quando o informalismo era já história.

entanto é de referir as incursões de D'Assumpção (1926 – 1969), Artur Bual (1926-1999), Nuno de Siqueira (1929), Nuno San Payo (1926), e António Charrua (1925) entre outras.

Tardiamente, já na década seguinte, regista-se na escultura breves incursões informais de artistas em início de carreira que depois progredirão para outras vias. Como por exemplo o caso de Alberto Carneiro (1938), ainda em fase escolar. Outros são Charrua (1925), e Fernando Conduto (1937).

### **3.2. Anos sessenta: uma janela aberta ou a impossibilidade da clausura**

Ultrapassados os anos da reconstrução do pós-guerra a Europa entra num crescimento económico de uma pujança sem precedentes, seguindo o sistema económico do capitalismo desorganizado e avançando com o projeto da modernidade, dando continuidade crescente ao processo de descolonização, principalmente das possessões africanas, por estas se revelarem incomportáveis economicamente uma vez que se multiplicavam as revoltas e lutas pela independência dos povos nativos. Formam-se grandes multinacionais e a regulação global deixa de poder ser garantida pelos Estados, pelos mercados ou pelas comunidades por si sós.<sup>37</sup>

Na arte, os anos sessenta inauguram um período muito abundante de tendências e sub-tendências resultantes da dinâmica do obsoleto/novo instaurada por uma generalizada lógica de mercado que se instaura a partir do momento em que os americanos passam a dominar os mercados artísticos internacionais e a maioria das tendências, se não tem origem ou consagração nos EUA, são pelo menos aí etiquetadas. “Os anos sessenta põem em funcionamento um manifesto colonialismo artístico inédito até então que tem estreita relação com o colonialismo económico mais amplo”<sup>38</sup> exercido pelos EUA. O mundo artístico ocidental passa a funcionar como

---

<sup>37</sup> Santos, Boaventura de S., *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

<sup>38</sup> Fiz, S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.

uma indústria cultural e o lugar da obra de arte nas sociedades ocidentais é o de mercadoria.

A nova conjuntura internacional, em Portugal, afeta vagarosa mas irremediavelmente o Estado Novo que em breve cairá como uma maçã apodrecida sob a ação contínua destes novos ventos, incapaz já do controlo total da vida económica social e política do país.

Os anos sessenta decorrem em Portugal sob o signo da abertura, de um olhar para o exterior, caracterizando-se pelo grande movimento emigratório e por uma maior circulação de informação que a par da guerra em África, levarão progressivamente à insatisfação da sociedade portuguesa, que culminará nas manifestações estudantis no final da década. No que diz respeito às artes plásticas uma nova conjuntura começa a desenhar-se sob a tutela de um novo poder institucional privado, capitalista e estrangeiro que surgira em Portugal em 1956: a Fundação Calouste Gulbenkian que passa a partilhar com o Estado o papel até então detido em exclusivo, de regulador cultural.

Na cena artística continua o boicote lisboeta à intervenção estatal com extensão, a partir de 1959, às representações portuguesas à bienal brasileira de São Paulo. As atividades dividem-se, maioritariamente pela Fundação Gulbenkian e em menor medida, pelas outras instituições já existentes, a SNBA (1901), o SEIT e as Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto, que não introduzirão alterações significativas na sua ação, bem como pelas três novas associações de artistas: a Cooperativa “Gravura” em Lisboa (1956), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1958) e a Cooperativa “Árvore” no Porto (1963). O impacto do novo poder da Fundação Calouste Gulbenkian é intenso e acompanha uma certa aceleração dos processos da modernidade a que o país se viu - felizmente - forçado graças à conjuntura internacional de grande crescimento económico não obstante manterem-se as políticas internas paralisantes do velho governo de Salazar que continuava a ver todo o exterior como o inimigo<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “No início da década de 60 só se falava em desenvolvimento, desenvolvimento e desenvolvimento. Os economistas defendiam que o país tinha de se abrir à Europa. O chefe autorizara em 1959 a adesão à EFTA. Mas continuava a temer aberturas. Sabia, que com o capital estrangeiro, viria gente em quem não poderia mandar.” Mónica, M<sup>a</sup>. Filomena, *Os costumes em Portugal*, s.l., edição do jornal O Público, 1996, p. 29.

São muitos os fatores de mudança que vieram a ter profundo efeito na sociedade portuguesa nas décadas seguinte e alguns destes fatores tiveram início ainda no final da década de cinquenta. Os mais determinantes, de proveniência externa, foram o início da guerra colonial (1961) e a massiva emigração ilegal<sup>40</sup> provocada pelo “boom” europeu face à pobreza do país e à perspectiva de ir combater e morrer na guerra colonial.

A nível interno assistiu-se à introdução da televisão (1957), à progressiva intensificação da atividade cineclubista e associativa, à maior difusão de informação artística através de revistas e livros que agora já chegavam a algumas livrarias bem como ao surgimento de algumas galerias de arte<sup>41</sup>. Quanto ao ensino artístico, vai funcionar até ao fim da longa ditadura e para além dela como importante fator regressivo, apesar da reforma sofrida em 1957 e de alguma controlada abertura na escola do Porto, pois mantém-se totalmente dependente do Estado.

A Fundação Gulbenkian promoveu um conjunto de atividades no sentido da abertura do meio português à Europa. Esta abertura deu-se com eficácia apenas num sentido de trazer alguma Europa a Portugal, porém já não funcionou com a mesma eficácia no sentido oposto. A mais determinante atividade daquela fundação foi a de restabelecer, agora em grande escala, uma política de subsídio para a emigração de artistas para estudar na Europa. Esta política fora praticada no século passado e inícios deste pelas escolas de belas artes, na medida do fraco poder do país de então, e terminara com a ditadura. Durante a década de sessenta e concretamente desde 1958, a Fundação Gulbenkian concedeu bolsas a um total de cinquenta e três artistas permitindo-lhes contactar diretamente com o meio cultural europeu. Foram quarenta e cinco pintores, quatro escultores, dois

---

<sup>40</sup> “Nos anos 60 e 70 não só o destino, França, mudara, como mudara, e muito, o número dos que abandonavam o país. Na década de sessenta saíam cerca de 33000 ao ano...” Mónica, M<sup>a</sup>. Filomena, Op. Cit. , p. 32.

<sup>41</sup> Nos anos cinquenta e em Lisboa a galeria de Março (1952 a 1954) dirigida por Fernando Lemos e José-Augusto França, a galeria Pórtico (1956 a 1959) dirigida até 58 por René Bértholo, a galeria/livraria Diário de Notícias (1957 - ) dirigida por José Faria de Carvalho e no Porto a galeria Alvarez (1954 - ) dirigida por Jaime Isidoro e a galeria Divulgação (1958-1968 ) dirigida por Fernando Fernandes.

gravadores, dois ceramistas e um vidreiro.<sup>42</sup> Quarenta e dois destes artistas tiveram como destino Paris e apenas três foram para Londres.

Esta massiva emigração para Paris revela quão alheado se encontrava o meio artístico português<sup>43</sup> do que se passava internacionalmente. Efetivamente se por um lado é inegável a lufada de ar fresco e a renovação que esta emigração constituiu, por outro lado, a insistência por Paris como destino, em detrimento de Londres ou de uma maior diversidade de locais de uma Europa agora mais descentralizada culturalmente e sem grande poder internacional no clima de guerra fria entre as duas grandes potências surgidas após a segunda guerra (os EUA e a URSS) revela a limitação desta abertura. Paris lutava então pela manutenção do lugar central que desempenhara até antes da guerra, no meio artístico europeu, desencadeado uma fortíssima promoção da sua nova geração informalista, à qual os novos críticos portugueses - José Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes - foram muito sensíveis por fidelidade à sua formação de raiz francesa. Não obstante, era do mundo anglo-saxónico que irradiavam agora as novas propostas, às quais apenas por isso estes críticos reagiram negativamente, desprezando-as e colocando-se ao lado das então decadentes artes plásticas francesas.<sup>44</sup>

Este significativo fluxo migratório teve também outros apoios institucionais, se bem que esporádicos. O British Council concedeu uma bolsa de estudo para Londres a Ângelo de Sousa e a OCDE concedeu bolsa de estudo para Itália a Francisco Simões, por exemplo. Outros artistas emigraram ilegalmente, sem qualquer apoio institucional. Todos emigraram movidos pelas mesmas razões, de vária natureza, que iam desde a não-aceitação da ignorância, do conservadorismo e do bloqueio do meio artístico português passando, no caso dos homens, pela fuga à participação na guerra

---

<sup>42</sup> Fernandes, Lino, *Os Fluxos Migratórios de Artistas Portugueses para a Europa no Período entre 1957 e 1974*, texto cedido pelo autor, apresentado num seminário no âmbito do Mestrado em Sociologia da Universidade de Coimbra, 1996.

<sup>43</sup> "Ao contrário (dos artistas), os críticos nacionais elegiam Paris como o único centro de formação e de referência." Rodrigues, António, *Anos de Ruptura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>44</sup> " A «imagerie» de França e a «abstração» de Gonçalves acordavam-se na recusa negativista dos valores da Pop Art anglo-americana, assim pautando a arte portuguesa pela estratégia historicista da modernidade parisiense, que aquela então abalava de modo decisivo..." Rodrigues, António, op. Cit.

colonial sentida como uma política inaceitável que os afetaria diretamente. Caso, por exemplo, de Artur Varela<sup>45</sup>, emigrado para a Holanda.

É ainda interessante verificar que nos casos não apoiados institucionalmente os destinos são bastante diversificados, abrangendo a Alemanha, a Itália, a França, a Holanda, a Inglaterra, os EUA e o Brasil<sup>46</sup>. Esta lista é tanto mais curiosa quanto não só revela variedade nos destinos europeus, como inclui uma ex-colónia portuguesa e até um grande país ocidental de outro continente.

A nível geral, a emigração massiva que ocorreu nesta década colocou o país em contacto com a Europa - apesar de este ser um contacto tão temido e tão esforçadamente evitado pelo Estado Novo - expondo não só as limitações da cultura oficial, como as carências do próprio sistema político e económico e contribuindo para que a própria sociedade portuguesa mudasse consideravelmente de sensibilidade perante aquilo que a ditadura vinha oferecendo: a segurança e a estabilidade, bens que numa Europa pacificada e aberta economicamente perdiam valor e sentido.

Quanto à emigração cultural, não foi um fenómeno da responsabilidade da Fundação Gulbenkian e teria existido mesmo sem esse apoio, mas o papel desta instituição foi determinante tanto positiva como negativamente. Teve efeitos positivos no sentido em que efetivamente incrementou a emigração, mas mais importante ainda foi assegurar aos artistas condições mínimas de trabalho e de aprendizagem artística no estrangeiro. Negativos porque não foi consequente na regulação que estabeleceu visto que a orientação massiva para Paris já não se justificava, como acabamos de ver.

A ação mecenática da Gulbenkian não se limitou porém à concessão de bolsas, estendendo-se à aquisição de obras, atividade até então negligenciada pelo Estado que durante muito tempo se revelou incapaz de reunir e divulgar uma coleção abrangente e coerente das produções artísticas portuguesas da segunda metade deste século. Também na área da divulgação a Gulbenkian desenvolveu um trabalho importante organizando

---

<sup>45</sup> Ver Porfírio, José Luís, «Artur Varela: um escultor de Amesterdão em Lisboa», *Vida Mundial*, 30 de Março de 1973, pp.36-41.

<sup>46</sup> Fernandes, Lino, op. Cit., p. 12.



exposições itinerantes com obras de artistas portugueses adquiridos pela fundação.<sup>47</sup>

Já os salões com atribuição de prémios que se vinham organizando desde 1957 acabam em 1961 abandonando-se o carácter prospetivo destas iniciativas para vir a assumir-se uma política expositora de carácter retrospectivo, entrando em concorrência direta com a ação decadente do SNI. Assim, assumindo também ela o papel regulador cultural do meio português, a Gulbenkian organizou retrospectivas de portugueses como o caso da retrospectiva de Bernardo Marques (1966) competindo com a atividade da década anterior do SNI que por seu turno respondeu com a retrospectiva de Eduardo Viana em 1968 e uma outra retrospectiva de Bernardo Marques em 1969<sup>48</sup> depois das retrospectivas de Dórdio Gomes (1956) Mário Eloy e Armando Basto (1958), Amadeo (1959), Diogo de Macedo (1960) e de Júlio Resende (1961).

Para além destas atividades a Gulbenkian organizou ainda em Portugal a nível de exposições internacionais contemporâneas duas grandes retrospectivas. A primeira, da responsabilidade do British Council, foi de arte britânica deste século (1962) e circulou por Lisboa, Porto e Coimbra e incluía Francis Bacon, Henry Moore e Paolozzi. A outra, de pintura francesa de 1850 a 1950 (1965), mostrava a história da pintura francesa baseada em Germain Bazin.

Com estas exposições a Gulbenkian entrava novamente em competição com o SNI que em 1960 recebera uma exposição vinda do Museu de Bona de artistas Berlinenses deste século, outra de arte moderna brasileira vinda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e uma outra de pintura catalã atual<sup>49</sup>. O SNI empenhou-se em responder à Gulbenkian com uma interessante exposição de 45 anos de arte belga em 1966. Ainda no mesmo ano, a fundação, através do British Council, deu início a uma coleção

---

<sup>47</sup> Nos três primeiros anos da década de sessenta a Fundação Gulbenkian adquiriu cerca de 80 obras de arte contemporânea portuguesa.

<sup>48</sup> Pernes, Fernando, «Exposição de Bernardo Marques-S.E.I.T.», *Jornal de Letras e Artes*, nº270, Setembro, 1969, pp. 31-33.

<sup>49</sup> Já na década de cinquenta o SNI tinha mostrado desenhos e gravuras italianas do futurismo até hoje (1953), a mostra itinerante organizada pela Bienal de Veneza *Dez Anos de Pintura Italiana* (1958) e uma exposição de vinte anos de pintura espanhola (1959).

de cerca de uma centena de obras inglesas do início da década reunindo um conjunto importante que só mais tarde viria a ser mostrada em Portugal.

As atividades da Gulbenkian eram ainda reforçadas pela publicação da luxuosa e eclética revista cultural *Colóquio* (1959-1970) sob a direção tradicionalista de Reynaldo dos Santos que, a par do semanário cultural *Jornal de Letras e Artes* (1961-1970) dirigido por Bruno da Ponte, constituíram as publicações importantes das artes plásticas dos anos sessenta, a par dos pequenos álbuns sobre arte portuguesa das publicações *Artis* (1958-1961). A Gulbenkian foi sem dúvida um motor da abertura de uma janela com vista para a Europa na cultura portuguesa de sessenta.

Também o surgimento do mercado artístico foi determinante para manter afastado do Estado o papel de único regulador cultural, de que foi progressivamente perdendo a exclusividade desde a década anterior.

O aparecimento das galerias e de um mercado foi um importante sintoma de uma profunda mudança dos meios de transmissão e receção da obra de arte, na sociedade portuguesa. Este novo meio trouxe consigo a possibilidade da diversidade porque não funciona em função deste ou daquele poder, como o Estado, a religião ou a família, mas sim com fins meramente comerciais. Apesar de isso vir a constituir também uma limitação, foi neste período um fator libertador e renovador das artes plásticas portuguesas, acabando por vir a enterrar de vez o sistema académico oitocentista.

Embora algumas galerias tenham surgido na década de cinquenta é só na década de sessenta que se inicia, de forma incipiente até 1967<sup>50</sup>, a animação do mercado. Até então algumas galerias vinham surgindo mas, salvo raras exceções, acabavam por desaparecer rapidamente por absoluta falta de sucesso no negócio ou por se estiolarem os intentos culturais. A primeira destas galerias surgiu nos anos trinta em Lisboa. Trata-se da galeria UP (1932-1938) dirigida inicialmente por António Pedro e Castro Fernandes e depois por Thomaz de Melo. Já a década de quarenta viu nascer e morrer três galerias efémeras: na capital houve a Galeria Stop (1947-1948) e uma

---

<sup>50</sup> "Com efeito, essas galerias só conseguem manter uma actividade cultural porque, por outras vias, têm assegurada a sua existência, simultaneamente que são livrarias ou discotecas", Bronze, Francisco, «O Salão de Verão na S.N.B.A.», *Colóquio*, nº 46, Dezembro de 1967, p. 7.

primeira tentativa gorada da parte da Livraria Buchholz; No Porto houve a Instanta (1947).

Nos anos cinquenta nasceram projetos que, embora falhados a nível comercial, foram importantes no papel desempenhado em termos culturais, dando visibilidade aos artistas mais significativos de várias gerações. Trata-se da Galeria de Março (1952-1954) dirigida por José-Augusto França, inicialmente em parceria com Fernando Lemos; da Pórtico (1956-1959) também em Lisboa dirigida até 57 por René Bértholo, Lourdes Castro, José Escada e Costa Pinheiro, ainda estudantes das Belas Artes; a Galeria da Cooperativa de Gravadores Portugueses Gravura (1956) e da Galeria Diário de Notícias (1957) dirigida por José Faria de Carvalho. No Porto dos anos cinquenta foram a tenaz Galeria Alvarez (1957) dirigida por Jaime Isidoro e a Galeria Divulgação (1958-1968) dirigida por Fernando Fernandes. Um punhado de galerias que não chegou então a fazer mercado, nem podia, porque o país era pobre e a parca elite, ignorante.

Na década de sessenta, devido à nova conjuntura europeia, o mercado começou a despontar e a partir de 1963 surgiram novas galerias que em meados da década começaram a funcionar na sua dupla função natural de divulgação e de comércio de obras de arte, predominando ainda a função cultural pela insipiência do mercado.

Se na década anterior o número máximo de galerias em funcionamento simultâneo no país foi de três, quando começou o período marcelista, existiam já no país pelo menos 13 galerias a funcionar regularmente, sem contar com as salas mais institucionais - o Palácio Foz do SEIT, a SNBA e o Ateneu Comercial do Porto. As galerias mais antigas como a Galeria Alvarez, a Galeria Divulgação do Porto, a Galeria Diário de Notícias, e a Galeria da Cooperativa Gravura vinham da década anterior, a que se juntaram, em Lisboa, a Galeria Divulgação, filial lisboeta (1963-1968) dirigida até 65 por Fernando Pernes e depois por Bruno da Ponte, a Galeria 111 (1964) dirigida por Manuel de Brito, a Galeria Interior (1964) dirigida por Conceição e Silva, a Galeria Buchholz (1965-1975) dirigida por Rui Mário Gonçalves, a Galeria de Arte Moderna da SNBA (1965), dirigida inicialmente por Fernando Pernes e a Galeria Quadrante (1966-1974) dirigida por Artur Rosa.

No Porto apareceram ainda as exposições da Cooperativa Artística *Árvore* (1963)<sup>51</sup> e a *Casa da Carruagem em Valadares* (1964)<sup>52</sup> de Jaime Isidoro. Em Viana do Castelo Fernando Fernandes abre uma segunda filial da Galeria Divulgação (1964). O período seguinte é já o do grande “boom” do período marcelista que, tendo início em 1968, se estende a meados da década de setenta até à revolução de 1974, em que predomina a função comercial das galerias sobre a cultural e que trataremos com minúcia, mais adiante.

Um facto curioso foi a mobilização de compradores lisboetas que se organizam de 1966 até 1968 à volta da Galeria 111, num grupo de cem pessoas conhecido por “...Clube dos Cem”<sup>53</sup>, uma ideia de J. – A. França, com Ruben A como animador e Manuel de Brito como tesoureiro. Mensalmente, os membros do clube, que pagavam uma cota de cem escudos por mês, reuniam-se em casa de um dos sócios e sorteavam um quadro que tinham adquirido com o valor das quotizações.<sup>54</sup> Com a subida dos preços das obras em 1968 o clube reformulou-se pela mão do galerista Manuel de Brito para o “Clube dos Amigos da 111”, que durou até 1970.<sup>55</sup>

No Porto as vendas não necessitaram deste tipo de incentivos uma vez que a Galeria Alvarez ia conquistando compradores e mantendo algum comércio embora sempre apenas o suficiente para manter a galeria aberta. A partir de 1967 com o referido “boom”, a galeria passou a ser uma das mais bem-sucedidas do mercado.

O sistema mercantil das galerias não funcionou apenas no triângulo dos artistas, galeristas e compradores mas também com agentes comentadores e divulgadores das atividades deste meio. Trata-se dos críticos especializados que surgem naturalmente acompanhando a emergência do mercado<sup>56</sup>, surgindo por vezes na génese e/ou direção de galerias<sup>57</sup> a par da

---

<sup>51</sup> A atual galeria só viria a abrir em 1971, até então as exposições, colóquios, conferências e concertos eram realizados em diversos espaços.

<sup>52</sup> De âmbito mais cultural e sem programação regular dava apoio à Galeria Alvarez.

<sup>53</sup> Para mais informações consultar: França, José-Augusto, «Cem vezes cem» in *Quinhentos Folhetins*, vol.1, Lisboa, INCM, 1994, pp. 179-182.

<sup>54</sup> Mauperrin, Maria José, «Manuel de Brito: “A minha meta nunca foi o dinheiro”», *Expresso*, nº 1263, 11 de Janeiro de 1997, pp. 32-41.

<sup>55</sup> Ver notícia no *Jornal de Letras e Artes* nº259 de 1968, pág. 20.

<sup>56</sup> “No plano económico, os críticos são sempre, e inevitavelmente, cúmplices das estratégias comerciais de promoção de autores a quem dedicam a sua atenção, isto

organização do mercado em que participam. Até então, para além dos comuns jornalistas cumprindo apenas o papel de informadores, existiam outro tipo de comentadores cuja atividade se distinguia por ser ocasional e por vir da parte de pessoas com formações muito variadas que, na maior parte dos casos, pouco ou nada tinham a ver com artes plásticas.<sup>58</sup>

Esta emergência da nova crítica, também chamada de “crítica organizada” ou “crítica atualizada” teve um importante papel na dinamização cultural e mercantil do meio artístico, agora em expansão. A necessidade de organização destes novos críticos, sentida nos anos sessenta resulta, em finais da década, em Março de 1967 com o I Encontro de Crítica de Arte Portuguesa<sup>59</sup> em consequência do qual os críticos se virão efetivamente a organizar como veremos mais adiante.

A Fundação Calouste Gulbenkian também interveio nesta área, tendo atribuído prémios anuais de crítica de arte a Mário de Oliveira em 1962, Rui Mário Gonçalves em 1963, Nuno Portas em 1964 e a Fernando Pernes em 1965, tendo ainda atribuído bolsas de estudo a Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido para seguirem os cursos de Pierre Francastel que José-Augusto França frequentava em Paris.

Há ainda a referir a progressiva emancipação da mulher portuguesa que se traduz, nas artes plásticas, no maior número de artistas do género feminino que surgem neste período, agindo em pé de igualdade com os homens, embora as oportunidades não pareçam ainda ser as mesmas (contudo, só um estudo mais aturado possa comprovar tal teoria). O que é inegável é a verificação da crescente importância da mulher ao longo destas décadas se pensarmos em artistas como Paula Rego, Lourdes Castro, Ana Hatherly, Helena Almeida, Ana Vieira e Clara Menéres para nomear apenas

---

independentemente do conteúdo dos comentários que sobre eles possam produzir.” Melo, Alexandre, *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, p. 58.

<sup>57</sup> Casos de José-Augusto França na Galeria de Março, de Fernando Pernes na Galeria Divulgação de Lisboa até 65 e depois na Galeria de Arte Moderna da SNBA ou de Rui Mário Gonçalves na Galeria Buchholz.

<sup>58</sup> “Na chamada grande imprensa não existia crítica regular informada e sensibilizada esteticamente. Assim, quase sempre, era Fernando Pernes que programava as exposições ( da Divulgação- Lisboa ) escrevendo depois a crítica para o Jornal de Letras e Artes ou para a Colóquio.” Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>59</sup> Organizado por Adriano de Gusmão, José-Augusto França, Nuno Portas, e secretariado por Rui Mário Gonçalves.

algumas das mais importantes. Até então a mulher vira-se obrigada ao exílio por a atividade artística ser considerada imprópria para mulheres na sociedade portuguesa de então, como aconteceu, por exemplo, no caso de Helena Vieira da Silva. Mais dramática é a desistência da carreira artística a favor do papel tradicional da mulher, como aconteceu no caso de Sara Afonso ou, pior, nem sequer ocorrer a possibilidade de uma carreira nas artes plásticas por força das condicionantes sociais.

Para terminar notem-se ainda as mudanças que ocorreram no cinema português. É que também o cinema produzido em Portugal deixa de ser mero entretenimento consonante com a ideologia do Estado para, após uma fase neorrealista, vir a exprimir o clima de asfixia e a sensação de inexistência de saída que paira então sobre a cultura portuguesa. Segundo Bérnard da Costa esta é a razão pela qual se tornam característicos o uso frequente do plano estático, a falta de profundidade tanto de campo como psicológica, os corpos que se revelam insólitos e a ausência de localização local ou temporal, remetendo antes para lugares míticos<sup>60</sup>. Não fora o cinema uma arte eminentemente realista, dir-se-ia que o cinema português caminhava para o abstrato. Seguramente construía um discurso menos narrativo e mais icónico.

### **3.3. Nova figuração, nova abstração e vanguarda.**

Contemporaneamente aos expressionismo abstrato americano e informalismo europeu há dois caminhos que se começam a esboçar dentro da exploração de novas ordens que não o caos <sup>61</sup>. Um destes caminhos consiste na redução dos elementos estruturais da linguagem plástica e desembocará mais tarde na arte conceptual. Trata-se da nova abstração europeia, sob a forma do “struturist” inglês, da pintura monocromática francesa e italiana e do espacialismo italiano; e, na versão americana, da

---

<sup>60</sup> Declarações de Bernard da Costa em programa televisivo de 1998.

<sup>61</sup> Para mais informações consultar Fiz, S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.

abstração pós-pictórica sob a forma da pintura contemplativa, do “hard hedge” e da sua correspondente na escultura, o minimalismo. O outro caminho é o da multiplicação desses elementos estruturais de que resultará a arte ótica, a arte cinético-lumínica e mais tarde a cibernética. Todas estas derivações que superam o informalismo caracterizam-se pelo culto esteticista da obra de arte, desligada da sua funcionalidade social, naquilo que Marchand Fiz<sup>62</sup> chamou de grande divórcio entre a arte e o seu contexto histórico social.

Do lado oposto destas manifestações e frequentemente considerada como uma reação ao informalismo está a nova figuração e suas derivações: a arte pop anglo saxónica e a resposta francesa, o nouveaux réalisme. Esta via de uma arte próxima do seu contexto social desembocará mais tarde em novos comportamentos artísticos e extensões da arte.

A “superação do informalismo” português foi massiva porque, como já vimos, ao contrário do caso espanhol e com exceção do caso Vieira da Silva que na altura pouca repercussão teve em Portugal, por falta de verdadeiro conhecimento da sua obra que só em 1970 veio a ser cabalmente divulgada, as manifestações desta tendência foram incipientes e superficiais. Não obstante, o informalismo foi muito importante como primeiro estádio experimental para os novos artistas que assim se iniciam nos últimos anos da década de cinquenta e primeiros da década seguinte. Exemplo disto é o percurso evolutivo dos elementos portugueses do grupo KWY<sup>63</sup> que por volta de 1957 se iniciam no informalismo, já emigrados na Europa, para posteriormente em inícios de sessenta virem a seguir outras vias.

Naturalmente são as tendências europeias e não as americanas aquelas que têm desenvolvimento em Portugal, surgindo maioritariamente em meados da década de sessenta. É pois no âmbito da recuperação da nossa abertura cultural centralista no sentido da Europa que encontramos tanto o desenvolvimento de tendências figurativas, como de tendências da via asceta da redução ou multiplicação dos elementos estruturais da linguagem plástica. A predominância clara das tendências figurativas põe a descoberto a

---

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Lourdes Castro, René Bértholo, Gonçalo Duarte, José Escada, Costa Pinheiro e João Vieira.

influência de uma outra via de abertura tradicional da cultura portuguesa: - aquela que se faz no sentido periférico de África. Enquanto se desenvolveram tendências figurativas tais como a nova figuração, já da arte pop ou do novo realismo francês não houve desenvolvimentos embora se possam encontrar alguns ecos em formas híbridas. Desenvolveram-se apenas algumas das derivações pop (figuração fantástica e um realismo crítico social desviante), muito embora fique, para já, de fora a derivação mais cáustica, o “schoquer pop”.

Das tendências de via asceta desenvolveu-se a nova abstração na pintura e, mais superficial e tardiamente, o minimalismo na escultura. Também aqui encontrou desenvolvimento a arte ótica embora nos anos sessenta distante do lumínico-cinetismo. Na maioria dos casos as produções portuguesas são produto de um fenómeno muito particular de promiscuidade entre as várias tendências, daí resultando o seu carácter híbrido que lhes advém ainda de um elevado grau de superficialidade resultante das circunstâncias culturais, sociais, políticas e económicas de Portugal que descrevemos no capítulo anterior.

A tendência que dentre estas, mais importância assumiu entre nós foi a nova figuração. Segundo Fiz<sup>64</sup> esta tendência surgiu no ocidente por volta de 1960 distinguindo-se de figurações anteriores por reintroduzir a representação icónica<sup>65</sup> bem como por ser permeável à influência de códigos visuais dos meios de comunicação de massas. As alterações passam pela divisão do espaço e da sua narratividade, sem alterar os canais físicos da obra, introduzindo uma discussão do espaço pictórico representativo.

A nova figuração surge em Portugal em inícios de sessenta com uma nova geração de artistas. É sentida como uma grande viragem no sentido da modernidade e acaba por constituir um fenómeno de proporções desmedidas. A este grande desenvolvimento não foi alheio o facto de a figuração - nos esquemas regressivos naturalista, “modernista”, neorrealista e lírico - nunca ter sido verdadeiramente superada em Portugal. Por esta razão, entre nós, a nova figuração foi adotada por parte de artistas de gerações

---

<sup>64</sup> Fiz, S. Marchán, op. Cit.

<sup>65</sup> Representação na qual é um signo que imita o objeto, sendo que o icónico implica pelo menos uma semelhança ou coincidência com o objeto.



anteriores vindos das mais diversas tendências realistas decadentes, que viram nela a única saída possível para as suas obras e para o mercado que então se insinuava.

Enquanto nos EUA e nos países centrais da Europa, a nova figuração não sendo mais do que transitória rapidamente desembocou na arte pop, já em Portugal assistiu-se ao seu florescimento, visto que a arte pop não teve, nem poderia ter tido, desenvolvimento português uma vez que é própria de sociedades industriais e de consumo e não era esse o Estado de desenvolvimento do país.

Por último, parece-nos razoável considerar que a figuração africana encontra na nova figuração europeia algumas semelhanças a nível do discurso icónico, o que também terá contribuído para a rápida assimilação desta tendência em Portugal.

Este fenómeno não só explica a originalidade e importância<sup>66</sup> da obra neofigurativa de Joaquim Rodrigo (1912) (surgida em 1961) resultante do encontro entre duas culturas (central e periférica), como explica o facto de o pioneiro da nova figuração portuguesa ser um artista abstrato da geração anterior e não um jovem em início de carreira. De facto a consistente obra neofigurativa de Joaquim Rodrigo situa-se num espaço cultural fronteiriço entre as duas aberturas principais da cultura portuguesa, a Europa e a África, cumprindo a mais genuína forma do ser português ou não assumir plenamente as propriedades semiperiféricas e mediadoras do nosso carácter.

Outros artistas vindos de práticas anteriores que adotaram em meados ou finais dos anos sessenta a nova figuração com contribuições dignas de nota foram Júlio Pomar (1926), Artur Bual (1926), Menez (1926-1995), Carlos Calvet (1928) e Nikias Skapinakis (1931), sendo que destes, Pomar, Bual, e Menez se localizam durante a década de sessenta na intersecção ou passagem do informal para a nova figuração, tendo caminhado para uma nova figuração mais assumida na década seguinte. Da nova geração contam-se ainda Costa Pinheiro (1932) René Bértholo (1935), António Palolo (1946), Rui Leitão (1949-76), Jorge Martins (1940) e Álvaro Lapa (1939), situando-se

---

<sup>66</sup> A partir da abertura cultural dos anos sessenta deixa de ser pertinente a distinção entre importância interna e externa de uma obra que até aqui usámos.

também este artista na fronteira entre o informalismo, no seu caso de referência a Motherwell e Dubuffet, e a nova figuração.

Paula Rego (1935) é outra revelação deste período. Emigrada para Londres onde fez formação a nível de licenciatura em pintura, escapa ao clima regressivo das escolas de belas artes portuguesas. Durante esta década o seu trabalho – que virá a revelar-se como um dos mais coerentes e interessantes da sua geração - encontra-se nitidamente na passagem do informal para uma nova figuração que lhe é muito própria e que a artista, aliás, desenvolverá plenamente durante os setentas.

A nova figuração foi ainda responsável por uma considerável renovação no campo da escultura pois até então a escultura portuguesa foi pouco merecedora de referência. Isto deveu-se, por um lado, ao facto desta se ter imobilizado em valores oitocentistas diluídos no gosto modernista do Estado Novo, à custa das encomendas estatais e, por outro lado, porque não houve obras notáveis nas tímidas mas progressivas exceções vindas de artistas praticantes ou da abstração ou do informe, como já referimos. Aqueles que produziram obras de contorno informalista encontravam-se em fase ainda inicial e passageira das suas obras como foi o caso de João Cutileiro (1937). Em meados da década de sessenta todavia, este escultor evoluiu no sentido da figuração icónica, para a nova figuração com as suas bonecas construídas por partes articulantes de um todo e que virá a desenvolver durante as décadas seguintes.

Tendo em consideração essa falta de evolução da escultura portuguesa não é de todo surpreendente que a grande renovação tenha vindo da parte de artistas com formação de pintura. É o caso de René Bértholo que, emigrado em Paris, em finais de sessenta, produz objetos figurativos lúdicos e animados de movimento mecânico, a par da produção pictórica inicial também neofigurativa. Ou o caso de Joaquim Bravo na sua obra escultórica em obras como *Bota Romana* (1969) ou *O Pato* (s.d.).

Ainda na linha da figuração, tivemos desenvolvimentos de tendências de derivação pós pop como a o realismo crítico social e a figuração fantástica que no caso português surgem como derivações pós nova figuração e que também se explicam pelo restabelecimento de contactos com alguns dos países centrais europeus.

O realismo crítico social é uma tendência crítica que se situa aproximadamente entre 1964 e 1970 e que veio substituir o carácter apolítico ou anarquista de derivações pop como o “schoquer pop” por um estudo organizado de problemas concretos como os de determinados grupos racionais, sociais ou até circunstanciais, os conflitos sociais, etc. Se nos objetivos esta tendência coincide com o realismo social, no que diz respeito aos meios apropria-se da maioria das técnicas pop com o propósito de potenciar a eficácia comunicativa.<sup>67</sup> Como em Portugal o neorrealismo estava falido e apenas capaz de involuções, não foi daí que veio qualquer desenvolvimento e muito menos organizado ou estruturado.

Não obstante, alguns artistas neofigurativos evoluíram para figurações críticas com nítidas preocupações localizadas, naturalmente relacionadas com as realidades da sociedade portuguesa. Essas figurações aproximam-se da linha do realismo crítico social da nova esquerda, diferenciando-se embora do registado noutros países por se tratar de obras de carácter isolado e desorganizado, mas não deixando, no entanto de comungar da postura do “artista que se assume como um tipo militante e operante que pretende conjugar a vanguarda social com a qualidade artística.”<sup>68</sup> É esta, nitidamente a via de Sá Nogueira (1921) depois da estadia em Londres em 62-64, assim como a via do então jovem Batarde Fernandes (1943) desde que efetuou estudos também em Londres, embora a sua obra assumisse cariz mais pessoal e também mais cáustico.

Na escultura é de notar a obra de Clara Menéres (1943) - que evoluirá para derivações figurativas mais explícitas nas décadas seguintes, numa obra algo irregular, onde a artista se apropria das mais diversas técnicas sejam elas pop, figurativas, objetualistas ou hiper-realistas para críticas mais ou menos explícitas sob a forma de provocações. Referência ainda ao escultor Virgílio Domingues (1932) cuja obra foi então muito divulgada, muito embora hoje se nos afigurem plenas de ingenuidade as suas, afinal simpáticas, figurinhas de gordos burgueses.

A figuração fantástica assemelha-se ao surrealismo por recorrer à composição associativa, razão pela qual também se designa por neo-

---

<sup>67</sup> Fiz, S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

surrealismo, mas na figuração fantástica e ao contrário do surrealismo, o conteúdo é captável racionalmente, sendo frequente o estranhamento dos temas alegórico-simbólicos através do uso dessas associações controladas. Tecnicamente caracteriza-se por um deslumbramento pelos mestres antigos e pela representação detalhista realizando uma espécie de simbiose entre a nova figuração e o surrealismo.<sup>69</sup> Notabiliza-se plenamente nesta tendência Eduardo Luís (1932) que, emigrado para Paris, desenvolve uma técnica primorosa e estabelece jogos de estranhamento com o espectador, desenvolvendo uma linguagem híbrida resultante do domínio das representações icónica, alegórica e simbólica. Outros artistas que desenvolveram trabalhos nesta vertente com variações a diversos níveis, foram Lima de Freitas (1927), e mais tardiamente Cruz Filipe (1934), Carlos Carreiro (1947), Mário Botas (1952-1983), Carlos Calvet e a partir de 1973 Jorge Pinheiro (1931).

Uma vez que a nova geração de artistas portugueses emigrou em força para Paris, seria de esperar que houvesse desenvolvimentos no âmbito da pop francesa porque aquela, mais conhecida por *nouveaux réalisme*, assumiu características próprias, pondo em causa o lado afirmativo e glorificador da sociedade de consumo, a favor de raízes dadaístas e surrealistas. No entanto não se registam desenvolvimentos, indiciando a existência de dificuldades da parte dos portugueses em assimilar tendências de carácter ou raiz dadaísta.<sup>70</sup> Talvez porque esse ímpeto de liberdade nos fora sempre impedido em quase que contínuos períodos de autoritarismo e regressão. Apesar disto e na generalidade surgem aqui e ali, mais ou menos pontualmente, ecos desgarrados - e em alguns casos incoerentes - da objetualização e assemblage nas mais diversas produções deste período.

Exceção é a importante obra da artista emigrada em Paris Lourdes Castro (1930) que parte de uma fase plenamente nova realista, entre 61 e 63, na qual procedeu à acumulação e assemblage de objetos pintados na grande parte dos casos numa mesma cor de alumínio.<sup>71</sup> Seguindo a lógica da desidentificação do objeto resultante das acumulações, Lourdes avança para

---

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Como acontece com o "schoquer pop".

<sup>71</sup>Curiosamente muito semelhantes às obras do mesmo período de Louise Nevelson.

a acumulação de sombras desses objetos que depois virá a isolar. Mantendo-se sempre na exploração do objetual, a acumulação deixa de fazer sentido na sua obra e é abandonada porque a desidentificação passa a advir da exploração das figurações da sombra. A peculiar obra desta artista terá desenvolvimentos na década seguinte no sentido do alargamento do campo artístico nomeadamente no cruzamento com outras artes performativas.

Há ainda a considerar o caso de José Escada (1931-1980) que emigrado em Paris desenvolveu um interessante e muito peculiar trabalho que parece proceder a uma simbiose entre a sua nova figuração inicial (que desenvolve a divisão do plano pictural e o valor icónico da figura na exploração da relação figura – fundo) e a acumulação objetualista do novo realismo francês, quando evolui para a tridimensionalidade das chapas ou “plexiglass” recortados, numa derivação híbrida desviante de qualquer uma das tendências envolvidas. Infelizmente o artista, atacado pela tuberculose que o matará, cedo vem a abandonar o trabalho iniciado em Paris.

No que diz respeito à via das tendências não representativas posteriores ao informalismo, consideremos agora a nova abstração (ou abstração pós pictórica na terminologia americana) cujo apogeu se situa entre 1965/1968. Trata-se de tendências<sup>72</sup> na linha da redução dos elementos estruturais da linguagem plástica, pelo que há uma seleção que privilegia um desses elementos, frequentemente a cor. Tendendo para as muito grandes dimensões estas obras instauram uma nova relação com o espectador, embora o mais importante seja o processo e não a obra em si, como na “action painting” do expressionismo abstrato e do informalismo.

Na pintura, os artistas partem do abstrato para o concreto, ou seja, partem da forma geométrica abstrata para a sua concreção como superfície ou objeto, frequentemente identificando a forma do suporte com uma geometria. Na escultura os artistas lançam mão de materiais industriais produzindo obras que negam o carácter relacional das partes com o todo afirmando um todo indivisível através do uso de formas simples ou sistemas modulares de repetição.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Como o “hard hedge”, a cool art, a pintura sistemática ou o shaped canvas e na escultura o minimalismo, estruturas primárias ou a ABC art.

<sup>73</sup> Fiz, S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.

Talvez por serem próprias da cultura de elite ocidental estas tendências mereceram na arte portuguesa um entendimento apenas parcial e tiveram desenvolvimentos algo superficiais, muitas vezes desprezando a reflexão plástica experimental a favor de um decorativismo em que o processo não é alvo das preocupações dos artistas. Na pintura encontram-se artistas como António Charrua (1925) que se situa na intersecção do informalismo que praticou inicialmente, com a via da redução, Nuno de Siqueira (1929), questionando a tela enquanto estrutura formal do suporte, Jorge Pinheiro que, entre 1966 e 1973, desenvolveu reflexão plástica sobre a forma e sua identificação objetual com o suporte na linha do “shaped canvas” explorando contrastes cromáticos de complementaridade<sup>74</sup> e ainda Manuel Baptista (1936) que, mantendo-se inicialmente na margem entre o informalismo e a abstração pós pictórica de influência italiana, descoberta em Paris, vem a cair num barroquismo decorativo equivocante.

A mais interessante e coerente obra do conjunto é a de Fernando Lemos (1926) que insatisfeito com o país, emigrou na década de cinquenta para o Brasil e desenvolveu uma interessante e aturada pesquisa visual sobre a forma na sua relação figura-fundo e progressão modular no espaço.

Outros desenvolvimentos menos incipientes virão a ter esta tendência no início da década de setenta. Também no campo da escultura, o minimalismo só surgirá em Portugal mais tarde, na década seguinte.

Paralelamente à nova abstração decorre a arte ótica, uma tendência essencialmente europeia resultante de um renascimento construtivista. Esta tendência distancia-se da nova abstração porque a sua incidência não vai para o processo mas sim para o objeto em si e para os seus efeitos óticos e perceptivos. Segundo Marchand Fiz trata-se de uma tentativa de controlo de vários mecanismos da visão através da exploração da sintaxe de cada forma. À semelhança da nova abstração, a arte ótica instaura uma nova relação obra – espectador mas neste caso devida à perceção dos efeitos óticos que normalmente são de movimento aparente.

Na arte portuguesa há antes de mais que considerar a obra abstrato-geométrica de um artista, da geração anterior, que já referimos Nadir Afonso.

---

<sup>74</sup> O contraste de complementares é aquele que justapõe cores diametralmente opostas no círculo cromático.

A sua obra veio progredindo desde os anos cinquenta no sentido da exploração de efeitos de um aparente cinetismo, tendo o artista em 1956 realizado uma incursão no movimento real que, porém não teve continuidade.<sup>75</sup> A divulgação do seu trabalho em Portugal só veio a acontecer tardiamente, em 1958,<sup>76</sup> à semelhança do sucedido com a obra da sua colega de geração Vieira da Silva.

Iniciada durante a década de sessenta e com continuidade nas décadas seguintes é a obra desenvolvida por Eduardo Nery no campo da arte ótica. Trata-se de uma obra coerente que passa pela pintura, pelo objeto e por intervenções plásticas em espaços arquitetónicos diversos com fins decorativos. Nos anos setenta a sua obra não resistiu à forte tendência portuguesa para o hibridismo, pelo que o artista veio a tentar uma simbiose da arte ótica com a nova figuração que, dado serem de naturezas absolutamente díspares, resultou numa série de obras muito peculiares que causam perplexidade. Breve referência ao arquiteto Artur Rosa (1926) que, não obstante menos prolífero, realizou a par de Nery algumas contribuições interessantes que culminaram no painel que realizou para a sede da Fundação Calouste Gulbenkian em 1969.

Decorrendo diretamente da prática informalista surgem ainda na década de sessenta dois artistas que vão cruzar caminho com a poesia experimental portuguesa então também emergente<sup>77</sup>. Trata-se dos informalistas caligráficos António Sena (1941) e João Vieira (1934). Se o primeiro manterá uma carreira estritamente dentro do campo tradicional da pintura, lembrando (talvez demasiado) a obra do americano expressionista abstrato Cy Twombly, já o segundo fará na década seguinte algumas incursões no campo da performance e que analisaremos adiante.

Mais consistente é a contribuição portuguesa na poesia visual contemporânea que “irrompe na década de 60 em quase todos os países do

---

<sup>75</sup> Trata-se de uma pintura sobre tela contínua montada sobre dois cilindros de forma a poder rodar.

<sup>76</sup> Galeria Alvarez, Porto.

<sup>77</sup> “Quase toda a Poesia Experimental Portuguesa produzida a partir do início da década de 60 se pode inscrever dentro de uma denominação geral de Poesia Espacial, uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes.” Castro, E. M. de Melo e, «A poesia Experimental Portuguesa», in Hatherly, Ana, Castro, E. M. de Melo e, *PO.EX-Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 9.

mundo, sem um prévio acordo e só com remotas intervenções de núcleos pioneiros isolados (Suíça e Brasil),”<sup>78</sup> sofrendo direta influência da pioneira poesia concreta brasileira. A poesia visual coloca-se numa posição sócio estética que advém da necessidade internacional comum de renovação cultural. Parte da desmontagem de discursos obsoletos propondo novas bases para a construção de um discurso novo, através do poder visual, repensando e problematizando o fenómeno da comunicação.

Artistas como Ana Hatherly (1929), Melo e Castro (1932), António Aragão (1924) e também Salette Tavares, Herberto Hélder e José Alberto Marques trazem às artes plásticas uma verdadeira renovação, introduzindo uma prática de experimentação<sup>79</sup> decorrente do alargamento do campo artístico, ignorando as barreiras entre áreas de expressão. Voltamos por esta via a encontrar uma dinâmica de vanguarda, como a que tinha despontado e logo sucumbido sem deixar memória, quando do futurismo português no início do século. Mas note-se que esta vanguarda já pouco tem a ver com as vanguardas históricas, seus escândalos e manifestos. Efetivamente “...as segundas vanguardas de 60, longe de serem uma farsa ou um revivalismo, desempenharam, antes, uma dupla função, a da teorização crítica, por um lado, e a da democratização e alargamento da ideia de pesquisa estética a vastas camadas de jovens, de todas as latitudes e classes sociais...”<sup>80</sup>

Situando-se na margem entre a poesia e as artes visuais, estes artistas de formação literária reclamam para si as mais seminais e dispersas propriedades do passado recente das artes plásticas portuguesas. Concretamente vêm recuperar aquilo que teriam de vanguardista as experiências surrealistas dos anos cinquenta de António Pedro, Mário

---

<sup>78</sup> Castro, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987, p.88.

<sup>79</sup> “Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética de recusa e de pesquisa em que o primeiro princípio, por todos tacitamente aceite e seguido, era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa.” Castro, E. M. de Melo e, «A poesia Experimental Portuguesa», in Hatherly, Ana, Castro, E. M. de Melo e, *PO.EX-Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 11.

<sup>80</sup> Castro, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987, p.19.



Cesariny, Alexandre O'Neill e outros,<sup>81</sup> o próprio futurismo português, assim como aquilo que teria de subversivo o neorrealismo.

A abolição de algumas barreiras entre diferentes áreas de expressão levou-os tanto a usar meios de divulgação próprios da literatura, como das artes plásticas. Tanto publicam livros e revistas como também realizam exposições e lançam mão de meios ligados à experimentação e vanguarda como a performance.<sup>82</sup> Tanto a primeira exposição (*Visopoemas*) como a primeira performance (*Concerto e Audição Pictórica* no âmbito da exposição *Visopoemas*) tiveram lugar na Galeria Divulgação em Janeiro de 1965, sendo que as publicações vinham a acontecer desde o início da década de sessenta. Embora a novidade parecesse absoluta sendo até fácil considerar este *Concerto e Audição Pictórica* como uma importação sem qualquer raiz cultural portuguesa, a verdade é que Lisboa tinha já visto, embora esquecido, dois acontecimentos que podemos considerar como a pré-história portuguesa destes “acontecimentos”. O primeiro envolto na aura mítica do escândalo futurista, remonta ao início do século, mais especificamente a Abril de 1917, quando da “1ª Conferência Futurista” no Teatro República (depois S. Luís) organizado por Almada Negreiros. O segundo veio da parte dos surrealistas, na altura da sua primeira exposição, na qual António Pedro brincava com balões coloridos na sala de exposição”<sup>83</sup>.

A posição experimental destes autores levou a outra das características da poesia visual portuguesa que foi a de ser lugar de confluência de múltiplas influências. Assim podemos afirmar que embora seja na fronteira poesia / artes visuais que a poesia visual se desenvolve, esta abre-se a uma determinante influência da parte da música contemporânea experimental. Esta influência parece ser introduzida, em parte, pelo músico experimental

---

<sup>81</sup> Sobre o grupo surrealista que gravitava à volta de Cesariny observa Pinharanda que “o espírito de anarquia espiritual e institucional do grupo vive numa dimensão alargada e polissémica entre a literatura e a intervenção visual ... . Muitos deles nunca autonomizam a criação visual dentro da sua vocação literária, outros fizeram-no acessoriamente ... outros desapareceram...” Pinharanda, João, «O declínio das vanguardas: dos anos cinquenta ao fim do milénio» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995, p. 595.

<sup>82</sup> “Por otra parte, dentro de la historia de la vanguardia - queriendo decir aquellos artistas que se encontraron a la cabeza de la ruptura con cada tradición sucesiva -, la performance en el siglo xx ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia.”, Goldenberg, Roselee, *Performance Art - Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

<sup>83</sup> França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 336.

Jorge Peixinho (1940), que encontramos como colaborador da maioria das performances do grupo e que vem integrar as ideias de acaso, dissonância e de interpretação criativa, vindas dos seus vários estudos realizados em diversos países europeus contando, nesse âmbito, e em finais de sessenta de contactos com Luigi Nono, Pierre Boulez e Stockhausen.<sup>84</sup>

Também no campo da performance foram chegando a Portugal influências internacionais que não devemos subestimar por virem a influenciar rumos futuros. A primeira influência veio do *nouveaux réalisme* com a presença do búlgaro Christo na exposição coletiva do KWY de 1960 na SNBA, onde este artista apresentava uma série de caixas que todos os dias ordenava de forma diferente e que também podiam ser reagrupadas pelos visitantes, o que não constituindo uma performance, era sem dúvida uma novidade no nosso país em termos da relação público-obra, concedendo maior importância ao processo expositivo do que à obra em si.

Em 1965, na Galeria Divulgação em Lisboa, o informalista espanhol “Manolo Millares realizou também um *happening* por ocasião de uma sua exposição de pintura informalista, com panos enrodilhados, cosidos, e latas, tudo coberto com manchas e respingos de tintas pretas e brancas”<sup>85</sup>. Se o nosso brando informalismo exclusivamente preocupado com os efeitos formais não se atreveu, ou não soube, assumir (nem tardiamente) o processo como o aspeto mais importante na obra de arte, como aconteceu noutros países, isso não se deve a não terem cá chegado essas manifestações. Sendo a Espanha detentora de um informalismo fortíssimo o que seria de estranhar era que esse impulso cá não chegasse de todo.

Não podemos ainda ignorar a vinda a Portugal de John Cage e Merce Cunningham em 1967 e o contacto direto que com eles tiveram Ana Hatherly e outros escritores e críticos.<sup>86</sup> Não é pois apenas pela (re) introdução de um espírito experimental nas artes plásticas portuguesas que se revestiu de grande importância o contributo da poesia visual. Esta estabeleceu uma ligação, no campo da performance, com as experiências de vanguarda que

---

<sup>84</sup>Anónimo, «Jorge Peixinho: As últimas experiências musicais segundo um prisma pessoal», *Vida Mundial*, Janeiro, 1969, pp. 36-43.

<sup>85</sup> Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAVV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 87.

<sup>86</sup> Lima, Manuel, «John Cage passou perto», *Jornal de Letras e Artes*, nº 257, 1967, pp.29-31.

se multiplicavam em Nova-Iorque (que à data era o lugar de todos os encontros) da performance americana, da europeia e da japonesa, experiências essas que se vinham desenvolvendo desde os anos cinquenta.

Uma vez que esta atividade continua na década de setenta analisaremos mais adiante e com maior detalhe os seus contornos e importância.

Os anos sessenta distinguem-se das décadas anteriores por instaurarem no seio das artes plásticas portuguesas uma certa fluidez na dinâmica inovação/manutenção e que levam à ultrapassagem da impotência patente nas décadas anteriores, nas quais a vontade de avançar se materializava em tentativas que logo se goravam e esqueciam. Estas eram tentativas impotentes que se sucediam de forma isolada desconexa e sem a linearidade de “uma sucessão de ruturas” como já se lhes chamou.<sup>87</sup>

A década de sessenta foi tempo de grandes mudanças a todos os níveis, como vimos. Foi também tempo de “reencontro” cultural com a Europa e de maior consonância com a vasta cultura ocidental. A década seguinte será o tempo difícil da realização da utopia então sonhada.

---

<sup>87</sup> Pinharanda, João, «Anos 60: a multiplicação das possibilidades» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995, p.603.

## 4. Um novo sistema artístico: 1968-1974

### 4.1. O novíssimo mercado artístico

O sistema de mercado vinha desbravando caminho desde meados dos anos sessenta, altura em que as instituições bancárias começaram a comprar pintura. Mas o início do grande “boom” deu-se em 1968 depois de um primeiro sinal, no ano anterior, que foi a venda de várias obras de Eduardo Viana (1881-1967) que, por ter recentemente falecido, teve a sua obra imediatamente valorizada. Os preços destas obras subiam diariamente o que catalisou o mercado, atraindo investidores. O banqueiro Jorge de Brito começa então uma coleção de arte, adquirindo meia dúzia de obras de Eduardo Viana à Galeria Alvarez que no próprio ano da sua morte expõe as obras deixadas pelo artista no atelier. Outros colecionadores importantes tais como Afonso Pinto de Magalhães, Augusto Abreu, Manuel Pinto de Azevedo Júnior<sup>88</sup> e Manuel Vinhas começam a investir em peças de arte neste período.

Depois do caso especulativo de Eduardo Viana, cujo mérito foi em 1968 confirmado pela retrospectiva que lhe foi organizada pelo SNI, subiram as cotações de outros artistas modernos mais recentes, mas ainda assim históricos, como Almada Negreiros<sup>89</sup> e Vieira da Silva,<sup>90</sup> entre outros. O mercado inverteu tão dramática como rapidamente a relação da oferta e da procura, resultando que agora a tendência é a da procura exceder a oferta o que deu lugar a fenómenos produtivos especulativos até então desconhecidos em Portugal no campo da cultura.

---

<sup>88</sup> Informações recolhidas em entrevista ao galerista Jaime Isidoro.

<sup>89</sup> “...foram então muito procurados os desenhos do seu companheiro de geração, Almada Negreiros, desenhos que alcançaram em 1967, numa venda particular, um elevado preço.” ... “E no leilão do Restaurante Irmão Unidos, em 1970, o Retrato de Fernando Pessoa (1954), da autoria de Almada, atingiu mil e trezentos contos.” Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAVV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 117.

<sup>90</sup> Após a estrondosa exposição retrospectiva que lhe fez a FCG em 1970.

Este período de histeria mercantil terá a duração de seis anos, coincidindo com o período Marcelista, pois vai de 1968 até ao ano da revolução de 1974, altura em que cairá abruptamente.<sup>91</sup> É-nos possível distinguir dois períodos diferentes na evolução deste mercado. Um primeiro período, que vai de 1968 a cerca de 1971 inclusive, altura em que o mercado abarca apenas os artistas históricos e os consagrados, deixando claramente espaço de ação a outras instituições; E um segundo período, que vai de cerca de 1972 a 1974, e que já revela um mercado desenfreado, capaz de absorver também os artistas mais recentes. A primeira metade dos anos setenta constitui-se assim, e antes de mais, como um lugar de confluência da multiplicidade. Uma multiplicidade que abarca tanto as produções mais vanguardistas do presente, quanto as epigonais do passado, como veremos mais adiante.

O número crescente de galerias de arte ao longo deste período dá-nos uma noção do crescimento deste mercado. Como já referimos, em final de 1967 contavam-se pelo menos treze galerias comerciais e três institucionais no País, localizadas maioritariamente em Lisboa e Porto. Apesar de em 1968 as três Galerias Divulgação terem fechado as portas, em Abril de 1974, e segundo a documentação consultada, o país conta com pelo menos cerca de cinquenta e três galerias, contando com as institucionais<sup>92</sup>. O que significa que na década de setenta surgiram no país cerca de trinta e cinco galerias em quatro anos e quatro meses e que desde o início do período marcelista o número de galerias quase quadruplicou.<sup>93</sup> O quadro das galerias referidas na imprensa especializada revela que a localização destas se divide maioritariamente entre os dois grandes centros urbanos que são Lisboa e Porto - com predominância para a capital, que soma trinta e uma galerias,<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup>“Sendo os últimos e contraditórios anos do regime, sob Marcelo Caetano, correspondem à novíssima situação do mercado de arte em Portugal onde se assiste ao florescimento de galerias comerciais por todo o lado, e a uma conseqüente modificação na vida artística do país, em todos os seus aspectos...” Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>92</sup> Consultar lista de galerias em anexo.

<sup>93</sup> “Nos anos 70, esboça-se uma curva ascendente acentuada com o aparecimento de mais algumas Galerias de Arte ....Segundo J.-A. França existiriam em Portugal, em 1973, cerca de 40 Galerias comerciais...” Moreira, Isabel, *Galerias de Arte e o seu Público*, Lisboa, Instituto Português de Ensino a Distância, 1985, p. 26.

<sup>94</sup> Institucionais: Palácio Foz, FCG, SNBA e Galeria de Arte Moderna da SNBA, Cooperativa Gravura, AR.CO e a partir de 1973 Instituto Alemão e Instituto Britânico. Comerciais:

enquanto o Porto soma cerca de metade quinze <sup>95</sup>– e que se estende a algumas cidades da província,<sup>96</sup> em número de sete, uma das quais no território adjacente.

A implantação das galerias é marcadamente urbana, como notava Fernando Pernes no início da década: “...a galeria é fenómeno lisboeta bastante recente, apenas chegado ao Porto, mas sem continuidade pela província, alheada da arte, e quase totalmente «a milhas» do que possa ser qualquer manifestação de pintura moderna.”<sup>97</sup>

As galerias surgidas nos anos setenta são marcadamente comerciais. Apenas a Alvarez Dois no Porto, a Quadrum em Lisboa e a Ogiva em Óbidos se afastam desse carácter, uma vez que assumem também preocupações culturais. Das galerias herdadas da década anterior destaca-se a ação da Quadrante, uma galeria virada para os artistas mais jovens e que nesse âmbito desempenhou um papel importante. As galerias mais bem-sucedidas economicamente foram a Alvarez, a 111 e a S. Mamede, que controlavam o mercado e não tinham rivais.<sup>98</sup>

Mas não só o número de galerias aumenta. Também o número de exposições aumenta de ano para ano. O quadro que apresentamos em anexo dá conta das exposições que foram alvo de notícia na imprensa especializada no período em estudo, embora cubra apenas parte das exposições realizadas no país. Revela-nos que foram noticiadas um total de cinquenta e três exposições em 1968, sendo quarenta e seis comerciais e doze institucionais. Em 1970, dum total de oitenta e três exposições, sessenta e três são exposições em galerias comerciais e as vinte restantes exposições em instituições culturais. O mesmo quadro mostra que em 1972 se realizaram pelo menos cento e doze exposições das quais oitenta e três

---

Diário de Notícias, 111, Interior, Buchholz, Quadrante, S. Mamede, Dinastia, Judite Dacruz, Opinião, Quadrum, Prisma 73, Centro, Sezimbra, Emenda, Kompass, Da Vinci, S. Francisco, Diprove, Interforma, Otollini, Távola, Futura e Grafil.

<sup>95</sup> Institucionais: Cooperativa Árvore, Ateneu Comercial do Porto. Comerciais: Domingues Alvarez, Casa da Carruagem, Dinastia, Alvarez Dois, Zen, Abel Salazar, Espaço, Diprove, Mini Galeria, Arte Nova, Paisagem, Pinacoteca, 1º de Janeiro.

<sup>96</sup> Coimbra: CAPC, Óbidos: Ogiva, Leiria: Diedro, Aveiro: Convés e Grade, Figueira da Foz: Degrau, Angra do Heroísmo, Açores: Degrau.

<sup>97</sup> Pernes, Fernando, « IV Salão de Verão », *Vida Mundial*, 25/9/1970, p. 45.

<sup>98</sup> Ver Pena, Gonçalo, « Instituições, Galerias e Mercado », in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

em galerias comerciais e vinte e nove em outras instituições e que só nos primeiros quatro meses de 1974 foram noticiadas cento e trinta e oito exposições sendo noventa e nove destas comerciais e trinta e nove institucionais. Estes números, apesar de resultarem também de um progressivo maior poder de cobertura da parte da imprensa especializada, confirmam a progressão do mercado e revelam que o muito significativo aumento da visibilidade das obras de arte contemporâneas se deveu à atividade das galerias comerciais.

O mercado, para além de conferir às obras de arte valor comercial veio-lhes fornecer uma nova forma de visibilidade. Uma visibilidade mais alargada que abarca uma grande multiplicidade de tendências. Ao contrário dos modos de visibilidade anteriores, fortemente moldados pelo Estado, este mercado possui um carácter indiscriminado onde tudo cabe, exceto o não vendável.

Também os ritmos de visibilidade se alteram radicalmente. Enquanto no sistema académico (que o Estado Novo vinha a perpetuar) quase não há lugar para o novo ou para a novidade, pelo que o ritmo é lento e dominado pela constância, no caso do sistema de mercado a visibilidade das obras é marcada pelos ritmos inconstantes e acelerados da novidade e do novo que o fazem mover.

As consequências do desenvolvimento deste mercado sobre a produção artística portuguesa foram várias. A mais imediata foi o evidente aumento do número de artistas nas artes plásticas acompanhado de semelhante aumento do número de mulheres artistas. Outra consequência foi a coexistência pacífica de uma multiplicidade de tendências diferentes, assistindo-se ao alargamento do espaço criativo das novas gerações de artistas por volta de 1971.

Depois de terem desenvolvido esforços, desde a década de cinquenta, no sentido de impulsionar o mercado, os críticos natural e licitamente congratularam-se no início da década de setenta com o desenvolvimento do mercado. Acreditaram que este se auto regularia porque a longo prazo só os melhores artistas aguentariam cotações altas, e contavam com que as instituições conseguissem controlá-lo, não esperando que, com relativa facilidade – como veio a acontecer - os efeitos especulativos rapidamente

pervertessem os valores artísticos, pondo inclusivamente em causa o próprio mercado. Referimo-nos a críticos como por exemplo José-Augusto França que em 1970 defendia que “o facto de lidar, mesmo por atacado, com obras de arte em vez de o fazer com maços de ações de sociedades anónimas vai polindo o gosto dos compradores, dando-lhes verniz cultural. Até porque acabará por valer mais comercialmente o que for artisticamente melhor...”<sup>99</sup> Também Fernando Pernes afirma, em 1970: “à guisa de aplauso cumpre-nos salientar o mérito eficaz de crescente número de galerias particulares nomeadamente agindo para além de imediatos interesses comerciais ou na sua possível conciliação com uma política de qualidade marcada de crescente exigência.”<sup>100</sup>

Apesar do mecanismo de visibilidade próprio do mercado ser diverso do mecanismo anterior não significou que não se mantivessem alguns fatores comuns. O efeito constrangedor da produção artística sob o controle apertado do Estado foi afinal substituído pelo efeito constrangedor do mercado que não demorou a fazer-se sentir, em meados de 1972, apesar da sua natureza ser mais subtil. E alguns críticos mais avisados, que se tinham congratulado no início da década com o aparecimento do mercado, começam a escrever frequentes queixas e avisos sobre os malefícios e perversões desse mercado que deixavam de conseguir controlar.

Por esta razão continua a ser nas margens do sistema que se encontram as manifestações artísticas mais livres e interessantes, escapando às lógicas dominantes, que se antes era a ideologia do Estado Novo, passou agora a ser a ideologia do mercado.

#### **4.2. O novo papel institucional face à consolidação do mercado**

---

<sup>99</sup> França, José-Augusto, «A propósito do leilão dum quadro e do preço atingido» in *Quinhentos Folhetins*, vol.1, Lisboa, INCM, 1994, p.191.

<sup>100</sup> Pernes, Fernando, « Gravuras modernas alemãs», *Vida Mundial*, 12/6/1970, p.59.



Como vimos, os anos sessenta legam ao período em estudo um clima institucional dominado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e já não pelo SEIT. Para além das Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto e da SNBA de Lisboa, estão também ativas as pequenas associações de artistas. Na capital a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura”, no Porto a Cooperativa “Árvore” e em Coimbra o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC). Estas pequenas associações contaram durante estas décadas com o apoio subsidiário da FCG. Há ainda a ter em consideração um outro organismo que passa a intervir no meio artístico: a secção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA).

O espaço destas instituições foi, desde meados da década de sessenta, adaptando-se à nova realidade de mercado, pelo que se verificam algumas alterações de determinadas estratégias e/ou a consolidação de outras.

Assim, na continuidade do aparecimento de novos críticos na década de sessenta e mais especificamente do primeiro Encontro dos Críticos de Arte Portugueses realizado em 1967 e cujo objetivo era conquistar lugares estratégicos tanto na imprensa, como nas empresas ligadas à cultura, associações artísticas e o próprio Estado, de forma a potenciar o papel de promotor cultural do crítico, buscando ao mesmo tempo meios de subsistência profissional, para o que vários apelos foram então lançados, reestruturou-se em 1969 a Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA)<sup>101</sup> que, estagnada, nunca se tinha manifestado apesar de existir desde 1948 sob presidência do prof. Reys Santos, entretanto falecido, e três outros membros.<sup>102</sup> Esta renovação foi preparada após a morte de Reys Santos e de Diogo de Macedo por José-Augusto França que pertencendo à secção francesa transitou para a portuguesa com a anuência do Presidente-Geral Jacques Lassaigue e dos dois membros

---

<sup>101</sup> Para mais informações consultar França, J.-A., Sousa, E., Gonçalves, R. M., Pernes, F., «A Situação da Arte em Portugal», *Jornal de Artes e Letras*, nº 276, Maio de 1970, pp. 8-20 e Gonçalves, R. M., «O primeiro encontro de críticos de arte portugueses», *Colóquio*, nº 44, Junho de 1967.

<sup>102</sup> “... a Aica portuguesa era constituída pelos drs. Adriano de Gusmão, Armando Vieira Santos e pelo falecido escultor Diogo de Macedo, então director do Museu de Arte Contemporânea.” Anónimo, «Notas e Comentários», *Pintura & Não*, nº 1, Abril de 1969, p. 94.

restantes na secção portuguesa. O núcleo duro dos novos críticos que logo deram entrada nesta instituição foram os críticos premiados pela FCG, ou seja Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes e os arquitetos Mário de Oliveira e Nuno Portas.

A Secção Portuguesa da AICA, sob a direção de José-Augusto França até 1973 ano em que este cede lugar a Rui Mário Gonçalves, teve uma atuação que se distinguiu pelo ecletismo, já que a questão era ainda a da defesa e promoção de uma arte moderna. Não obstante, a nova crítica, com exceção de Ernesto de Sousa, empenhou-se quase exclusivamente na promoção de “derivações de uma matriz surrealista”<sup>103</sup> de lembrança francesa, o que veio a constituir um obstáculo difícil de ultrapassar, acabando por gerar múltiplos equívocos devido a contradições internas que não tardaram a surgir neste período anterior ao 25 de Abril de 1974.

A atividade da secção portuguesa da AICA passou pela criação, em 1968, de prémios a atribuir anualmente por esta instituição, financiados por uma empresa, a Soquil, o que sucede até 1972 sempre com grande promoção e divulgação dos premiados<sup>104</sup>. Assim, estes críticos lograram adquirir significativo poder regulador da circulação e visibilidade das obras de arte portuguesas, concedendo prestígio imediato aos artistas que premiavam. A estratégia serviu para, nas palavras de José-Augusto França “assegurar-lhe (à vida artística) em certa medida uma moralização a que os interesses comerciais tendiam a escapar”.<sup>105</sup>

Outras atividades desta instituição para além de contribuições dispersas em júris de concursos ou de seleção de artistas para representações oficiais nacionais, foi a da organização de duas grandes exposições coletivas em 1972 e 1974 de escolhas de críticos denominadas EXPO AICA das quais se destacam as secções de Ernesto de Sousa “Do Vazio à Pró-vocação” e “Projetos-Ideias”, pela atualidade e pertinência dos

---

<sup>103</sup> Pena, Gonçalo, op. Cit.

<sup>104</sup> Foram premiados os artistas Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Artur Rosa, René Bértholo, Fernando Calhau, Carlos Calvet, Costa Pinheiro, João Cutileiro, Eurico Gonçalves, Helena Almeida, João Vieira, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Nadir Afonso, Eduardo Nery, Noronha da Costa, António Palolo, Paula Rego, Joaquim Rodrigo, Sá Nogueira, António Sena, Nikias Skapinakis e Vasco Costa.

<sup>105</sup> França, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990)* Lisboa, Livros Horizonte, 1991, p.65.

artistas e obras selecionadas. Outra contribuição importante da secção portuguesa da AICA foi a seleção de artistas para realizarem novas pinturas para substituir as agora históricas e valiosas obras do café “A Brasileira “ na zona do Chiado em Lisboa, ali colocadas em 1921 e que foram vendidas em 1970 e substituídas em 1971.<sup>106</sup>

Assiste-se também à consolidação da FCG que desde 1969 conta com sede, museu, biblioteca, sala de exposições e anfiteatros. Assumindo-se como um espaço de consagração, este organismo deixa para as galerias a prospeção, empenhando-se na ação retrospectiva e pedagógica. A FCG também prossegue a sua ação de apoio à atividade artística, subsidiando artistas através de bolsas de estudo em Portugal ou no estrangeiro e promovendo a visibilidade de artistas mais jovens através do apoio económico que concede às associações de artistas, assim como através da promoção do trabalho dos seus bolseiros que expõe.

Há portanto uma manutenção da política estabelecida nos anos sessenta, que se estende à atividade editorial agora incrementada com a nova revista *Colóquio-Artes* (1971) que em conjunto com a *Colóquio-Letras* nasce da antiga revista mais generalista *Colóquio*. A nova revista, sob a direção de José-Augusto França, passa a ser mais especializada em artes plásticas e merece uma edição a cores e de luxo.

O SEIT, desde 1958 dirigido por César Moreira Baptista, criara em 1965 o Salão Nacional de Arte, o qual, à semelhança dos anteriores, continuou a sofrer o boicote dos artistas, reduzindo-se praticamente à divulgação de amadores e habilidosos de duvidosa qualidade, pelo que este salão não sobreviveu a uma terceira edição de 1968, e não teve sucessão. No final da década de sessenta ainda houve algumas exceções à gritante falta de qualidade nos eventos organizados pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, o que já não veio a acontecer na década seguinte. O nortenho Alberto Carneiro participou com oito esculturas em madeira e foi premiado no último Salão Nacional de Arte com o Prémio Nacional de Escultura, António Areal fez a excelente exposição individual “Dramática história de um Ovo” em

---

<sup>106</sup> Os artistas selecionados foram João Hogan, Calvet, Joaquim Rodrigo, Eduardo Nery, João Vieira, Noronha da Costa, António Palolo, Vespeira, Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo e Manuel Baptista.

1967, em 1969 mostrou ilustrações sobre manuscritos de Agustina Bessa Luís e também participou no último Salão Nacional de Arte onde também foi premiado com o Prémio Nacional de Desenho. Nadir Afonso realizara ainda, no Palácio Foz, uma individual em 1968. Neste ano o SEIT ainda organiza a retrospectiva ao falecido Eduardo Viana, e uma outra a Bernardo Marques em 1969 <sup>107</sup>. Já na década de setenta realizou uma retrospectiva a Emmérico Nunes em 1972 e aquela que foi a derradeira retrospectiva organizada pelo SEIT, dedicada aos 45 anos de atividade de Tom (Tomás de Melo) em 1973.

Com exclusão destas duas retrospectivas a Secretaria de Estado, nos seus quatro últimos anos, é incapaz de organizar exposições válidas na área das artes plásticas, embora mantenha a sala de exposições aberta à divulgação de amadores e habilidosos de duvidosa qualidade.

A década de sessenta correspondeu ao esvaziamento cultural do regime porque este se encontrava “todo mobilizado na frente política, no confronto interno, na guerra em África, no combate contra o cerco da opinião mundial.” pelo que “...perde a sua vontade de afirmação de personalidade cultural.”<sup>108</sup>, e no início dos anos setenta o regime continua a pouco ou nada investir no terreno cultural e artístico.

A SNBA é dirigida de 1964 a 1971 pelo arquiteto Conceição Silva que dá início, em 1968, a uma nova política para fazer frente às novas circunstâncias do meio artístico que afastava os artistas dos salões que tradicionalmente esta instituição organizava. Consistia em “gerir a Sociedade Nacional como uma empresa,”<sup>109</sup> transformando os salões em concursos com prémios instituídos com o patrocínio de empresas. A SNBA vinha assim entrar em concorrência com a secção portuguesa da AICA que instituíra o prémio Soquil na mesma altura. Neste âmbito organizaram-se vários eventos como a exposição/concurso «GM/67»<sup>110</sup> “onde se pôde ver arte moderna e admirar

---

<sup>107</sup> Apesar da Gulbenkian ter organizado uma retrospectiva a este artista em 1966.

<sup>108</sup> Portela, Artur, op. Cit, p. 123.

<sup>109</sup> Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>110</sup> O júri constituído por elementos da SNBA e da AICA (a saber: João Abel Manta, Dourdil, Conduto, Sena e Silva e Rui Mário Gonçalves, Adriano de Gusmão, Fernando Pernes e Henry Moos) premiou em primeiro lugar António Sena e em segundo Noronha da Costa.

modelos «Vauxall» novinhos em folha<sup>111</sup> e no mesmo ano de 1968 o «Prémio Guérin»<sup>112</sup> nos mesmos moldes. No ano seguinte organiza-se um outro novo concurso/exposição desta vez patrocinado pelo Banco Português do Atlântico<sup>113</sup>. O último evento deste género foi o prémio Mobil<sup>114</sup> em 1970.

Embora na mesma linha, o prémio Soquil atribuído pela secção portuguesa da AICA distinguia-se dos prémios da SNBA por ter mantido uma periodicidade anual desde 1968 a 1972 e por ser atribuído a artistas que se distinguissem na temporada artística de cada ano sem convocação de obras a concurso e exposição, como era o caso dos concursos da SNBA.

Através destas estratégias, no início do período marcelista, tanto a SNBA como a secção portuguesa da AICA pretendiam manter um posicionamento próprio que lhes permitisse ser um contraponto ao mercado assim como controlar a visibilidade e valor das obras de arte no meio artístico do país. Não o conseguiram, tal como o compreenderam, quase que simultaneamente, em 1971, ano em que a empresa patrocinadora do prémio Soquil manifesta o seu desejo em acabar com o mesmo por considerar que este estava a ser mal apreciado tendo em consideração comentários menos abonatórios na imprensa. Apesar disso o prémio terá ainda uma derradeira edição no ano de 1972. Também em 1971 a SNBA desistiu de organizar este tipo de iniciativas em 1971 sob a direção de Nuno San-Payo, porquanto elas não garantiam a presença dos artistas nos seus salões, e portanto deixarem de fazer sentido.

É de notar que apesar da aparente colaboração entre as duas instituições, o clima entre elas foi, nestes anos, de grande tensão. Os júris dos concursos da SNBA, apesar de reunirem elementos de uma e outra instituição (artistas lisboetas e críticos), não se entendiam e todas as nomeações resultaram

---

<sup>111</sup> Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>112</sup> O prémio foi atribuído a Manuel Baptista.

<sup>113</sup> O júri constituído por elementos da AICA e da SNBA (a saber: José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Henry Galy-Carles, Fernando Guedes e Nuno San Payo, João Castelo Branco, Eduardo Anahory e Fernando Azevedo) premiou Vasco Costa, Joaquim Rodrigo Costa Pinheiro e Eduardo Nery.

<sup>114</sup> O júri constituído por elementos da SNBA e da AICA (a saber: Nuno San Payo, Rocha de Sousa, Sá Nogueira, Telmo Figuera e José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves) não atribuiu o grande prémio mas sim menções honrosas a Manuel Baptista, Carlos Calvet, Cruz Filipe, João Hogam, Jorge Martins, António Palolo, António Sena, Nikias Skapinakis, Pedro Sobreiro e Fátima Vaz.)

talvez mais destas lutas internas pelo poder do que de um trabalho sério e consequente<sup>115</sup>. Não são, por isso, de espantar as críticas mútuas que a imprensa do tempo transpirou.

Ainda no sentido de fazer face ao mercado a SNBA, organizou entre 1965 e 1970 quatro edições do chamado “Salão de Verão” que terá desaparecido pelas mesmas razões. Consistiam estas exposições numa espécie de feira de arte, uma grande exposição que reunia várias galerias e mostrava as suas atividades e escolhas. Realizados no final de cada época artística, nos Verões de 1965, 1967, 1969 e de 1970 estes “Salões de Verão” possibilitavam um balanço da atividade do mercado. A organização destes eventos também não se desenrolou sem desentendimentos entre a SNBA e os críticos, nas figuras de Conceição Silva e de Fernando Pernes.<sup>116</sup>

Para lá das razões circunstanciais, o que se verificava era a efetiva impossibilidade destas instituições concorrerem com o mercado ou sequer de o tentarem controlar, pois este atingira um crescimento tal que passara a absorver praticamente todos os artistas do meio artístico português, inclusive os mais recentes. José-Augusto França nota em 1972, referindo-se ao prémio Soquil, que “aquilo que em 1967/68 constituía uma vantagem certa para artistas que não podiam contar com um mercado inexistente, já em 1971/72 se torna discutível em face de benefícios culturais mais vantajosos.”<sup>117</sup>

A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses denominada “Gravura” é a primeira pequena associação de artistas surgida na segunda metade deste século em Portugal, mais especificamente em 1956, ano em que terminam as “Exposições Gerais de Artes Plásticas” na SNBA e os artistas neorrealistas se reorganizam nesta associação. De carácter claramente oposicionista ao regime, a “Gravura” assumiu como objetivo “fomentar a prática da gravura e promover a sua larga difusão como forma de

---

<sup>115</sup> Para mais informações consultar Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>116</sup> Uma quesília que se manifesta nos seguintes artigos da imprensa: Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa 4 – Exposição de Verão da S.N.B.A.», *Jornal de Letras e Artes*, nº 271, Outubro de 1969, pp. 41-43; e Silva, Conceição, «Da SNBA recebemos com pedido de publicação, a carta que passamos a transcrever», *Jornal de Letras e Artes*, nº 273, Janeiro de 1970, pp. 49-50

<sup>117</sup> França, José-Augusto, «Adeus optimista ao “Prémio Soquil”» in *Quinhentos Folhetins*, vol.1, Lisboa, INCM, 1994, p.337

expressão artística digna de ser tomada na devida consideração.”<sup>118</sup> É pois no âmbito da ideia de uma arte não elitista e acessível a todos que as técnicas de reprodução bidimensional se começam a desenvolver, graças a esta cooperativa.

A ação desta cooperativa não se limitou à divulgação da gravura, empenhando-se, antes de mais, no apoio à produção das técnicas de reprodução bidimensionais, assegurando aos artistas por um lado, espaço de trabalho, equipamento e material e por outro, formação técnica adequada até então inexistente no país. A atividade da cooperativa passou também e logo desde o início, pela edição de gravuras, inicialmente de uma por mês e logo passados alguns meses de duas. Após os anos iniciais de implementação destas atividades e graças ao sucesso das iniciativas que lograram à cooperativa um grande aumento de sócios, a Fundação Gulbenkian veio a tornar possível à “Gravura”, “através de vários e vultosos subsídios, instalar uma nova sede em Lisboa, dotada com oficinas de calcografia e litografia convenientemente apetrechadas, uma galeria destinada a exposições de artes plásticas” ... “a instituição de cursos técnicos anuais orientados por artistas portugueses especializados na modalidade ou por artistas estrangeiros convidados para o efeito.”<sup>119</sup> O apoio da Gulbenkian fez-se sentir ainda na “concessão de bolsas de estudo...(a artistas) em perfeito entendimento com a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses de acordo com os méritos que ali revelaram.”<sup>120</sup>

Assim a “Gravura” destaca-se, ao longo das décadas de sessenta e de setenta, tanto na ação didática como na de divulgação, organizando inúmeras exposições de gravura que incluem exposições de artistas portugueses fora de Lisboa, e até no estrangeiro, e exposições de obras de artistas estrangeiros em Portugal. Esta atividade foi propiciada pelo facto de se tratar de múltiplos e obras sobre papel de reduzidas dimensões, características facilitadoras da circulação das obras de arte.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Vieira Santos, Armando, «A Gravura Cooperativa de Gravadores», *Pintura & Não*, nº5, Fevereiro de 1970, pp. 26-27.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Para mais informações consultar: França, José-Augusto, «Vinte Anos de “Gravura”» in *Quinhentos Folhetins*, vol.1, Lisboa, INCM, 1994, pp. 393-395.

O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, criado em 1958 pela Associação de Estudantes de Coimbra<sup>122</sup>, e desde logo apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian é uma das mais antigas instituições portuguesas deste género, apenas precedida pela lisboeta Cooperativa “Gravura”. “Com o fim principal de fomentar entre os estudantes interesse pelas artes plásticas, facultando-lhes um alargamento de conhecimentos, quer por meio de conferências, quer por sessões de cinema e lições de pintura, desenho e modelagem ou ainda com exposições de artistas portugueses e estrangeiros ou de reproduções, dando uma visão panorâmica da evolução da arte.”<sup>123</sup> Em meados da década de sessenta esta instituição conta já com cerca de setenta sócios e várias atividades, tais como um atelier coletivo, diversas exposições e a organização de uma conferência em colaboração com a Fundação Gulbenkian, assim como visitas de estudo. Em 1968 o CAPC conta com cerca de 227 sócios, entre estudantes do curso de História de Arte e estudantes do ensino secundário preparando-se para seguir o curso superior de Belas Artes. Este número revela um grande crescimento da modesta instituição. O curso noturno então iniciado e que contava com dois jovens artistas como professores, João Dixó e Nuno Barreto, foi frequentado pela quase totalidade dos sócios.<sup>124</sup>

O ano de 1969 agitou as estruturas do CAPC que viu as suas atividades suprimidas para dar lugar a uma oficina clandestina de propaganda da luta estudantil devido à crise académica daquele ano. O resultado foi uma reestruturação profunda no sentido de uma liberalização cultural. Assim nasceu um projeto artístico de intervenção, ímpar no país e liberto dos atavismos do passado que manietavam outras instituições. Os acontecimentos daquela que foi a época áurea do CAPC desenrolaram-se durante toda a década de setenta e foram possíveis graças à localização periférica e geograficamente estratégica de Coimbra que possibilitou o encontro da vanguarda Lisboeta com a Portuense. Assim o CAPC entra na

---

<sup>122</sup> Foram seus fundadores Joaquim Tomé, Rui Vilar, Jorge Coelho, Alfredo Rasteiro, António Caldeira e Mário Silva.

<sup>123</sup> Carneiro, Alberto, Algumas Citações para a História do Círculo de Artes Plásticas, Documento dactilografado cedido pelo autor, s.d.

<sup>124</sup> Para mais informações consultar Amaro, Margarida Lebreiro, «Círculo de Artes Plásticas de Coimbra-No Viver o Elogio dos Oásis», in *Mundo da Arte*, II série, Janeiro/Fevereiro/Março, Lisboa, Publicações Ciência e Vida, 1990, pp.39-55.



década de setenta com a “Galeria CAPC” criada no intuito de ter “uma função pedagógica, através de uma divulgação e mostragem crítica e polémica no campo das Artes Plásticas”<sup>125</sup>. O renovado núcleo duro de colaboradores constituiu-se de entre os jovens artistas licenciados pela ESBAP: Alberto Carneiro, João Dixó e Ângelo de Sousa, responsáveis pela orientação pedagógica e artistas autodidatas residentes em Coimbra, como Armando Azevedo e Tília Saldanha.

Das atividades desenvolvidas no período em estudo destacam-se o Curso de Educação Visual, criado em 1971 por Alberto Carneiro e João Dixó, que introduziu uma nova dinâmica cultural; das exposições, destacam-se a instalação coletiva “A Nossa Coimbra Deles” em 1973, a intervenção coletiva “100011 Aniversário da Arte” em Janeiro de 1974, e a “A Guerra das Tintas.” Estas importantes atividades de vanguarda merecerão da nossa parte maior desenvolvimento mais adiante.

Simultaneamente ao despontar da liberdade acontecida em Coimbra no CAPC, também no Porto a Cooperativa “Árvore” nasceu em 1963, “livre das pressões exercidas por um poder retrógrado ao nível das instituições culturais como existia em Lisboa”<sup>126</sup> e claramente oposicionista ao regime político do País.

Surgindo na sequência da renovação da ESBAP, ocorrida na década de cinquenta, esta cooperativa de artistas vem dar resposta a novas e legítimas necessidades dos artistas do norte do País. Por um lado, supre a necessidade de novos espaços de visibilidade, dadas as limitações e a crise do sistema académico, por outro lado a Árvore vem fazer face ao isolamento, ignorância e abandono a que a capital vinha vota sistematicamente o panorama artístico portuense. É graças à solidariedade, combatividade e abertura vividas nesta associação que surge e se impõe no meio artístico da cidade uma dinâmica artística tão importante como a Lisboaeta.

As atividades da Cooperativa “Árvore” passaram não só pela organização de exposições mas também de concertos e colóquios ou conferências,

---

<sup>125</sup> Amaro, Margarida Lebreiro, *ibidem*, p.46.

<sup>126</sup> Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa no Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

abarcando a divulgação de vários meios de expressão. O espírito de abertura característico da “Árvore” nas suas duas primeiras décadas determinou colaborações frequentes com outras instituições culturais tais como o British Council, o Goethe Institut, o Consulado Americano e como não podia deixar de ser a Fundação Calouste Gulbenkian. A esta abertura não foi alheia a circunstância de a “Árvore” só vir a possuir instalações não provisórias em 1971, e que constam de galeria e auditório. Entre coletivas e individuais, sempre ignoradas pelo meio lisboeta e portanto no geral pouco noticiadas pelas revistas da especialidade, a generalidade dos artistas do norte do país encontraram nesta instituição, a par das galerias da cidade, os meios necessários para dar visibilidade às suas obras. A fervilhante atividade artística do Porto deixa finalmente de ser ignorada pelo meio lisboeta cerca de 1971 quando o crescente mercado da capital, ao abrir-se aos mais jovens artistas, vem absorver, insaciável, os jovens artistas da província que merecem então a surpresa e o aplauso da crítica.<sup>127</sup>

Como já constatámos no capítulo anterior e com base nos dados recolhidos, as galerias foram de 1968 até à caída do Estado Novo, as responsáveis pela grande maioria de exposições realizadas no País. O quadro (em anexo) que apresenta estes dados mostra que género de exposições foi realizado no âmbito do mercado e no âmbito institucional. Tanto num espaço como no outro encontramos exposições individuais, coletivas e retrospectivas. Mas será que as instituições, na sua generalidade adotaram novas estratégias consonantes com o lugar que agora ocupam?

Uma vez que temos, à partida, um maior número de exposições nas galerias, seria de esperar que tal acontecesse em relação a cada uma dessas modalidades de exposições (Individuais, coletivas e retrospectivas). Porém isto acontece apenas no que diz respeito às exposições individuais, o que aliás corresponde à própria natureza do mercado, em que as galerias pretendem promover o nome de determinados artistas com que trabalham, pelo que privilegiam as exposições individuais enquanto que as instituições, porque se orientam por objetivos culturais, tendem a agir inversamente, ou

---

<sup>127</sup> “Portugal é um país macrocéfalo. Esta evidência, tantas vezes repetida, oculta, no âmbito da arte, a importância significativa do Porto no processo da arte moderna, desenvolvido entre nós.” Pernes, Fernando, «Entre o Porto e Lisboa» in *Vida Mundial*, 23 de Abril, Lisboa, 1971,p.45.

seja promovendo exposições retrospectivas, de forma a mostrar um conjunto significativo de obras, ou eventos coletivos no sentido de evidenciar determinados panoramas.

É interessante verificar que, no que diz respeito às exposições coletivas, nos anos de 1968 e 1970 houve maior número de coletivas nas instituições, e que a partir de 1971 a situação se inverte, depois duma primeira oscilação em 1969, passando a existir um maior número destas exposições no mercado do que nas instituições. Estes números confirmam o ano de 1971 como um ano de viragem, e são indício do crescimento descontrolado do mercado que se verificou então.

O ano de 1971 foi ainda palco de outra transformação, esta reveladora de alguma regularização e estabilidade mercantil. No período 1968 - 1970 as poucas exposições retrospectivas partem da predominância das institucionais sobre as comerciais seguindo no caminho inverso chegando a 1972, ano em que as galerias organizam o dobro das retrospectivas das instituições mas a partir do ano seguinte esta tendência inverte-se claramente e estabiliza, revelando que as instituições encontraram na atividade retrospectiva o seu lugar privilegiado de ação face ao mercado. Não é difícil, na nossa opinião, compreender as razões deste propósito de invasão do mercado num espaço claramente institucional pelo seu carácter marcadamente cultural, para além das consequências da passagem de um sistema de visibilidade e fruição artística para outro. Entendemos que se tratou de uma estratégia mercantil para “consagrar artistas”, dedicando-lhes retrospectivas que de outro modo não teriam lugar, por forma a conquistar a confiança dos investidores. Parece-nos ainda que este fenómeno só foi possível durante uma primeira fase de implementação do mercado porque, por um lado havia um grande vazio informativo, e por outro as instituições ainda não tinham investido a sua capacidade e estratégia na via do estudo e divulgação dos valores culturais de provas dadas.

1971 é portanto um ano chave. Um ano de viragem que divide claramente em duas partes distintas o período em estudo. A primeira parte corresponde à fase de implantação do mercado e vai de 1968 a 1970. A segunda fase vai de 1971 até à queda do Estado Novo em 1974. Esta é uma fase de consolidação do mercado, na qual se torna claro que é este que controla a

circulação e visibilidade e das obras de artes plásticas no País. É portanto também a altura em que as instituições redefinem o seu espaço de ação, assumindo os novos limites impostos pelas galerias, que as relegam a um âmbito exclusivamente cultural.

#### 4.3. Internacionalização ou os limites do novo sistema artístico

A abertura do País à Europa esboçada na década de sessenta teve continuidade nos primeiros anos da década seguinte, no entanto esta continuidade não foi progressiva, uma vez que tal como sucedera na década anterior, quedou-se pela mera importação cultural. O sentido inverso deste processo exigia um esforço que o país não podia suportar, tanto devido às limitações políticas como às económicas, uma vez que se contavam já algumas décadas de divórcio europeu, tanto cultural como económico. Analisaremos os contornos dos dois casos porque, apesar de tudo, alguns esforços se envidaram no difícil sentido da exportação, vindos tanto das instituições como do mercado.

No que diz respeito à importação de informação cultural deu-se o aumento do número de publicações especializadas e principalmente uma generalizada abertura de rubricas sobre artes plásticas em revistas de mais diversificada temática, e até nas publicações mais mundanas, como consequência da forte mercantilização da arte.

Desempenhou um importante papel no período em estudo a imprensa especializada que, reduzida nos anos sessenta, vem agora a multiplicar-se. Compensando o desaparecimento do *Jornal de Letras e Artes*<sup>128</sup> ocorrido em 1970, surge em 1971 pela mão da FCG a revista *Colóquio Artes*. Esta publicação teve, durante esta década enorme importância didática na divulgação da arte em geral e na publicação de informação cultural europeia, em particular. A revista dedicava-se essencialmente às artes visuais e, mais marginalmente, à música e ao bailado. Nela, os portugueses puderam

---

<sup>128</sup> Que acaba em 1970, para só em 1981 uma nova versão o vir substituir.

contactar com o exterior através de ensaios sobre variados problemas estéticos da atualidade, artigos sobre artistas estrangeiros contemporâneos e alguns grandes mestres do passado, notícias das grandes exposições estrangeiras, críticas das grandes bienais internacionais, análise de congressos e colóquios internacionais e críticas de livros de arte. Muitos foram os colaboradores estrangeiros, entre os quais se contam Abraham Moles, Edgar Morin, Germain Bazin, Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, René Huyghe, Roland Barthes e muitos outros. Todos os anos um número da revista era dedicado ao balanço da temporada artística internacional e incluía balanços vindos de Nova Iorque, Londres, Paris, Roma e Madrid, infelizmente não traduzidos.

Em Outubro de 1973 e graças ao patrocínio do Banco Pinto de Magalhães, o galerista do Porto Jaime Isidoro, em conjunto com o crítico Egídio Álvaro, deu início à publicação da *Revista de Artes Plásticas*. Tratou-se de um projeto de grande fôlego que veio emparceirar com a *Colóquio-Artes*, publicada pela FCG, embora sem o luxo e prestígio desta. A revista, da qual foram publicados oito números, acabou por sucumbir após o 25 de Abril, não sem ter ainda conseguido publicar, muito irregularmente, quatro números depois da revolução. Com ensaios sobre problemas estéticos da atualidade, notícias e críticas de exposições estrangeiras, individuais ou coletivas e das grandes bienais internacionais de vanguarda, esta publicação privilegiou a entrada de informação do exterior e chegou mesmo a contar com alguns colaboradores estrangeiros. A *Revista de Artes Plásticas* revestiu-se de dupla importância porque constituiu uma resposta editorial do mercado face ao monopólio institucional de então da FCG, sendo simultaneamente uma resposta do meio artístico português face ao macrocefalismo da capital.

Curiosamente não investiu na abertura cultural ao exterior do país uma outra publicação, apesar de ser da responsabilidade da secção portuguesa de um organismo internacional, a AICA. *Pintura & Não* dedicado exclusivamente às artes plásticas consistia numa separata de cerca de oito páginas da revista *Arquitectura*. Esta publicação efémera<sup>129</sup> publicou “Críticas, monografias de artistas, artigos de conjunto, e noticiário, referindo

---

<sup>129</sup> Contou com cinco números publicados em 1969 e 1970.

atualidades portuguesas... servindo assim o conhecimento da cultura nacional no domínio das artes plásticas.”<sup>130</sup> Os conteúdos exclusivamente sobre arte portuguesa foram todos da responsabilidade dos críticos portugueses da secção portuguesa da AICA, José-Augusto França, Fernando Pernes, Francisco Bronze, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa e Armando Vieira Santos.

Em 1973 surgiu a *& Etc*<sup>131</sup> uma nova revista cultural vanguardista que não deixou de dar a devida atenção às artes plásticas, pelo que publicou interessantes ensaios que refletiam sobre temas atuais, artigos sobre exposições internacionais para além dos comentários a uma seleção de exposições da capital, que incluiu exposições de artistas estrangeiros. Os críticos foram diversos e todos portugueses, sendo Rocha de Sousa o mais assíduo.

A *Brotéria* foi outra publicação de cariz cultural que sempre atenta aos grandes acontecimentos portugueses dedicou pontualmente algumas páginas às artes plásticas e por vezes publicou comentários a exposições internacionais institucionais, em artigos assinados por José Luís Porfírio.

A *Flama*, revista de grande tiragem e temática mundana diversificada dedicou algum espaço aos escritos de Maria do Carmo Vasconcelos e Eurico Gonçalves, entre outros artigos de jornalistas. Apesar do perfil superficial da revista, são de notar os artigos de forte cariz didático/informativo de Eurico Gonçalves muitas vezes profusamente ilustrados a cores, ora comentando exposições internacionais, coletivas ou individuais, ora desenvolvendo artigos sobre uma tendência ou um estilo artístico internacional, entre outros artigos de divulgação das artes plásticas portuguesas.

A luxuosa *Lorenti's* foi outra revista mundana que, surgida em 1971, também não sobreviveu após a revolução. Teve o mérito de ter publicado um artigo longo, detalhado e bem perspetivado sobre a “Documenta” de Kassel, da autoria de Ernesto de Sousa,<sup>132</sup> para além de outros importantes artigos deste crítico, que sendo sobre diferentes temas das artes plásticas, tiveram o mérito de ser sempre pertinentemente perspetivados num contexto

---

<sup>130</sup> Anónimo, «Notas e Comentários», *Pintura & Não*, nº 1, Abril de 1969, p. 94.

<sup>131</sup> Surgiu em 1973 e acabou com a revolução em 1974.

<sup>132</sup> Sousa, Ernesto, «Os cem dias da 5ª Documenta», *Lorenti's*, Fevereiro de 1973, pp. 41-47.

internacional e atualizado, caso único da crítica informada de então e digno de reparo.

Na revista *Observador*<sup>133</sup> encontramos também uma rubrica dedicada aos acontecimentos das artes plásticas e que por vezes se concentrava num só acontecimento com mais abundante comentário. As exposições coletivas e individuais de artistas estrangeiros realizadas em Portugal mereceram também alguma atenção desta revista.

A partir de 1973, Rocha de Sousa dá início a uma página dedicada ao comentário de acontecimentos portugueses no âmbito das artes plásticas na *Seara Nova* e onde publica alguns artigos dedicados à obra plástica de artistas estrangeiros.

Outra revista de temática diversificada que deu contributo à divulgação das artes plásticas e não se confinou à vida nacional, foi a *Vida Mundial*. Assinados por vários críticos portugueses e alguns estrangeiros, destacando-se Fernando Pernes por maior assiduidade, os artigos publicados por esta revista caracterizaram-se por serem extensos, chegando por vezes a continuar de um número para o seguinte. Tratou-se de ensaios sobre problemas da atualidade artística, de artigos sobre artistas estrangeiros contemporâneos a propósito das exposições institucionais nacionais e de notícias das grandes exposições estrangeiras, realizadas ou não em Portugal, assim como de balanços de algumas grandes bienais internacionais.

As exposições de artistas estrangeiros foram outra importante via de entrada cultural que, tendo sido raras nos anos sessenta, multiplicaram-se durante o período marcelista. Este grande incremento de exposições de artistas estrangeiros, num país à bem pouco tempo completamente isolado do exterior, com um mercado tão recente e um público tão ignorante, resultou da conjuntura económica em que se encontrava o país e que permitia tirar partido das enormes diferenças de cotações - ou a inexistência delas - entre o mercado português e os mercados estrangeiros. Uma vez que a nossa moeda era então forte, muitos galeristas adquiriram nos mercados estrangeiros pintura a bom preço e consonante com o gosto dos

---

<sup>133</sup> Publicada entre 1971 e 1974.

compradores portugueses para vender mais caro no mercado português, daí tirando grande lucro. Reunindo estas condições, mais do que quaisquer outras obras, encontravam-se as produções da geração do pós-guerra, os informalistas e abstrato-líricos da década de cinquenta, cujas obras, por um lado não eram muito caras - porque se tratava de artistas ainda vivos e muito prolíferos - e por outro não eram de gosto “demasiado moderno,” sendo passíveis de ser assimiladas pelo comprador português, pelo que estas obras inundaram o nosso mercado.

Para a educação do gosto português contribuíram duas grandes exposições retrospectivas organizadas pela FCG antes do grande “boom” do comércio estrangeiro em Portugal, acontecido em 1972. Uma delas foi a grande coletiva “Arte Francesa depois de 1950”, realizada em 1971 e que mostrou os pintores abstrato-líricos da escola de Paris. A outra foi-lhe anterior e foi alvo de tremenda publicidade, não fora a propósito da nossa então única artista internacional. Trata-se da grande retrospectiva que a FCG fez em 1970 a Vieira da Silva, acompanhada de visita ao país da própria artista. Este acontecimento levou Vieira da Silva ao estrelato português graças à larga cobertura dos meios de comunicação de massas caídos a seus pés.<sup>134</sup>

A maioria das exposições de artistas estrangeiros promovidas pelo mercado foram realizadas sem qualquer critério de ordem cultural, e quando se mostraram conjuntos mais coerentes - como o caso das muitas exposições coletivas de abstratos líricos franceses e informalistas espanhóis promovidas principalmente pela Galeria Dinastia e pela Galeria S. Francisco - mostraram-se sem nenhum enquadramento cronológico. Isto criou um falso confronto entre artistas portugueses e estrangeiros que os críticos de arte não souberam denunciar ou acautelar, maravilhados com estas últimas

---

<sup>134</sup> “1970 - Ano Vieira da Silva na arte e cultura portuguesa. Em Junho, a FCG organiza a mais completa e importante retrospectiva da sua obra, baseada no modelo da exposição similar de Paris, mas acrescida de muitos mais quadros e beneficiando de impecável montagem. À inauguração da retrospectiva assiste o Chefe do Estado. A pintora, ausente, chega dias depois a Portugal, criando-se à sua volta um clima de consagração nacional, que, alheado das esferas oficiais, atinge porém, o âmbito popular...Através da RTP e de várias empresas produtoras de cinema, planificam-se e projectam-se programas e filmes sobre a sua obra e personalidade. A revista «Colóquio» e o mensário «Jornal de Artes e Letras» dedicam-lhe números especiais. Uma editora de Lisboa anuncia a publicação de uma monografia...”Pernes, Fernando, «Vieira da Silva Pintor de Portugal e de Paris - um perfil e uma obra» *Vida Mundial*, 17 de Agosto de 1970, pp. 29-37.



acrobacias do mercado. Nalguns casos chegaram mesmo a contribuir para essa distorção.

Nestas circunstâncias o potencial contributo cultural do fenómeno de importação de arte estrangeira foi reduzido. Não só pelas distorções do pseudo confronto internacional, mas também porque muitas destas exposições se realizaram sem qualquer critério qualitativo ou estético, o que também contribuiu para o desnorteamento do público já pouco esclarecido.

Neste âmbito há que distinguir as exposições institucionais das exposições das galerias comerciais, uma vez que jogaram papéis diversos. Ao contrário do verificado no mercado muitas exposições institucionais constituíram valiosos contributos culturais, embora se verifique que, por vezes, também algumas instituições agiram exclusivamente no âmbito comercial.

Em anexo apresentamos o resultado da recolha realizada no que diz respeito a este tipo de atividade no período 1968 – Abril de 1974. A análise destes dados permite-nos afirmar que se realizaram, em Portugal, cerca de cento e vinte e sete exposições de artistas estrangeiros no período em análise. Em 1968 realizaram-se quatro e em 1969 sete, exposições de artistas estrangeiros. Em 1970, em continuidade do sucedido anos anteriores, realizaram-se três destas exposições mas em 1971 houve já um quadruplicar deste número para doze, um salto que por sua vez nada significa quando comparado com o sucedido em 1972, ano em que se realizaram pelo menos trinta e nove exposições de artistas estrangeiros. No ano seguinte o ritmo mantém-se, embora um pouco mais baixo, com trinta e quatro exposições, sendo que apenas nos quatro primeiros meses de 1974 realizam-se vinte e oito exposições de artistas estrangeiros.

Do total de cento e vinte e sete exposições de artistas estrangeiros realizadas, trinta e seis foram coletivas, três documentais<sup>135</sup> e as restantes oitenta e oito foram individuais, donde se conclui o predomínio do formato mais adequado ao mercado.

---

<sup>135</sup> "DADA (1916–1966)", em 1972 na Fundação Calouste Gulbenkian, na mesma instituição "Palavra e Imagem" cartazes da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1973, ano também de exposição documental sobre restauro de monumentos na Alemanha na SNBA.

Das inicialmente poucas exposições deste género a maioria foi sempre promovida pelas galerias, embora as instituições também tenham realizado exposições de estrangeiros. Nos anos de 1968 a 1971 as exposições dividem-se entre quatro em 1968, cinco em 1969, uma em 1970 e sete em 1971, organizadas pelo mercado e zero em 1968, duas em 1969 e 1970 e cinco em 1972 organizadas pelas instituições. O “boom” de 1972 mostra que as galerias foram, nesse ano, o agente responsável por vinte e quatro destas exposições e as instituições por quinze. O ano de 1973 revela uma proporção semelhante, com ligeira retração do mercado que conta com dezanove exposições de estrangeiros, mantendo as instituições exatamente o mesmo número do ano anterior. Nos primeiros meses de 1974 o mercado organizou a quase totalidade destes eventos, vinte e três contra cinco institucionais. Estes números mostram claramente, considerando agora a totalidade deste período, que quem impulsiona o fenómeno das exposições é o mercado, com oitenta e duas exposições, contrabalançado pelas instituições que organizam um pouco menos de metade do total, em número de quarenta e cinco.

Nos dois primeiros anos da década de setenta não se pode falar da existência de um mercado português para obras estrangeiras. Isso só vem a acontecer em 1972, depois de em 1971 o mercado português entrar plenamente no período de consolidação. Esses dois primeiros anos foram tempo das exposições coletivas que vieram a configurar o mercado português de obras estrangeiras. Trata-se das grandes exposições organizadas pela FCG em 1971, “100 Obras de Arte da Pintura Inglesa”<sup>136</sup> e principalmente “Arte Francesa depois de 1950”<sup>137</sup> que no seu conjunto foram os acontecimentos mais promovidos e comentados nesse ano. Curioso ainda notar a iniciativa das Galerias lisboetas Dinastia<sup>138</sup> e S. Francisco, também em 1971, em enviar ao Ateneu Comercial do Porto um primeiro conjunto de

---

<sup>136</sup> Obras da primeira metade dos anos sessenta, adquiridas pela Fundação Calouste Gulbenkian através de uma comissão de artes plásticas do British Council.

<sup>137</sup> Comissariada por Julian Alvard constituiu-se da mostra “Três Tendências de Arte Francesa Actual” que circulou pela Bélgica e Itália, acrescentada de obras posteriores a 1950 por aí se ter ficado a exposição também mostrada pela Gulbenkian uns anos atrás “Um Século de Pintura Francesa de 1850 a 1950”.

<sup>138</sup> A Dinastia já trouxera a Lisboa em 1969 um conjunto de obras de abstrato-líricos parisienses.

pinturas de abstrato-líricos parisienses. Nestes dois anos apenas se registaram no mercado duas tímidas exposições de gravura estrangeira.<sup>139</sup>

Já em 1972, as galerias Dinastia e S. Francisco avançam cada uma com duas exposições coletivas de estrangeiros. A Dinastia trabalha com pintura abstrato-lírica francesa e a S. Francisco com gravuras e múltiplos privilegiando as proveniências espanhola e francesa. A Dinastia mostra “Pintores de Paris” e “Pintores do século xá” e a S. Francisco exhibe “Múltiplos de Arte” aventurando-se em peças tridimensionais espanholas, escandinavas e portuguesas, e “Gravura de Surrealistas” onde mistura Calder, Miró, Vieira da Silva, Tapiés e Cargaleiro... No Porto, a Alvarez Dois mostrou os pintores parisienses vindos da Dinastia e os “surrealistas” vindos da S. Francisco.

Nesse ano as instituições respondem com mostras variadas. A FCG organizou a exposição “Sónia e Robert Delaunay em Portugal e seus amigos” que incluía Viana, Amadeo, Pacheco e Almada e mostrou no Porto a exposição de arte britânica da sua coleção na Cooperativa Árvore; A SNBA tentou também uma coletiva denominada “A Arte do Fantástico” que mostrava gravura de autores desde o romantismo até aos nossos dias e que ia desde Goya a Miró; O Instituto Alemão em Lisboa mostrou uma curiosa coletiva de pintura infantil internacional resultante de um concurso organizado pela congénere alemã; e até o SEIT apresentou a exposição “Arte Contemporânea Brasileira” que mostrava abstração lírica e nova figuração, e uma outra exposição, esta já de carácter antropológico denominada “Povos e Culturas – Arte Africana, Asiática e Sul-americana”. Esta torrente de exposições coletivas internacionais institucionais não se viria a repetir em tão grande número, nos anos seguintes.

Em 1973 as galerias que dominaram a cena da visibilidade estrangeira foram lideradas pela Dinastia com a mostra “Arte Internacional - Pintura do Século XX” e “Cinco Pintores Espanhóis”, indo da abstração lírica francesa para o informalismo espanhol. A S. Francisco mostrou artistas espanhóis e a Diprove desenhadores humoristas espanhóis. A Judite Dacruz organizou uma exposição de gravura inglesa e a S. Mamede mostrou obras do grupo Cobra.

---

<sup>139</sup> Trata-se de gravuras modernas alemãs expostas na Buchholz em 1970 e gravuras espanholas na S. Francisco no ano seguinte.

No Porto a Alvarez Dois mostrou uma miscelânea de “valores juvenis internacionais”.

Entretanto, a FCG realiza uma mostra de “Gravuras Inglesas Contemporâneas 1960 – 1970” e o Instituto Alemão traz a Lisboa “Gravura Expressionista Alemã”. Novamente o Ateneu Comercial do Porto mostra “Pintores do Século XX”, um conjunto vindo da Dinastia.

A Dinastia, em 1974, continua com as mesmas apostas e o mesmo ritmo apresentando duas exposições, uma de “Cinco Pintores Espanhóis” e outra de “Nove Pintores da Escola de Paris”. Acompanharam-na a Judite Dacruz com gravura e serigrafia variando agora para artistas pop ingleses como Hockney e Peter Black, a S. Francisco que faz uma interessante exposição do grupo neofigurativo espanhol “Equipo Crónica” e ainda a Kompass com serigrafias brasileiras e portuguesas.

A Fundação Gulbenkian mostrou a exposição de largo espectro cronológico “100 desenhos Europeus do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque” e o Instituto Alemão uma exposição de arte e tecnologia de seu título “Arte de Computador”.

A acompanhar estas exposições realizaram-se cerca de oitenta e oito individuais de artistas estrangeiros. Dessas só algumas se destacaram pelo seu interesse cultural como, de entre as institucionais, as de Marc Chagall, Naum Gabo, Paul Klee, Turner, Rodin e Manessier na FCG e Paolozzi no Instituto Britânico. De entre as comerciais houve duas de Sónia Delaunay, duas de Arpad Szénes, três de Poliackoff e ainda Michaux, Hartung e Vasarely e Karel Appel em diversas galerias, entre outras de artistas menores e desconhecidos.

O predomínio foi claramente da geração informalista europeia, com a preferência do mercado pelos artistas franceses e espanhóis. As então colónias tiveram presença através de exposições individuais repartidas por Malangatana, Inácio Matsinhe, Chissano e Bertina Lopes. O Brasil também teve bastante visibilidade. As técnicas predominantes foram quase exclusivamente a pintura e as técnicas de reprodução bidimensional.

No que concerne à divulgação da nossa cultura no exterior a incapacidade portuguesa foi logo revelada pelo próprio mercado que, apesar do crescimento evidenciado e da atividade importadora desenvolvida, se

fechou no espaço interno ou não fora ele exclusivamente impulsionado por forças emanadas pela fechada economia interna portuguesa.

O mercado foi portanto exclusivamente interno, desintegrado dos mercados internacionais e cingido às fronteiras portuguesas. Uma condição resultante das limitações e perversões que, no fundo, eram as limitações do próprio país.

Isto significa que apesar de alguns esforços tardios e isolados, o mercado deixou amplo espaço para a ação institucional. Um espaço que, no entanto, permaneceu praticamente no abandono no que respeita à divulgação dos artistas portugueses fora das nossas fronteiras. A razão determinante desse abandono é de índole política.

A Secretaria de Estado da Informação e Turismo era o organismo estatal que detinha o poder de impulsionar esta tarefa. Ora, este organismo encontrava-se praticamente em Estado de letargia no que diz respeito aos assuntos das artes plásticas em resultado do longo e incontornável divórcio entre o Estado Novo e o meio artístico português. Desde várias décadas atrás o país estava "...fora de todos os circuitos, quase não havia itinerâncias de exposições internacionais, nem acesso bibliográfico atualizado"<sup>140</sup>

A Fundação Calouste Gulbenkian seria, das instituições, a única com poder económico para impulsionar uma internacionalização, sendo que desenvolveu algum esforço nesse sentido. Mas na verdade, só a caída do regime político veio tornar possível a internacionalização de artistas portugueses, dadas as incontornáveis circunstâncias sociopolíticas de Portugal.

É um contexto adverso, no qual as três instituições de peso no nosso meio artístico, a Fundação Calouste Gulbenkian, a secção portuguesa da AICA e a SNBA e o próprio SEIT, não conseguem reunir esforços para uma eficaz ponte cultural com a Europa, no que diz respeito à exportação cultural. Daí as atividades neste âmbito serem raras, esporádicas e casuais. Aliás outra coisa não seria possível porque, apesar dos novos ventos, o país continuava sob o peso do regime ditatorial.

---

<sup>140</sup> Pinharanda, João, «O declínio das vanguardas: dos anos cinquenta ao fim do milénio» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995, p. 602.

Segundo os limitados dados recolhidos nas publicações especializadas do período em estudo, foram feitos alguns esforços crescentes mas irregulares, neste sector. Constatou-se que as exposições de artistas nacionais organizadas no estrangeiro e de que houve notícia em Portugal, foram duas em 1968, três em 1969, quatro em 1970, seis em 1971, quatro em 1972, doze em 1973 e seis em 1974 antes da revolução de Abril. Se acrescentarmos a estes dados o carácter ocasional com que estas exposições se realizaram, não temos dúvidas de que estes números exprimem claramente a nossa invisibilidade cultural de então.

Os países onde decorreram estas exposições foram na sua maioria europeus, com preferência pela França e logo depois pela Espanha. A preferência francesa explica-se porque era neste país que se encontrava um maior número de artistas portugueses emigrados, e a espanhola pela proximidade geográfica e cultural. Os restantes países europeus como a Itália, Holanda, Suíça, Irlanda e Jugoslávia foram raramente destino de exposições portuguesas. Os outros países em que decorreram foram do continente americano: o Brasil e os EUA, com predomínio do Brasil, não fora este país uma das aberturas históricas da nossa cultura.

Apesar da insignificância do número de exposições realizadas analisaremos mais atentamente estes dados, de forma a saber da natureza destes esforços. Cerca de metade deste punhado de exposições irregulares - trinta e cinco - realizadas em quase meia década, foram exposições coletivas - quinze - sendo a maioria constituída por individuais - dezasseis - e as restantes seis foram participações de artistas nacionais em exposições coletivas. Estes números apontam, desde logo, para a fraca visibilidade portuguesa nos eventos coletivos internacionais.

Também se constata que apenas cinco destas exposições no estrangeiro têm carácter retrospectivo e oito carácter panorâmico, o que revela a falta de estratégia com que estas atividades decorreram. Uma prova disso é que cerca de metade do total destas exposições, dezoito, foram da responsabilidade das instituições e apenas cinco resultam de esforços tardios do mercado. Todas as restantes exposições em número de catorze - note-se que quase metade - foram resultado do esforço e empenho pessoal dos

artistas, o que por si mesmo é expressivo das insuficiências dos mecanismos culturais.<sup>141</sup>

Os organismos que investiram os seus esforços na divulgação da nossa produção cultural no estrangeiro, de que resultaram estas dezoito exposições foram apesar de tudo, o SEIT, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Cooperativa de Gravadores Portugueses (devido às facilidades de trabalhar com gravura) e, mais modestamente, a SNBA. Das galerias apenas uma galeria do Porto e uma de Lisboa se mobilizaram no sentido de uma internacionalização do mercado português.<sup>142</sup>

A atividade do SEIT neste campo, harmoniosa com a política do Estado Novo, caracterizou-se, como não podia deixar de ser, pelo investimento colonial, oferecendo timidamente o Brasil como contrapondo à aspiração de visibilidade europeia dos artistas portugueses. A sua derradeira exposição, comemorativa do XL Aniversário da Revolução Nacional foi realizada no Brasil, em 1970 com o título “As Artes ao Serviço da Nação”, tendo tido um cariz marcadamente político.<sup>143</sup> Anteriormente a esta exposição, em 1968, fez circular em Bruxelas, Paris e Madrid uma exposição de pendor académico: “Do Naturalismo aos Nossos Dias”.

A partir dos boicotes por parte de muitos artistas, as delegações internacionais do SEIT passaram a ser organizadas em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian que, nesta divisão de responsabilidades, lhe vai temperando a ação. Nos anos de 1963, 1965 e 1967 o SEIT não participou nas VII, VIII e IX Bienais de São Paulo, por causa da certeza desses mesmos boicotes. Em 1969, a Secretaria de Estado, aceitando ainda colaboração da secção portuguesa da AICA e da SNBA, reiniciou a participação portuguesa nas Bienais de São Paulo e nesta X edição nomeou Fernando Azevedo como comissário que acabou por exercer tais funções compondo um conjunto de artistas constituído por Nadir Afonso, Noronha da Costa, Paula Rego e Vítor Fortes, mas não sem que tenham reiniciado os

---

<sup>141</sup> Uma realidade que se evidencia no currículo apresentado em qualquer catálogo dos artistas mais internacionais deste período.

<sup>142</sup> Trata-se das galerias Alvarez e Dinastia.

<sup>143</sup> “Será longe, no Brasil, quase só para uma colónia de comendadores, e de alguns outros portugueses que supõem dever comprazer-se com o governo forte do seu país que o SNI ousará fazer uma exposição com um título talvez já impolítico em Portugal...”, Portela, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p.127.

boicotes e desentendimentos no meio artístico português<sup>144</sup>. Razão provável porque, na edição seguinte da XI Bienal de São Paulo realizada em 1971 a Secretaria de Estado ao lado da FCG impediu uma efetiva participação contemporânea dos artistas portugueses, ao transformar a participação portuguesa numa exposição extra concurso de carácter histórico denominada “Almada e as Origens do Modernismo Português”<sup>145</sup>. Esta exposição constituiu a única exposição homenagem que se fez a Almada após a sua morte no ano anterior, e foi-o inadequadamente a esses propósitos pelo distanciamento do meio artístico português.

As anteriores participações de 1953<sup>146</sup>, 1955<sup>147</sup>, 1957<sup>148</sup>, 1959<sup>149</sup>, e 1961<sup>150</sup> nas II, III, IV, V e VI edições da Bienal de São Paulo tinham-se realizado problemáticamente.<sup>151</sup> O SNI/SEIT tinha duas incompatibilidades políticas de difíceis resolução: Por um lado, não podia promover obras adversas à ideologia do Estado Novo e por outro, começava a não poder enviar para as bienais delegações quase históricas como se de contemporâneos vivos se tratasse. Permanentemente, por isso, sofria os boicotes da parte de muitos dos artistas.

Apesar de tudo em 1973 o SEIT organizou, ainda em parceria com a FCG, a participação portuguesa à XII edição da Bienal de São Paulo com a colaboração da SNBA<sup>152</sup> e da secção portuguesa da AICA e mais uma vez

---

<sup>144</sup> Ver : Anónimo, «Notas e Comentários», *Pintura & Não*, nº 2, Junho de 1961, p. 146.

<sup>145</sup> A exposição mostrava obras de Almada Negreiros e dos seus contemporâneos Amadeo, Santa-Rita e Eduardo Viana.

<sup>146</sup> Composta por Bentes, Smith, Amadeo, Santa Rita, Possoz, Dórdio, Sara, Botelho, Eloy, Júlio, Pedro, A. Gomes, Sá Nogueira, F. Azevedo, Lanhas, Jorge Oliveira, Vespeira, Pomar, J. A. Manta, E. Luís, F. Franco, Canto da Maia, B. Feyo, M. Correia, Duarte, C. P. Conceição, J. Vieira, L. Henriques e F. Fernandes.

<sup>147</sup> Composta por: Viana, Manta, Dórdio e Botelho.

<sup>148</sup> Composta por: Botelho, Hogan, J. Júlio, F. Azevedo, Resende, Skapinakis, Vespeira e Lanhas.

<sup>149</sup> A participação portuguesa fez-se com R. Bértholo, Lurdes Castro, A. Bual, Waldemar Costa, F. Lanhas, E. Luís, A. Quadros, J. Resende, Nuno Siqueira, M. Eloy Filho, F. Fernandes, Arlindo Rocha e ainda uma exposição extra-concurso dedicada a Amadeo.

<sup>150</sup> Composta por: Resende, Lanhas, Nadir, D'Assumpção, Bual e Siqueira

<sup>151</sup> Em 1953 foram colocadas ao SNI condições de selecção pela Galeria de Março; como resultado da insatisfação do governo, em 1955 o SNI reduziu drasticamente o número de artistas e enviou pequeno conjunto de históricos modernistas; em 1957 uma delegação de artistas colocou por escrito condições ao SNI. Em 1959 tendo o SNI convidado cerca de 30 artistas, cerca de uma vintena recusaram o convite. Alguns destes foram: Vespeira, Azevedo, Rodrigo, Menez, Pomar, Charrua, J. Júlio, Querubim Lapa, J. A. Manta. Em 1959 foram feitos trinta convites tendo sido todos recusados à excepção de nove.

<sup>152</sup> Instituição que fez inquérito aos artistas para recolher dados que lhe permitissem influenciar a criação de um organismo autónomo para tratar destes assuntos, o Inquérito não teve grande adesão.



alguma polémica se levantou<sup>153</sup>. A participação à Bienal de Artes Plásticas foi feita com um pintor (Manuel Baptista) um escultor (José Rodrigues) e um gravador (Gil Teixeira Lopes) e a participação à Bienal de Artes Plásticas do Teatro, com a apresentação do projeto do Grande Auditório da FCG<sup>154</sup> e de cinco projetos para espaços cénicos.<sup>155</sup> A justificação da seleção nas artes plásticas fundava-se no “espírito das formas”. Efetivamente só uma escolha formalista poderia ser consensual...

Para além destas participações na bienal brasileira, o SEIT só pontualmente é que participou nas bienais europeias visto que não havia tradição de participação nestes outros eventos internacionais, apesar de algumas participações excecionais nas Bienais de Paris e de Veneza.

No que diz respeito à Bienal de Paris o SEIT atendeu apenas, neste período, à sua VI edição em 1969 tendo enviado o escultor Alberto Carneiro entre outros. Antes desta participação apenas se realizou uma outra aquando da primeira destas bienais, em 1959.<sup>156</sup> Já as 7ª e 8ª edições da Bienal de Paris, em 1971 e 1973 não tiveram a participação oficial portuguesa.

No que diz respeito às delegações portuguesas à Bienal de Veneza, também foram irregulares, uma vez que aconteceram apenas em 1950<sup>157</sup> na XXIV edição e em 1960<sup>158</sup> na XXIX, isto é com uma década de permissão. Passados outros dez anos, em 1970, o SEIT leva Noronha da Costa à XXXIV edição da Bienal Italiana.

Todas estas delegações sofreram do mesmo mal, tratando-se quase sempre de miscelâneas incoerentes, tanto em termos cronológicos, como estilísticos. As exceções limitaram-se a conjuntos de modernistas dentro do espírito do Estado Novo ou conjuntos de históricos mostrados quando já não faziam frente à política do Estado.

---

<sup>153</sup> Ver Sousa, Rocha de, «Representação Portuguesa à Bienal de São Paulo», *Seara Nova*, nº 1536, Setembro de 1973, p. 23.

<sup>154</sup> Autoria de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d' Athougua.

<sup>155</sup> Criações de Artur Casais, Artur Rosa, João Charters de Almeida, Espiga Pinto e Paulo d'Eça Leal.

<sup>156</sup> Com a participação de René Bértholo, Lurdes Castro, A. Bual, A. Cardoso, Luís Demée, M. Eloy Filho, A. Quadros, N. Siqueira, A. de Sousa, Marta Teles e Barata Feyo.

<sup>157</sup> A participação portuguesa fez-se com F. Franco, Diogo de Macedo, Leopoldo de Almeida, A. Duarte, Barata Feyo, A. Manta, E. Viana, Dórdio Gomes, C. Botelho, M. Eloy, E. Malta, H. Medina, Vieira da Silva, Estrela Faria, Cândido C. Pinto e J. Resende.

<sup>158</sup> A participação portuguesa fez-se com Júlio Resende e Fernando Lanhas.

O SEIT enviou a Madrid, em 1971, a exposição retrospectiva de Bernardo Marques que tinha sido mostrada ao público português no Palácio Foz em 1969, após o que organizou aquela que foi a sua última exposição internacional, mais uma vez em colaboração com a FCG e apoios da SNBA e da secção portuguesa da AICA. Trata-se da Ibérica “Pintura Portuguesa de Hoje – Abstratos e neofigurativos,”<sup>159</sup> uma exposição realizada para a “Semana de Portugal em Barcelona”, evento que teve lugar em Abril/Maio de 1973. Esta exposição panorâmica foi depois para a Universidade de Salamanca em resultado de solicitação dessa entidade e, de volta a Portugal, foi mostrada em Lisboa na SNBA em Julho do mesmo ano<sup>160</sup>. Foi comissariada pelo crítico representante da secção portuguesa da AICA, Rui Mário Gonçalves que assina o texto do luxuoso catálogo, no qual esclarece que se pretendeu “apresentar alguns dos aspetos mais marcantes, definíveis em função de tendências abstracionistas e neofigurativistas, tendências que se têm afirmado com uma intensidade crescente na atividade de vanguarda desenvolvida nos anos sessenta e setenta.”<sup>161</sup> Embora se tenham reunido cerca de 41 autores, mostrou-se uma limitada e formalista perspetiva da pintura portuguesa dos anos sessenta. De facto, a conceção transdecenal<sup>162</sup> da exposição insistia na ideia da oposição da figuração e da abstração, vivida na década de 50 e há muito ultrapassada, o que acabou por envolver a exposição num pretensão lirismo. Por via disso não forneceu uma perspetiva interessante que equacionasse adequadamente aquela produção, tendo deixando de fora toda e qualquer vanguarda. Apesar de tudo, a exposição teve o grande mérito de ser uma das mais coerentes exposições da atualidade organizadas pelo SEIT para o exterior.

---

<sup>159</sup> Reunia obras de Amadeo, J. Rodrigo, J. Resende, Nadir Afonso, Sá Nogueira, F. Azevedo, M. Cesariny, F. Lanhas, Alice Jorge, A. Charrua, Vespeira, A. Bual, Menez, Pomar, Cargaleiro, C. Calvet, N. de Siqueira, Lourdes Castro, J. Pinheiro, N. Skapinakis, E. Gonçalves, E. Luís, C. Pinheiro, A. Areal, H. Almeida, J. Escada, Cruz Filipe, João Vieira, René Bértholo, Paula Rego, M<sup>a</sup> Velez, M. Baptista, G. Teixeira Lopes, E. Nery, Ângelo de Sousa, Rocha de Sousa, Alvaro Lapa, Justino Alves, J. Martins, A. Sena, Noronha da Costa, Vítor Fortes, A. Mendes, A. Palolo, Fátima Vaz e F. Calhau.

<sup>160</sup> Ver Sousa, Rocha de, «A propósito da exposição Pintura Portuguesa de Hoje», *Seara Nova*, nº 1535, Setembro de 1973, p. 26.

<sup>161</sup> Gonçalves, Rui Mário, «Introdução», *Pintura Portuguesa de Hoje – Abstratos e Neofigurativos*, catálogo de exposição, Lisboa, Julho de 1973.

<sup>162</sup> Incluía, numa miscelânea, obras de Amadeo, um artista da primeira geração, com Resende, Lanhas e Cesariny, artistas da terceira geração, entre outros de mais recentes gerações.

Para além da parceria com o SEIT nestes eventos internacionais, a Fundação Calouste Gulbenkian desenvolveu ainda outras ações neste âmbito. A geografia da sua ação expositiva limitou-se a Paris, cidade para onde enviava a grande maioria de seus artistas bolseiros, desde 1958. O suporte da sua atividade foi o “Centre Culturel Portugais de Paris”<sup>163</sup> (CCPP) uma emanação da fundação portuguesa criado em 1965 na residência parisiense de Calouste Gulbenkian com o objetivo de criar um tipo de ação voltada para a promoção cultural em França e o desenvolvimento das relações culturais luso-francesas. O centro dispôs desde logo de uma sala de exposições, biblioteca portuguesa, sala de música e de imprensa e a sua ação passou muito pela atividade editorial de carácter histórico e literário. O seu primeiro diretor, entre 1967 e 1972, foi Joaquim Veríssimo Serrão<sup>164</sup> que, em 1971, assina o texto do catálogo da única exposição coletiva de artistas portugueses organizada pelo CCPP neste período<sup>165</sup>. Trata-se da exposição panorâmica “10 Ans d’Art Portugais à Paris – (1960 –1970)” que pretendeu dar visibilidade a 14 artistas que, tendo sido bolseiros da fundação se vieram a fixar em Paris.<sup>166</sup> No ano anterior e em 1969 tinham-se ali realizado também duas exposições panorâmicas coletivas de gravura ma provenientes da Cooperativa de Gravadores Portugueses que desde a década anterior vinha promovendo exposições coletivas deste género na Alemanha, Itália, África do Sul, Madrid e Londres<sup>167</sup>. Também se realizaram no CCPP exposições individuais de artistas portugueses, na maior parte dos casos de emigrados em Paris. Foi o caso de Nadir Afonso em 1970, Nikias Skapinakis e Cargaleiro em 1972, Eduardo Nery e Noronha da Costa em 1973 e de Charters de Almeida em 1974.

Um outro meio usado pela FCG de divulgar a cultura visual portuguesa no estrangeiro foi a publicação bilingue<sup>168</sup> da revista *Colóquio Artes* que era distribuída em São Paulo, Paris, Nova Iorque, Munique e Madrid. Esta

---

<sup>163</sup> Actual Centro Cultural Calouste Gulbenkian.

<sup>164</sup> A quem sucedeu José Pina Martins de 1972 a 1983.

<sup>165</sup> Serrão, Joaquim Veríssimo, «Avant- Propos» in *10 Ans d’Art Portugais à Paris*, Paris, Editions Primeca, 1971.

<sup>166</sup> São eles: Nadir Afonso, René Bértholo, M<sup>a</sup> Flor Campino, M. Cargaleiro, Lourdes Castro, Carlos Cobra, Bertino Cordeiro, José Escada, Manuela Jorge, Eduardo Luíz, Dália Martinho, Júlio Pomar, Henrique Silva e Miguel Yeco.

<sup>167</sup> Vieira Santos, Armando, «A Gravura Cooperativa de Gravadores», *Pintura & Não*, nº5, Fevereiro de 1970, p.27.

<sup>168</sup> Português/Francês.

publicação incluía estudos de variados artistas portugueses contemporâneos e históricos, a crítica de exposições de Lisboa e Porto e artigos sobre as grandes exposições, congressos, colóquios e outros eventos realizados em Portugal.

Em 1971 a SNBA, para além do apoio dado às atividades organizadas pela dupla SEIT/FCG, enviou para o Hudson River Museum a exposição resultante do prémio Mobil de 1970, com o título de “Portuguese Modern Art”. Esta intervenção na internacionalização dos artistas portugueses, única no contexto da SNBA, só foi possível graças ao patrocínio da empresa multinacional Mobil.

A Galeria Alvarez do Porto e a Galeria Dinastia (Lisboa e Porto) foram as únicas galerias que, dando continuidade às suas vocações pioneiras, compreenderam tanto a necessidade cultural de internacionalização dos artistas portugueses como a necessidade de acautelar um confronto inevitável<sup>169</sup> do mercado interno com o internacional. É que, em 1973 os artistas portugueses atingiam cotações internas altíssimas - comparáveis às de artistas dos países centrais europeus – sem terem qualquer cotação internacional<sup>170</sup>.

É neste contexto que em 1973 a Galeria Alvarez sob direção de Jaime Isidoro e colaboração de Egídio Álvaro estabelece um intercâmbio com galerias de Paris, a Galerie Camille Renault, a Galerie Jacques Debriére e a Galerie L55. Graças a este elo expõe, nesse ano, na Galerie L55 João Dixo. No ano seguinte expõem Ilda Reis e Gil Teixeira Lopes na mesma galeria e na Galerie Jacob expõe Henrique Silva. Também já tinham exposto em 1970 na Galerie Jacques Debriére os «Quatro vintes».<sup>171</sup> É ainda o esforço da mesma galeria que leva, em Janeiro/Fevereiro de 1974, Nadir Afonso à galeria nova-iorquina Selected Artists Galleries. A ideia era que esta exposição itinerasse por vários países e cidades como o Brasil, Londres, Lisboa e Paris, mas isso não terá sido possível porque dois meses depois eclodia a revolução de Abril.

---

<sup>169</sup> Caso não acontecesse o 25 de Abril.

<sup>170</sup> Com a exceção de Helena Vieira da Silva.

<sup>171</sup> Trata-se dos pintores Ângelo de Sousa, e Jorge Pinheiro, e dos escultores Armando Alves e José Rodrigues.

A Galeria Dinastia, em moldes semelhantes aos da Alvarez, leva à Galeria parisiense Mony-Calatchi uma coletiva integrada pelos cinco artistas portugueses Fernando Lemos, António Sena, Carlos Calvet, Nikias Skapinakis e Cargaleiro.

A Alvarez é também a galeria responsável pelo único acontecimento internacional organizado em Portugal no período anterior ao 25 de Abril para o que importou artistas estrangeiros e os mostrou, em verdadeiro confronto com artistas portugueses. “Perspetiva 74” é o acontecimento que marca duplamente o final da primeira parte da década de setenta; como seu auge e como sinal de futuro. Organizado pelo galerista Jaime Isidoro e pelo crítico Egídio Álvaro, tratou-se de um ciclo de exposições internacional e de vanguarda, que decorreu durante 10 semanas de Fevereiro, Março e Abril de 1974, tendo início em 16 do primeiro mês e final em início de Maio. Com um ritmo de exposições semanal e decorrendo na Galeria Alvarez Dois, à Av. da Boavista no Porto, este ciclo contou com treze participantes de seis países.<sup>172</sup> O objetivo dos organizadores foi “...instaurar um espaço de diálogo, de confronto de ideias e de revisão e análise de conceitos...”<sup>173</sup>e conseguiu-o plenamente, uma vez que perante o contacto com processos artísticos raramente usados entre nós (performance e instalação) e desconhecidos do público português este, com espanto, aderiu em grande número àquilo que foi uma demonstração e convite à liberdade de expressão.<sup>174</sup>

Ao contrário das importações até então verificadas, estes eram artistas verdadeiramente contemporâneos e da última geração praticante de uma arte processual, o que possibilitou finalmente um efetivo confronto, alheio a distorções comerciais.

Da Polónia veio Tomeck Kawiak com a sua “trocart”<sup>175</sup>, uma operação que coloca em causa a relação artista/público e a circulação da obra de arte. Do Japão veio Yokoama com uma obra sobre os processos de reprodução, ela

---

<sup>172</sup> Polónia, Japão, Inglaterra, França, Checoslováquia e Portugal.

<sup>173</sup> Álvaro, Egídio, «Perspetiva 74», *Revista de Artes Plásticas*, nº 5, Setembro, 1974, p.24.

<sup>174</sup> *ibidem*.

<sup>175</sup> Nesta operação o artista oferece para troca um contentor moldado em resina e em forma de pão, contendo cabelos, células, secreções ou cheiros do artista. Aceitando em troca qualquer coisa excepto dinheiro, passa um certificado de permuta para cada operação. Praticante desde 1970, Tomeck contava nesta altura com cerca de 150 trocas realizadas. Na intervenção da Galeria Alvarez Dois efectuou mais 20 trocas e no final das operações dialogou com o público no sentido de esclarecer o sentido da sua ação.

própria de forte carácter processual e que foi feita em colaboração com o “Jornal de Notícias”.<sup>176</sup> De Inglaterra veio a dupla de performers Roland Miller e Shirley Cameron que fizeram duas performances uma na Galeria Alvarez Dois e outra na Avenida dos Aliados. Tratou-se de um trabalho sobre os papéis masculino e feminino, que impele o espectador a refletir sobre vários aspetos da vida.<sup>177</sup> De França veio Pineau, que realizou uma performance problematizadora dos meios artísticos enquanto meios de poder.<sup>178</sup> Também da França veio Hubert, um performer que trabalha com fumígenos e fogos-de-artifício para, através do poder mítico do fogo, criar no espectador diversos sentimentos desde a cólera até a alegria. Da Checoslováquia veio Miroslav Moucha, que apresentou um trabalho com semelhanças com o de Alberto Carneiro, consistindo num trabalho ritual sobre a interação do homem com outros elementos naturais<sup>179</sup>. Ainda de Inglaterra veio Klassnick com um

---

<sup>176</sup> Apresentou a obra/livro “Nonymat” que é o resultado de fotocópia sucessiva de fotocópia partindo de uma folha branca. Cada fotocópia acrescenta pontos pretos até ficar escura, ou seja parte do branco conhecido para a cópia branco desconhecido através de um processo de reprodução. Partindo da página negra inverte o mesmo processo até ao branco sugerindo um ciclo interminável. Em colaboração com o “Jornal de Notícias” fez publicar diariamente uma fotografia, pondo novamente em causa os problemas da reprodução. O resultado desta nova ação foi exposto na Galeria Alvarez Dois, consistindo numa série de fotografias de página do jornal indo do negro ao branco.

<sup>177</sup> Na galeria estão os dois artistas. Cameron, em fato de macaco, veste-se toda de preto e deita-se no chão com fios brancos presos aos membros do seu corpo e que se estendem até parafusos presos ao tecto e paredes da galeria. Nas extremidades destes fios pendem objectos pretos, como abelhas, bonecas, helicóptros, etc. Conforme os movimentos de Cameron também os objectos se movem para cima e para baixo e alguns produzem sons. Cameron sai de dentro do fato de macaco preto ficando vestida de cor-de-rosa e interage com Miller, toca um gramofone de corda, preto e mostra ao público pequenos objectos comestíveis que cobre com açúcar cor -de-rosa. Entretanto Miller veste um facto de macaco cor-de-rosa com argolas por todo o corpo nas quais pendem várias correntes, cordas e fios de chumbo. Os movimentos que Miller faz fazem com que estes fios descrevam diversos movimentos no chão e produzam sons. Alguns fios têm garras na ponta e prendem objectos soltos. Miller sai deste fato e fica vestido de preto e interage com Cameron. Nos Aliados Miller e Cameron manipulam objectos regionais de diversos países assumindo os papéis masculino e feminino e sugerindo molde e moldador, território e habitante.

<sup>178</sup> Durante uma hora expôs páginas de revistas de arte, a «Art Press» e a «Revista de Artes Plásticas» com as colunas de texto e as imagens tapadas respectivamente com pedaços de folhas de papel cinza e cor-de-rosa, deixando visível a estrutura gráfica das páginas. Decorrida uma hora de exposição estas obras são retiradas e o artista usa da palavra, da escrita e do gesto. Estabelece diálogo com o público sobre as obras retiradas e agora recordadas.

<sup>179</sup> Moucha chegou ao Porto e foi à beira-mar onde procurou, encontrou e manipulou ritualmente materiais naturais próprios desse lugar. Depois expôs esses materiais manipulados na Galeria Alvarez Dois, acompanhados de documentação dos rituais realizados no lugar.

trabalho de arte postal sobre o aleatório,<sup>180</sup> e de França o último artista, Serge Oldenbourg, de cuja obra falaremos mais adiante.

Os artistas portugueses que participaram e aguentaram o confronto internacional foram Alberto Carneiro, Da Rocha, João Dixo e Alvess. Destes, Alberto Carneiro apresentou a obra mais consistente. Trata-se aliás da sua primeira obra plenamente “land art”: «Operação Estética em Vilar do Paraíso». Na Galeria Alvarez Dois o artista expôs registos fotográficos, escritos e mapas de uma ação ritual em quatro fases,<sup>181</sup> realizada no ano anterior em Vilar do Paraíso.

Da Rocha (1945) apresentou uma exposição constituída por trabalhos feitos em sete dias a que chamou jocosamente «Anti-retrospectiva». Consistia em pequenos objetos de papel pendurados na parede, cujas formas resultavam de sucessivas dobragens do papel, jogando com a frente e verso do suporte na linha das investigações do grupo francês «support-surfaces».

Alvess(1939), artista português emigrado em Paris, não pôde estar presente pelo que o seu trabalho se limitou à exposição de alguns trabalhos seus mas sem as intervenções físicas do artista. Mostraram-se telas semienroladas com linhas tracejadas que representavam partes do corpo do artista e que deveriam ser manipuladas por este colocando problemas de percepção visual.

Com este ciclo de exposições a nova geração de setenta, ainda em débil processo de afirmação interna, e como vanguarda portuguesa que era mostrou estar em consonância com algumas das produções europeias suas contemporâneas, daí retirando algum poder legitimador das suas produções, a nível interno.

Estávamos em Abril e faltavam poucos dias para o fim do ciclo de exposições e na Galeria Alvarez Dois, o artista francês Serge Oldenbourg montara uma instalação sobre privação de liberdade composta de vários dizeres, bandeiras, muletas e espelhos colocados sob arame farpado. Peças que trouxera no seu carro desde Nice e que foram alvo da repressão

---

<sup>180</sup> Apresentou dois painéis de postais com cerca de 247 unidades que recebeu de pessoas que responderam ao seu apelo feito através de uma livraria de Londres que distribuiu cerca de 3.800 envelopes a serem preenchidos com qualquer coisa e devolvidos ao artista.

<sup>181</sup> Primeira fase: prospecção, levantamento e selecção, segunda fase: marcação transformação e posse, terceira fase, recolha de documentação, quarta fase: nomeação como arte.

ditatorial, tendo-lhes sido primeiro recusada a entrada em Portugal, e depois concedida uma importação temporária das mesmas sob caução.<sup>182</sup> Foi então que eclodiu a revolução, a 25 de Abril. No 1º de Maio o artista realizou um happening comemorativo na Galeria Alvarez Dois que consistiu no corte simbólico de fios de arames farpados de uma das suas obras, na qual inscreveu: 1º de Maio – Porto – 1974.

Pelo confronto internacional este ciclo de exposições foi, sem dúvida, o acontecimento mais interessante e seminal do período em estudo, mas também o foi pelo seu carácter quase que premonitório da revolução, como se o anseio da liberdade a trouxesse consigo.

---

<sup>182</sup> Tendo a fronteira portuguesa acabado por transigir depois de alguns telefonemas, mas a autorização permitiu a Oldenbourg apenas levar os seus objectos até à alfândega do Porto e acompanhado por um polícia português. No Porto Jaime Isidoro teve de pagar uma caução de 9.000 escudos para desbloquear as obras como importação temporária.



## 5. As Artes plásticas portuguesas de 1970 a Abril de 1974

### 5.1. Amadurecimento das tendências surgidas na década anterior e algumas distorções do mercado.

Nos primeiros anos da década de setenta assistimos ao auge da nova figuração portuguesa e ao desenvolvimento da abstração pós pictórica. As tendências óticas prosseguem e tomam caminhos de ainda maior hibridismo. Vão ainda desenvolver-se algumas obras dispersas no campo do cinetismo e, de maneira mais superficial, nas proximidades do “schoquer pop” e do minimalismo.

A neofiguração foi a tendência que mais se desenvolveu em Portugal nestes primeiros anos da década de setenta e parece ser aquela que melhor testemunha as vivências daquele período português. Durante os finais de sessenta a sua visibilidade foi limitada, uma vez que a maioria dos seus praticantes estava fora do país, mas no início dos anos setenta dá-se aquilo que foi a sua grande proliferação nos circuitos comerciais, cada vez mais alargados.

Aos artistas que se iniciaram na nova figuração em meados e finais da década anterior (Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Costa Pinheiro, René Bértholo, Jorge Martins, Álvaro Lapa e Rui Leitão<sup>183</sup>) vieram-se juntar outros mais novos como Rocha de Sousa, Lima de Carvalho (1940), Cruz Filipe (1934), José de Guimarães (1939) e, em 1973, Maria José Aguiar (1948) e Jorge Pinheiro<sup>184</sup>, entre outros. Na escultura, a João Cutileiro junta-se José Rodrigues (1936) com obras mais híbridas.

Os críticos, que em finais de sessenta promoviam preferencialmente o informalismo por este ser mais próximo da escola francesa, acabam por se empenhar na promoção desta corrente de proveniência anglo-saxónica. O

---

<sup>183</sup> António Palolo desvia a sua produção para a abstração pós pictórica.

<sup>184</sup> Pinheiro que praticava desde meados dos anos sessenta uma pintura neo-abstracta.

Prémio Soquil atribuído pela crítica oficial da AICA e os outros prémios das exposições/concurso da SNBA evidenciam isso mesmo. Se analisarmos os primeiros prémios atribuídos, concluímos que eles se dividem essencialmente entre a nova figuração e o informalismo.

Os três primeiros prémios atribuídos, em 1968<sup>185</sup>, foram para António Sena, Manuel Baptista, Noronha da Costa e Carlos Calvet. Os dois primeiros são artistas próximos do informalismo e os dois últimos próximos da nova figuração, muito embora o caso de Noronha da Costa seja um caso de grande hibridismo da nova figuração com preocupações óticas. No ano seguinte, o informalista Vasco Costa é o grande premiado do prémio BPA, mas também os neofigurativos Joaquim Rodrigo e Costa Pinheiro são premiados conjuntamente com um ótico híbrido, o Eduardo Nery. Ainda o Soquil veio premiar novamente Noronha da Costa. Em 1970, o prémio Soquil premeia novamente o informalista Manuel Baptista e o prémio Mobil, tendo premiado cerca de 13 artistas, deixa a claro a crise destas premiações e da própria crítica, sendo o artista mais votado um neofigurativo: Jorge Martins. No ano seguinte só subsiste o prémio Soquil que é muito justamente atribuído à nova figuração de Paula Rego. Em 1972, o júri deste prémio, consciente de ser este o último, fez justiça ao premiar o primeiro neofigurativo português Joaquim Rodrigo. A Bienal dos Jovens de Famalicão foi mais eclética, nos seus premiados, desviando-se das lógicas da crítica e do meio lisboetas.

Outro facto que interessa ao nosso estudo é verificar que a nova figuração portuguesa, apesar de a sua matriz ser anglo-saxónica, uma cultura tradicionalmente mais próxima do meio cultural tripeiro, foi essencialmente uma tendência do meio artístico lisboeta e que chegou ao nosso país por via francesa através dos bolseiros parisienses, com óbvia exceção do caso de Joaquim Rodrigo já aqui explanado.

Para além de Joaquim Rodrigo, os artistas que desenvolveram obras mais interessantes e coerentes dentro da nova figuração, neste período, foram Paula Rego em Londres, Jorge Martins e René Bértholo em Paris e Álvaro Lapa e Noronha da Costa (1942) em Portugal.

---

<sup>185</sup> Prémio General Motors, Guérin e Soquil.

Paulo Rego, cuja obra veio a ter o reconhecimento internacional na década de oitenta, evoluiu da figuração informalista inicial para uma nova figuração de características muito pessoais e que exploram o desejo e a condição infantis. A técnica que desenvolveu requeria todo um processo importante que passava pelo recorte das figuras inicialmente pintadas para, depois de serem reorganizadas, constituírem a base de nova sessão de pintura. É neste período que Paula começa a desenvolver uma liberdade no gesto do desenho que resulta em figuras mais soltas, e que levará ao extremo na fase seguinte das “Vivien Girls”. O modo de preenchimento das superfícies assumidamente bidimensionais aproxima-se dos processos de representação infantis, uma vez que são uma acumulação caótica de figuras, cuja linearidade narrativa só o autor conhece/sente e que permite uma grande multiplicidade de leituras, todas pessoais e pouco racionais. É também neste período que Paula começa a realizar desenhos de figuras em espaços já não bidimensionais, mas em perspetiva, nos quais aborda as perversões infantis e a educação burguesa de uma maneira mais narrativa e tradicional, desenhos esses que virão a ser desenvolvidos mais tarde na fase da década de oitenta.

Jorge Martins e René Bértholo, a trabalhar neste período em Paris, desenvolvem discursos plásticos neofigurativos nos quais o objeto é uma constante, ou não estivessem a assistir em Paris ao auge das acumulações de objetos reais do *nouveaux réalisme*, que não perfilham.

René Bértholo que durante a década de sessenta produziu pintura neofigurativa, espalhando pela superfície bidimensional da tela figurinhas desenhadas de objetos muito variados, dedica-se, durante este período, a produzir objetos irónicos de pendurar na parede que parecem brinquedos animados de movimento elétrico. São sempre elementos da natureza mecanizados como nuvens, palmeiras, arco-íris e outros transformados em objetos construídos com grande precisão em chapa pintada e tintas industriais.

Jorge Martins desenvolve neste período uma interessante incursão neofigurativa desviante, preocupada com jogos de perceção, jogando com a bidimensionalidade da tela e a pintura ilusionista que transforma os objetos ou paisagens representadas em peças de puzzle.

Noronha da Costa parte também do problema da representação e representado e explora códigos gestálticos e perceptivos. Na sua obra abundam os efeitos de ecrã de onde resultam figuras preceptivas onde a simplificação se atinge não pelo isolamento dos elementos estruturais da linguagem plástica que o levariam à abstração mas sim pela simulação de uma desfocagem da imagem representada que se mantém figurativa. A sua curiosa obra desenvolve-se assim entre a nova figuração e os efeitos preceptivos do lumínico-cinetismo.

Álvaro Lapa desenvolve, tal como Paula Rego narrações muito pessoais, mas no seu caso imbuídas de carácter literário. A sua obra desencadeia aproximações a outras vias da arte contemporânea, uma vez que se apresenta também como uma reflexão sobre a própria arte, desprezando todo academismo numa recusa das técnicas tradicionais da pintura e usando materiais desprezados academicamente para, dessa forma, excluir todo o carácter aurático da arte. Nas suas instalações denominadas “Escuro como a cova onde o meu amigo se não move” (1971-Galeria Buchholz) e “As profecias de Abdul Varetti, cortinas em ferro e outros objetos, espólio de um escritor falhado” (1972-Galeria Buchholz)<sup>186</sup>, o artista leva ao extremo ético a sua atitude estética de procura de lucidez no obscuro. Na primeira destas instalações de carácter narrativo e marcadamente autobiográficas, Lapa apresenta para além das pinturas de linguagem neofigurativa que exprimem ansiedades e medos existenciais, “vitrinas e pequenas estantes, ou meras esteiras, com fotografias pessoais, por vezes em Estado de nudez, e – talvez mais importante - livros lidos, gastos.”<sup>187</sup>. Na segunda instalação apresentou apenas “frases bordadas em panos. Exemplo de uma dessas frases proféticas: A casa, lugar de repouso, será individual e pessoal. As atividades de relação serão consagradas como tais, públicas e tribais.”<sup>188</sup>

Por seu turno, na escultura neofigurativa, João Cutileiro marca, em 1973, com o seu esplêndido “D. Sebastião” em Lagos a renovação no campo da

---

<sup>186</sup> “A sua extrema pobreza de meios e de realização, furtando-se a toda a ambiguidade, impede-os (Lapa e a personagem imaginária Abdul Varetti) de entrar nos circuitos de mercado habituais”, Anónimo, «Exposições», & Etc, nº 8, 1973, p. 4.

<sup>187</sup> Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século Vinte*, Lisboa, Edições Alfa, 1996, p. 204.

<sup>188</sup> Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAVV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

escultura oficial<sup>189</sup>. Para além de Cutileiro encontramos José Rodrigues, escultor nortenho cuja obra se afasta dos modelos académicos e, muito embora nesta época se tenha revestido de um gosto “minimal”, nunca perde de vista o referente, sendo portanto representativa. Trata-se no entanto, de uma representação que se afasta formalmente do referente e, sendo icónica, permite-nos situar a sua produção na área do neofigurativo.

A contribuição da neofiguração para a tão tardia renovação da escultura portuguesa - que relembremos abarca tanto os escultores João Cutileiro e José Rodrigues como os artistas René Bértholo e Joaquim Bravo - foi a de dar a forma a essa renovação para que ela pudesse acontecer plasticamente.

É ainda de notar que foi no âmbito da nova figuração e suas derivações, que durante este período alguns artistas começam a explorar a fotografia na pintura através de técnicas diversas. O neofigurativo Cruz Filipe usa a impressão fotográfica na própria tela, enquanto Sá Nogueira se dedica à manufaturação de imagens cujo impacto, de conteúdo social e crítico, se deve à pintura de imagens sobre tela como se de negativos fotográficos se tratasse.

O realismo crítico-social, derivação neofigurativa, na qual já tivemos oportunidade de localizar, em finais de sessentas, Sá Nogueira e Eduardo Batarda na pintura a par de Clara Menéres na escultura, vem a adquirir agora novos adeptos dentro da mesma denúncia de mitos culturais ou sociais. Se alguns destes, como Henrique Manuel - que se dedicou à realização de desenhos de cariz porno-político - se mantiveram dentro dos limites da pintura ou desenho tradicionais, outros vieram fazer incursões de cariz cáustico nas proximidades de uma outra tendência que nos países centrais acompanhou o realismo crítico social e a figuração fantástica, o ““schoquer pop”” ou “funk art”. Esta tendência, tal como o realismo crítico social e a figuração fantástica, é internacionalmente de derivação pop e em Portugal, à semelhança das mesmas tendências mas portuguesas, será de derivação neofigurativa.

Não sendo Portugal de então uma sociedade de consumo começava a ser palco de descontroladas especulações na bolsa e no mercado artístico, o

---

<sup>189</sup> Apesar do que no ano seguinte ainda se ergueu um Egas Moniz de Euclides Vaz.

que atingia diretamente os artistas e suas produções. Desde cerca de 1972 os críticos começam a aperceber-se de que a luta já não era contra os epigonismos académicos do passado ou contra o poder estatal, mas sim a da resistência ética da arte face ao novo poder do mercado especulativo. Porém, ninguém parecia estar preparado para este novo circunstancialismo, pelo que a crítica entra, no ano de 1973, numa crise profunda que é patente em todos os cada vez mais prolíferos escritos da época.

Neste contexto, e à semelhança do sucedido nos países centrais, a arte portuguesa começou a reagir ao mercado artístico que, por volta de 1973 atingia o seu auge e parecia capaz de tudo abarcar. Aquela tendência próxima do “schoquer pop” é uma das que se inseriu nessa reação, produzindo obras com características que as tornam não vendáveis, sendo contudo certo que após a queda do mercado em 1974 não teve qualquer outra manifestação porque o mercado já não existia. A reação ao mercado é uma reação comum à sucedida nos países centrais, inicialmente com o “schoquer pop” e depois com as tendências processuais e conceptuais. O “schoquer pop” coloca-se na posição inversa da atitude pop de elogio da sociedade de consumo.

Esta evolução do realismo crítico, à semelhança de todas as outras tendências portuguesas quando comparadas com o ritmo dos países centrais, foi tardia, mas as obras, apesar de pontuais, distribuem-se por estes anos da década de setenta com alguma regularidade e, não obstante o desprezo da crítica de que foram alvo, não deixam de constituir um conjunto de obras de características próprias comuns, provenientes de diferentes autores.

Trata-se de instalações efémeras de objetos transpostos da realidade quotidiana, ou mesmo detritos, organizados de uma determinada forma significativa. Os conteúdos empenhados são os mesmos do realismo crítico português. Trabalharam nesta área João Dixo, do meio português e Vítor Belém (1938), do meio lisboeta, encontrando-se ainda notícia de duas exposições, que ao tudo indica terão sido as únicas, dos jovens Keil do Amaral na SNBA e de Carlos Baptista<sup>190</sup> na Galeria Quadrante.

---

<sup>190</sup> Trata-se de uma instalação muito incipiente do muito jovem Carlos Baptista, “Ilustrações do meio ambiente”, que se constituía de trabalhos objetuais que propunham

A exposição de Keil do Amaral, realizada em 1973, é uma acumulação de objetos com som e movimento, tendo um “ar de feira de destroços risíveis, um tanto mórbidos na sua morfologia definitiva”, que “mobiliza profundamente o espectador, forçando-o a desvendar criticamente o sentido de um universo poluído, defeituoso e sobrecarregado de coisas e referências inúteis.” A sua montagem caracteriza-se pela “acentuação das incongruências formais dos objetos e revelação dos aspetos de uma subcultura que os favoreceu e fez desenvolver”... “procedendo assim à desmontagem de vários tipos de relação entre uma cultura real, desfigurada por utilizações grotescas, e uma subcultura apoiada por vastos sistemas de comunicação e propaganda”, resultando num “espetáculo alucinatório”...<sup>191</sup>

No ano de 1972, João Dixo, na instalação “Achados arqueológicos do século xx” realizada na Galeria Quadrante, a par de pinturas, organiza objetos: “Fotografias antropológicas da vulgaridade plebeia, cartas de amor inculto e saudade emigrante, recordações de festas matrimoniais ...na revelação da vida social e na indireta interrogação do nosso destino coletivo. O burlesco e o terror tocam toda essa “imagerie” que desnuda mitologias vigentes num viver provinciano de laços familiares, religiosidade beata e ridículos conceitos de heroísmo”<sup>192</sup> e no ano seguinte, desta vez na Galeria S. Mamede, “agrupando um conjunto de pinturas de estilos e conceções muito diferentes - parte da produção anterior do próprio artista - João Dixo assume a crise de tudo recusar, destruindo os objetos com dois traços cruzados e anuladores”<sup>193</sup> em spray negro. Tal como na sua exposição anterior João Dixo usa as suas pinturas como objetos reveladores da cultura portuguesa de então e recusa-a.<sup>194</sup>

Vítor Belém que, em 1973 faz pintura sobre tela de fundo cenográfico onde cola objetos/detritos, expõe nesse mesmo ano na Exposição/73, realizada cerca de quatro meses antes de Abril de 74 na SNBA, uma pequena instalação de atmosfera repulsiva denominada “Ambiente: Natureza

---

relacionar alguns destroços mecânicos ou construções utilitárias com a actividade humana e o tipo de civilização em que vivemos. Ver Anónimo, «Exposições», & Etc, nº 7, 1973, p. 16.

<sup>191</sup> Ver Anónimo, «Exposições», & Etc, nº 11, 1973, p. 14.

<sup>192</sup> Pernes, Fernando, «A Vocação Democrática da Arte Contemporânea», *Vida Mundial*, 3 de Março de 1972, p.46.

<sup>193</sup> Sousa, Rocha, «Exposições», & Etc, nº 12, 1973, p. 14.

<sup>194</sup> Ver também Botelho, António, «Exposições», *Observador*, 20 de Julho de 1973, p. 7.

Morta” que recria um canto de uma sala portuguesa com alguma mobília constituída por cadeira e armário louceiro com “bibelôs” kitsch característicos, onde não falta uma imagem devota e ainda outros objetos como uma cruzeta com vestido e uma jarra de flores. Ao centro, a simulação de um cadáver, coberto com uma renda, jaz sobre uma mesa.

A este conjunto, acrescenta-se ainda a escultura de Clara Menéres “Jaze morto e arrefece” também exposta na coletiva e prospectiva Exposição/73 que, não partilhando do carácter abjeto, comunga do conteúdo ideológico crítico das obras acima referidas e teremos o exclusivo conjunto de obras que fazem referências mais ou menos explícitas à guerra colonial portuguesa que decorria então e gerava um progressivo e silencioso mal-estar na sociedade portuguesa. Esta escultura de Clara Menéres consta de uma grande caixa paralelepipedal, em metal, sobre a qual jaz um soldado morto simulado em resina pintada, de aspeto muito realista, pois até é vestido com indumentária militar verdadeira.

Uma outra tendência que teve continuidade nestes anos anteriores ao 25 de Abril foi a abstração pós pictórica, que dava os seus primeiros passos nos últimos anos da década de sessenta e agora tem algum incremento. Às pinturas híbridas de Charrua e Manuel Baptista e Nuno de Siqueira e às explorações da forma/suporte de Jorge Pinheiro juntam-se agora as obras de Ângelo de Sousa (1938), Armando Alves (1935), Manuel Casimiro (1941), Joaquim Bravo (1935), António Palolo (1946) e Pires Vieira (1950), artistas que se iniciam numa tardia abstração pós pictórica portuguesa, nalguns casos muito híbrida com outras correntes, mas que produziu obras muito persistentes como é o caso de obra de Ângelo de Sousa que contraria o abandono desta área da maioria dos artistas.

Ângelo de Sousa fez um percurso inicial muito longo. Nos anos cinquenta e sessenta partiu da representação pictórica e desenvolveu sobre ela uma progressiva simplificação, após o que, depurando a representação na busca do elementar, chegou finalmente à abstração pós pictórica em 1972. Nos anos imediatamente anteriores, a progressão da sua inicial pesquisa levou-o a uma separação dos elementos estruturais da linguagem plástica, a uma breve incursão na escultura produzindo objetos lumínico-cinéticos e à realização de alguns filmes experimentais, o que sucedeu após estadia em



Londres. A sua obra só então atinge estabilização e maturidade incidindo no mais ambíguo dos elementos plásticos, o espaço.

Armando Alves, que abandonou depois de 1974 esta via, realizou uma série de experiências no campo da abstração pós pictórica. As suas pinturas de finais destes anos iniciais de setenta caracterizavam-se por evidenciar a sua objetualidade e levar ao extremo a coincidência da forma abstrata, quase tridimensional, representada como suporte. O resultado assemelhava-se a esculturas de pendurar na parede, de vivo colorido monocromo e industrial de possível influência da nova escultura britânica.

Manuel Casimiro, à semelhança de Fernando Lemos há muito emigrado no Brasil mas expondo por vezes em Portugal, explorou o ponto como elemento plástico, organizando-o tanto na formação ou sugestão de linhas como na de superfícies, através do seu maior ou menor grau de densidade e quantidade. Também a escala do ponto foi explorada, chegando Casimiro até ao ponto grande que se revela sob a forma de mancha. Esta mancha arredondada é que é o “ovoide” que mais tarde veio a usar já de forma conceptual, dando outra direção ao seu trabalho plástico.

Joaquim Bravo é autor de uma obra que se situa algures na passagem do informalismo para uma abstração pós pictórica que explora a linha, na sua expressividade como gesto e como realidade matérica.

António Palolo é outro artista que, vindo de experiências neofigurativas anteriores, faz uma fusão algo decorativa da abstração pós pictórica com a nova figuração.

Pires Vieira, tendo estudado arquitetura em Paris, produz desde 1971 obras próximas quer do supports/surfaces<sup>195</sup> - no uso de panos não engradados ou preparados e na adoção de uma forma que se repete sistematicamente - quer das explorações cromáticas da abstração pós pictórica americana – no embeber de tinta nos tecidos. Abandonou porém a pintura por longo período, depois de 1975.

Em termos da geografia desta tendência, verifica-se a existência de dois grandes grupos, o do meio artístico do Porto e outro do sul, ligado ao meio artístico de Lisboa. O primeiro caracteriza-se pelo menor grau de hibridismo e

---

<sup>195</sup> Tendência francesa da nova abstração próxima da abstração pós pictórica americana, cujo auge se deu no início dos anos setenta.

constitui-se das obras de Jorge Pinheiro, Ângelo de Sousa, Armando Alves, Manuel Casimiro e Pires Vieira, cuja obra não é desviante uma vez que o supports/surface não é mais do que uma sub-tendência francesa da nova abstração. No outro, temos o lisboeta Nuno de Siqueira acompanhado dos alentejanos Manuel Baptista, António Charrua, Joaquim Bravo e António Palolo, um grupo de artistas que se caracteriza pelo seu alto nível de hibridismo.

Na mesma esfera do formalismo, a arte ótica distingue-se da abstração pós-pictórica pelo investimento, já não no processo de realização da obra, mas no efeito percetivo da obra sobre o espectador, o que a leva a seguir uma via de carácter mais científico. Porque o efeito percetivo mais explorado foi o do movimento aparente, a arte ótica evoluiu no sentido da exploração do movimento real e, por necessidade de produzir suporte tecnológico a esse movimento, evoluiu paralelamente no sentido científico-tecnológico. Também a percepção do fenómeno cor foi explorada como fenómeno lumínico, tendo-se produzido máquinas parcialmente programadas cujos efeitos dependem em diferentes graus, ou do espectador ou do ambiente que lhe é exterior. A arte ótica desemboca desta forma no lumino-cinetismo, cujo auge internacional se localiza cerca do início dos anos setenta.

Em Portugal, já víamos Nadir Afonso na década de cinquenta, partir da abstração geométrica para um acompanhamento francês das experiências plásticas de sugestão do movimento, e na década seguinte assistimos não só às experiências de Artur Rosa, como às explorações híbridas de Eduardo Nery; o primeiro no campo específico da sugestão e percepção visual do movimento, o segundo no campo da percepção dos fenómenos óticos na generalidade. Também as experiências no âmbito da abstração pós pictórica de Jorge Pinheiro passam por volta de 1970 a aproximar-se mais das preocupações óticas, uma vez que as formas representadas deixam de se identificar com o suporte e a sua obra começa a desenvolver os efeitos percetivos da cor, já não só em termos de contraste de complementares, mas também tímbricos, bem como os efeitos psicológicos e de quantidade da cor.

Nos anos setenta encontramos continuidade não só destes artistas na prossecução das suas obras, mas também deparamos com novos artistas e com outras experiências, algumas mais próximas do lumino-cinetismo.

Na continuidade da linha inicial da arte ótica surgem neste período as experiências plásticas de Fernando Calhau (1948) e de Joaquim Vieira (1946), sendo que ambos partem das investigações da cor como fenómeno perceptivo. Já não se sente nestas obras a influência das investigações de repetição de elementos lineares, a preto e branco, que testam a nossa perceção através de estruturas resultantes de grande diversidade de regras combinatórias, ou de permutas, de interrupções, de rotações, de translações e outras, cujo expoente foi Vasarely e que entrou na moda dos anos setenta e no âmbito das quais os jovens José Paulo Vidigal e José Pedro Moreau, expuseram epigonal e escolarmente na Galeria Quadrante em 1973.<sup>196</sup>

As pesquisas de Calhau sobre os efeitos perceptivos do comportamento cromático especializaram-se, não na relação das cores entre si mas nas possibilidades de variações de tom e de valor de uma só cor. Inicialmente, em hibridismo com o “shaped canvases”, Calhau produziu séries de obras que exploravam os tons entre o negro e o branco. Depois, o artista produziu séries de grandes pinturas quadradas e monocromáticas verdes. Os efeitos cromáticos de valores mais explorados foram os de contraste simultâneo<sup>197</sup> e dos efeitos psicológicos da cor<sup>198</sup>.

Também Joaquim Vieira produziu obras com características híbridas, uma vez que as iniciais preocupações de perceção ótica no campo do comportamento da cor e da forma<sup>199</sup> vão sendo progressivamente substituídas pela exploração plástica do suporte, numa aproximação a preocupações da tendência francesa “supports/surfaces”. As pinturas eram realizadas com tintas industriais sobre camadas sobrepostas de plástico engradado, explorando não apenas a plasticidade dessas múltiplas sobreposições, mas também as possibilidades expressivas da transparência ou opacidade das tintas aplicadas sobre um suporte transparente e ainda de

---

<sup>196</sup> “Exposição de conjunto que mimetiza, de um modo quase primário, toda uma pesquisa já feita em torno de estruturas geradoras de formas ambíguas e complementaridades geométricas.” Sousa, Rocha, «José Paulo Vidigal e José Pedro Moreau», & *Etc*, nº 4, 1973, p.18.

<sup>197</sup> Trata-se dos efeitos de alteração meramente perceptiva do valor cromático de uma cor por influência de outra cor justaposta à primeira.

<sup>198</sup> Trata-se dos efeitos de sensação de frio ou calor que as várias cores produzem sobre nós.

<sup>199</sup> “Joaquim Vieira é um pintor interessado numa pesquisa do campo perceptivo das relações de cor, num caminho que bem pode filiar-se na arte de um Albers, por exemplo.” Bronze, Francisco, *Novos e Novíssimos do Porto, Pintura e Não*, nº 2, Junho, 1969, p. 140.

pequenos pontos sem tinta que sugerem a perfuração desse suporte quase imaterial que se altera conforme a incidência da luz. Estas experiências levam Vieira à fragmentação do suporte da pintura no espaço tridimensional tendo então realizado uma instalação na Galeria Buchholz<sup>200</sup> que posteriormente levou à Galeria Alvarez, na qual grandes cruzes tridimensionais de madeira pintada em cores primárias e de diferentes tamanhos e espessuras invadem o espaço, afirmando os planos verticais das paredes e do chão ou cortando o espaço da galeria segundo planos oblíquos imaginários. Vieira virá a dar outra direção à sua produção plástica depois de cumprido o serviço militar nos anos seguintes.

No que diz respeito ao lumino-cinetismo encontramos o parêntesis escultórico de Ângelo de Sousa, e ainda Júlio Bragança (1939), Jorge Nesbitt e a dupla constituída por António Paisana (1938) e António Ferraz (1937).

Como já referimos, o pintor Ângelo de Sousa por volta de 1970 faz uma incursão experimental noutras áreas, uma das quais no campo da escultura tendo produzido alguns objetos cujas características os aproximam do lumino-cinetismo, não fossem estes uma espécie de mobiles de pousar no chão em muito diversas posições e formas, convidando a uma manipulação do espectador que resulta num movimento vibratório do objeto. E, uma vez que são de metal, os efeitos resultantes da incidência da luz tornam-nos imateriais no sentido de que o movimento destes objetos produz um processo visual no qual o tempo surge como elemento imaterial, tal como a luz/cor. Ora estas são as características de muitas máquinas programadas mas também de objetos, sendo estes frequentemente móveis, lumino-cinéticos.

Pouco se sabe sobre as produções lumino-cinéticas de Júlio Bragança, Jorge Nesbitt ou António Paisana e António Ferraz .

A única obra conhecida de Júlio Bragança é “Máquina II”. Trata-se de uma máquina que produz imagens projetadas, aleatórias e em movimento, que terá sido concebida em 1969 e mostrada na Galeria Ogiva, em Óbidos, cerca de 1973 e novamente na Alternativa Zero,<sup>201</sup> já depois do 25 de Abril. O crítico Ernesto de Sousa refere-se-lhe como: “...talvez a mais importante

---

<sup>200</sup> Realizada em 1971.

<sup>201</sup> Trata-se de grande exposição colectiva organizada por Ernesto de Sousa em 1977 na Galeria de Belém em Lisboa.

realização portuguesa no domínio do lumino-cinetismo, e que, diga-se de passagem, parece ter deixado indiferente uma crítica de artes plásticas muito honrosa mas que parece ainda quase só reagir ao nível do quadro, da pintura, da pinturinha para pendurar e tudo.”<sup>202</sup>

A dupla António Paisana e António Ferraz surge em 1970, em exposição na Galeria Quadrante, dirigida por Artur Rosa que neste período foi a galeria mais aberta à experimentação e às diferentes propostas dos jovens artistas: “Experiências cinéticas, interrogação sobre o campo da perceção visual e propostas anti arte demonstram a inquietação destes novos artistas, através de objetos por vezes muito simples que nem sempre logram alcançar os resultados estéticos desejados. Muitos deles exigem a participação do utente, convidando-o a uma atitude mais ativa”<sup>203</sup> comenta o crítico Francisco Bronze em crónica de Lisboa na revista *Colóquio – Artes e Letras*.

Também na Galeria Quadrante e no mesmo ano de 1970, Jorge Nesbitt expõe “...três objetos de evidente preocupação tecnológica, produtores de efeitos luminosos, sonoros ou simplesmente mecânicos, desencadeados sempre em função da simples presença ou do movimento do espectador ante as células foto-elétricas escondidas em tais maquinetas. Estes efeitos inusitados provocam inicialmente a surpresa do visitante, advertindo-o da agressão irónica de que está sendo vítima.”<sup>204</sup>

Estas incursões portuguesas no campo do lumino-cinetismo não tiveram desenvolvimento, nem poderiam ter, uma vez que são próprias de sociedades de grande performance tecnológica e, mais uma vez não era esse o caso português. Embora seja um conjunto de obras muito limitado e datado a nosso ver, estas não devem ser desprezadas já que são expressão de um desejo. Um desejo de centralismo de um país voltado para a periferia, mas que tem o direito de sonhar.

Da mesma forma é-nos possível encarar o minimalismo na escultura, que só muito tardiamente teve desenvolvimentos em Portugal, pois que se desenvolveu no mundo anglo-saxónico, atingindo o apogeu em meados da

---

<sup>202</sup> Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas - Dois Anos», *Lorenti's*, nº 12, Abril de 1973, p. 54.

<sup>203</sup> Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes e Letras*, nº 57, Fevereiro de 1970, p.45.

<sup>204</sup> Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes e Letras*, nº 60, Outubro de 1970, p.49.

década de sessenta. Caracterizando-se por usar material e processos industriais e pelas grandes dimensões das obras que se afirmam no espaço como um todo indivisível, mesmo quando de estruturas modulares se trata, esta tendência coloca problemas primários da relação objeto, sujeito e espaço.

Mais uma vez sucede que o nível industrial português não tinha comparação com aquele do mundo anglo-saxónico, pelo que também esta tendência nunca chegou a fazer plenamente sentido na sociedade portuguesa, tendo tido desenvolvimentos ambíguos. Fernando Conduto (1937) e, de forma incipiente Carlos Saldanha desenvolveram no meio lisboeta experiências nesta via, tal como Zulmiro de Carvalho (1940) e João Machado o fizeram no meio artístico portuense. Zulmiro foi o único que manteve fidelidade a estas pesquisas tendo produzido até hoje uma mais vasta obra.

Segundo Rui Mário Gonçalves,<sup>205</sup> Fernando Conduto realizou neste período numerosas esculturas de cariz minimal para hotéis e casas comerciais por propostas dos arquitetos das mesmas, como por exemplo a do Hotel Penta em Lisboa que porém revela uma abordagem desviante por investir nalgum barroquismo alheio à corrente internacional.

Zulmiro de Carvalho justapõe no espaço chapas de metal de iguais dimensões e pintadas da mesma cor, mas em diversas posições atendendo às características físicas do material, frequentemente a flexibilidade. Esta multiplicação das peças numa progressão espacial é desviante, porém parece vir pretender apenas compensar a modesta dimensão das peças, a única possível nas condições industriais do país, mas ao mesmo tempo revela que Zulmiro assume plenamente o espaço como componente plástico da escultura considerada num campo alargado,<sup>206</sup> ou seja como instalação.

Também João Machado produziu neste período peças que, embora assumam os materiais na sua natureza e feitura industrial - o que as aproxima do minimalismo - investem num decorativismo barroco inconciliável

---

<sup>205</sup> Gonçalves, Rui Mário, *História da Arte em Portugal – de 1945 à Actualidade*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 116.

<sup>206</sup> Ver a este respeito, Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field" in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Massachusetts, Mit Press, 1986.

com uma postura minimal. Machado cedo deixou a escultura para se dedicar ao Design gráfico e de equipamento.

O jovem Carlos Saldanha que expôs na SNBA em 1974, “partindo de realidades geométricas elementares, estabelece a regra de uma estrutura variável, repetível, que parte de elementos planos ajustados segundo diferentes ângulos e encaixes sucintos”<sup>207</sup>, criando estruturas geométricas seriais com submúltiplos poligonais. É o único exemplo português de uma importação do minimalismo estrutural de Sol le Witt, mas tratou-se apenas de uma apropriação mimética dessa obra americana, sem qualquer outro desenvolvimento.

Este período de 1968 até à revolução de Abril de 1974 foi palco do desenvolvimento e expansão - predominantemente lisboeta - da nova figuração que mereceu também novos desenvolvimentos na linha da subtendência do realismo crítico e social, chegando a uma aproximação caustica ao “shoquer pop”, o que leva a nova figuração portuguesa ao alargamento do campo artístico com a realização, no final deste período, de algumas instalações onde os artistas se apropriam mesmo de objetos da realidade.

A este alargamento do campo artístico também outros artistas portugueses chegam mas por outra via, a do desenvolvimento das tendências óticas e da abstração pós pictórica, que tiveram maior proliferação no meio artístico portuense e deram lugar a obras mais descontínuas. Efetivamente seguindo a via da exploração das possibilidades plásticas do suporte na linha francesa do “supports-surfaces” ou na via de uma incursão escultórica no minimalismo, chega-se também à instalação.

Estes fenómenos de rápida assimilação de grande número de tendências - como se os artistas estivessem a recuperar tempo perdido numa reconciliação com a cultura europeia - está intimamente ligado aos modos de visibilidade introduzidos pelo mercado. No entanto o mesmo mercado produziu fenómenos de outra índole.

Constatámos neste e no capítulo anterior que as dinâmicas mercantis concederam lugar à coexistência de uma grande multiplicidade de tendências, contrariando a moribunda política estatal de homogeneização

---

<sup>207</sup> Sousa, Rocha, «Exposições – Lisboa/Galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº 2, Janeiro, 1974, p.30.

cultural. A abertura do espaço de visibilidade artístico deu também lugar a um dos fenómenos mais peculiares deste período que consistiu na segunda vida que teve a tendência surrealista, desenterrada do passado recente em que tinha sucumbido, por impossibilidade de subsistência nas circunstâncias vividas em Portugal durante o apogeu do Estado Novo, e que agora se vem adicionar à natural predileção inicial do mercado pelas obras modernistas, alimentado por compradores ignorantes e desinformados.

Já aqui tivemos oportunidade de caracterizar as tendências anteriores à década de sessenta e setenta como tentativas de inovação impotentes, que se sucederam de forma breve, isolada e desconexa. Sendo talvez excessivo falar de movimentos artísticos propriamente ditos, ressalvemos que se trata de impulsos de importação desses movimentos do exterior. Um deles, o surrealismo, vem agora revelar-se mal resolvido ou não fora a sua reaparição nas novas condições de mercado e de relativa abertura cultural.

É certo que o mercado absorve tudo o que está para trás, mas aquilo que sucede com esta tendência é diferente, porque vai para além desse facto. Muito embora seja claramente um fenómeno especulativo de natureza comercial, aquilo que se verificou não se limitou apenas ao retorno à atividade de alguns artistas que a tinham deixado, por agora ser viável economicamente. Tratou-se de um fenómeno que se caracterizou pelo surgimento de novos adeptos praticantes e que contou com o apoio equívoco da nova crítica.

Este caso do surrealismo epigonal é curioso. Relembremos que por volta de 1952 se deu a última exposição surrealista na casa Jalco,<sup>208</sup> após a qual os surrealistas se dispersaram noutras atividades, foram para outros países ou prosseguiram as suas obras por outras vias.

António Pedro dedicou-se à encenação, Fernando Azevedo a cargos burocráticos, mantendo alguma produção na via da abstração lírica, Dacosta abandonou a atividade artística e emigrou para França, Moniz Pereira também abandonou a pintura, Vespeira optou pela abstração e Fernando Lemos emigrou para o Brasil, onde prosseguiu noutras vias. Também Cruzeiro Seixas emigrou para Angola onde, caso excecional a par de

---

<sup>208</sup> Exposição de Azevedo, Lemos e Vespeira.



Cândido Costa Pinto, terá dado alguma continuidade à sua produção surrealista. Também os numerosos elementos do grupo surrealista<sup>209</sup> liderado por Cesariny “nunca autonomizaram a criação visual dentro da sua vocação literária, outros fizeram-no acessoriamente, outros desapareceram de seguida ou nunca constituíram qualquer carreira...”<sup>210</sup>.

Com o início da guerra colonial Cruzeiro Seixas volta a Portugal onde, participando na programação de galerias, se torna consultor técnico da Galeria São Mamede, uma galeria de Francisco Pereira Coutinho que se dedica aos surrealismos e que abriu as suas portas em 1967, em Lisboa. Se por um lado, esta galeria prestou um bom serviço ao promover os neossurrealistas da figuração fantástica, por outro lado, prestou-se à introdução equívoca da atualidade dum ressurgimento surrealista epigonal. E se podemos compreender a pertinência da visibilidade dada à obra híbrida de Mário Cesariny e de Cruzeiro Seixas pela continuidade legítima de obras historicamente datadas, o mesmo não podemos dizer do regresso cristalizado de Moniz Pereira ou da obra incongruente de Cândido da Costa Pinto. Não se tratando de derivações neossurrealistas, como as que foram seguidas por artistas como Eduardo Luís e que já localizámos e caracterizámos, estes artistas retomaram as suas obras nos mesmos e exatos moldes surrealistas adotados na década de 40.

À falta de enquadramento histórico por parte das galerias na mostra destas produções veio juntar-se a ineficácia da jovem crítica portuguesa no esclarecimento dos compradores e do público em geral, resultando esta conjuntura no surgimento de novos e jovens autores pretensamente “surrealistas” que levam este epigonismo às últimas consequências, apoiados tanto pelo mercado como pela crítica<sup>211</sup>. Assim, por volta de 1970 surge Jasmim, em 1972 Raúl Perez, cerca de 1973, João Nascimento e Lisa

---

<sup>209</sup> Risques Pereira, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Fernando Francisco, Alves dos Santos, Eurico da Costa, Mário Henrique Leiria, António Tomaz, João Artur Silva, João Rodrigues e Alexandere O'Neill.

<sup>210</sup> Pinharanda, João, «O declínio das vanguardas: dos anos cinquenta ao fim do milénio» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995, p. P.595.

<sup>211</sup> «Alguns críticos de arte, ligados a certas galerias e conselheiros de colecionadores, lançaram, num ápice, o surrealismo de vários pintores portugueses.» Trindade, Cartaxo, «O surrealismo de Mário Cesariny», *Vida Mundial*, 14 de Setembro de 1973, p.45.

Chaves Ferreira entre outros, todos eles pretendendo assumir uma pretensa matriz surrealista portuguesa.

Este caso de epigonismo revela que o mesmo mercado que fora libertador em finais de sessenta, rapidamente mostrou toda a sua capacidade de perversão cultural. A intensidade e rapidez dos efeitos provocados dão-nos em última instância a medida do provincianismo e da pobreza intelectual do meio cultural português de então.

## **5.2. Novas tendências ou a possível consonância internacional**

Em termos internacionais ocidentais os anos sessenta tinham assistido, na sua primeira metade, ao auge da pop inglesa, do *nouveaux realisme* francês, do movimento internacional *fluxus*, da arte da *assemblage* ou *neodadaísmo* americano, da arte de ação americana e (cerca de 1963) da arte de ação europeia e da mais tardia pop americana. A segunda metade da mesma década veria o auge do ótico/cinetismo, da abstração pós pictórica, do minimalismo e da nova escultura britânica. Tendências que, como já vimos, foram sendo experimentadas e assimiladas pela cultura portuguesa e especificamente pela artes plásticas, de forma mais coerente e profunda ou em diversos graus de superficialidade e/ou ambiguidade e/ou descontinuidade, num esforço extraordinário de acompanhamento e reencontro com a cultura europeia e ocidental que fora sempre a nossa.

Mas o final dos anos sessenta ocidentais assistiram ainda ao auge de muitas outras tendências - tal é a riqueza deste período da cultura ocidental. Cerca de 1969 o *supports surfaces* francês, o pós minimalismo ou anti forma, e a arte conceptual ortodoxa americana atingem o auge, logo acompanhados do surgimento das variadíssimas sub-tendências que vêm dar novos desenvolvimentos ao cariz processual do pós minimalismo e ao cariz

conceptual da arte conceptual americana tais como a arte processual, a arte povera, a land art, e a body art que atingem o auge ao longo da primeira metade da década de setenta assim como uma nova tendência figurativa: o hiperrealismo.

Trata-se de continuidades das décadas imediatamente anteriores, e não o contrário. Os anos setenta ocidentais são uma continuação da década anterior visto que não existem ruturas, mas sim múltiplas evoluções das tendências surgidas no pós-guerra. O mesmo afigura-se-nos igualmente válido se pensarmos nas décadas de cinquenta e sessenta. As efetivas ruturas deste século dão-se primeiro no início do mesmo com a emergência das vanguardas históricas e depois após o pós 2ª guerra, à medida que uma nova ordem mundial de estabelece no final da década de cinquenta.

Esta continuidade não é no entanto sinal de estagnação ou de falta de novidade, antes pelo contrário, é sinal de assinalável alargamento do campo artístico e de um muito saudável questionamento da realidade e da própria arte. E de tal forma é verdadeira esta vitalidade que se compararmos a produção artística ocidental num ponto de partida, suponhamos que em fins de cinquenta, com as produções de final da década de setenta, apercebemo-nos do vasto percurso efetuado.

De certa forma a arte parece assumir neste período aquilo que Nietzsche pressentira ao usar no campo da reflexão filosófica os processos da arte, considerando o método científico inadequado aos seus propósitos. À medida que se evidencia a impossibilidade da filosofia, a arte afigura-se como uma outra possibilidade de reflexão sobre a realidade. Não é portanto de estranhar os rumos que a arte do período em estudo seguiu, não só invadindo (ou apropriando-se de determinados aspetos de) áreas afins, como o teatro, a arquitetura, a música, ou a literatura, como também reclamando para si o papel reflexivo que tradicionalmente, era apanágio da filosofia e até da estética.

Assiste-se assim, não só a uma espantosa diversificação de propostas, como a uma desmaterialização da obra de arte que, a par de uma democratização no sentido de aproximação da obra e/ou artista ao público, levará a arte ao extremo conceito de que tudo é ou pode ser arte.

A partir dos anos sessenta, e como vimos no capítulo anterior, o uso do objeto vulgariza-se, tendo surgido em duas vertentes da arte pop: o neodadaísmo pop americano e o novo realismo europeu. Estas derivações da pop demarcam-se da matriz estrutural pelo espírito crítico que revelam na procura, não do esplendor consumista dos objetos, mas da sua decadência, chegando-se mesmo à destruição do(s) objeto(s) durante ou após a exposição.

Neste processo ultrapassam-se os limites do objeto em dois sentidos, o de uma expansão da obra no espaço real, dando lugar às acumulações e ambientes (instalação) e o dos acontecimentos (performance) até ao esplendor da arte conceptual, já na década de setenta. Se estas evoluções resultam numa alteração profunda das relações da obra com o espectador que ou é envolvido pela obra e/ou participante ativo, relembremos que também as tendências neoconcretos e tecnológicas seguem pela mesma via, atribuindo um papel mais ativo e participante ao fruidor.

Estes novos comportamentos artísticos emergidos dos anos sessenta afirmam-se na primeira parte da década de setenta nos Estados Unidos da América, Canadá e Europa. Em Portugal embora de forma peculiar, tiveram a sua expressão, mais uma vez consonante com as características semiperiféricas da sociedade portuguesa e das circunstâncias políticas e económicas de então.

Não se podendo falar de conceptualismo puro, houve várias aproximações com grande dose de impureza e ecletismo. Tratou-se de alguns artistas interessados, tanto em práticas de uma arte pobre, land art ou body art, como na performance, no fluxus e em acontecimentos, no geral interessados na obra mínima, sem corpo ou efémera e na perspetivação de uma arte de ação e de participação coletiva, à margem, ou alternativa ao espaço comercial da galeria. Dentro desta tendência de alargamento do campo artístico, distinguem-se duas vias, uma limitada à exploração do espaço (instalações) e uma outra via das produções próximas das tendências de ação, que vêm introduzir a dimensão do tempo.

Inserível em todas estas vias é a obra de Alberto Carneiro, o artista que mais se notabilizou neste período com uma obra cujas coerência e

pertinência ultrapassam o âmbito cultural português pelo que a abordaremos em subcapítulo próprio.

Na primeira via da exploração do espaço tridimensional encontramos artistas como Ana Vieira (1940), João Vieira (1934), Helena Almeida (1934) e, de forma pontual, António Areal (1934).

Ana Vieira é uma muito jovem artista que surge em 1968 com uma exposição individual na Galeria Quadrante. Tratou-se de uma exposição ainda incipiente onde Ana mostra vários objetos nitidamente influenciados pelos acrílicos recortados que Lourdes Castro vinha fazendo há alguns anos. Grandes placas de madeira colocadas ao alto em pequenos suportes e pintadas com tinta de esmalte a uma só cor exibiam grandes buracos resultantes do recorte interno da sua superfície. Esses buracos cujo contorno é o de figuras humanas femininas ou masculinas, de várias idades e em diversas posições e atividades. Esta primeira experiência revela uma grande despreocupação no sentido dos géneros artísticos tradicionais, o que não é alheio ao facto de Ana Vieira apesar de licenciada em pintura se recusar a pintar. Não se sabe de que género se trata, nem isso é importante para a leitura da obra.

Seguem-se, passados dois anos, uma série de instalações realizadas e concebidas nos anos de 1971 e 1972, muito profícuos na produção desta autora. A primeira destas instalações, às quais Ana Vieira intitulou sempre de “Ambiente” realizou-se também na Galeria Quadrante e consistia numa mesa redonda posta para quatro pessoas, envolvida por quatro paredes de rede de nylon montadas em estrutura metálica e com um foco de luz suspenso acima da mesa e incidente nesta. As paredes de rede translúcida são pintadas a azul, com exceção de determinadas zonas onde, em negativo, se vê a configuração de cadeiras que, virtuais, se organizam à volta da mesa. O grande paralelepípedo que este conjunto forma é ainda envolvido por um muito maior cubo aberto na face superior de construção semelhante à do paralelepípedo e que exhibe também a azul sobre rede de nylon a forma determinada pelo contorno de objetos de decoração ou mobiliário de uma sala, tal como porta, louceiro, janela, quadro, relógio de sala, cadeira, coluna com estátua, etc. A instalação assume-se como um espaço fechado não penetrável, pelo que as interações do espectador são limitadas à percepção

visual e ao circundar do espaço fechado. Ao espectador é dado um papel de voyeur, reforçando a duplicidade e o jogo entre a ideia de realidade e de virtualidade da instalação.

Da mesma forma as duas instalações seguintes exploram esta duplicidade. O “Ambiente” de 1972 mostrado na secção comissariada por Ernesto de Sousa “Do vazio à pró Vocação” na Expo Aica 72, realizada na SNBA, já não mostra um espaço familiar mas sim um espaço de arte, numa instalação que denuncia a falta de sentido da atitude hedonista do fruidor perante a arte. Num plinto próprio está uma reprodução em gesso da escultura clássica Vénus de Milo. Esta estátua é envolvida por quatro reposteiros transparentes montados em estrutura tubular suspensa e por sua vez é envolvida por doze cadeiras pretas formando um quadrado com três cadeiras em cada lado, viradas para o centro onde está a estátua. Todo o conjunto é envolvido por quatro paredes de nylon em estrutura muito semelhante à da primeira instalação. Já não se trata dum jogo do real versus virtual uma vez que todos os objetos são verdadeiros. O sentido da obra está na disposição desses objetos e na impossibilidade de o observador ali penetrar, sublinhando o papel hedonista do espectador que não deixa de sentir a necessidade de penetrar no espaço num impulso contrário à mera contemplação.

Também do mesmo ano é o “Ambiente” que Ana Vieira mostrou na Galeria Ogiva, e no ano seguinte no Ar.co. em Lisboa. Mais complexo por abandonar o esquema concêntrico anterior e apresentar três espaços/salas contíguas, formando um longo paralelepípedo horizontal, mas usando a mesma estrutura tubular para suspender as paredes de rede de nylon, desta vez azuis. Volta o jogo entre os objetos reais e virtuais. Os reais são nesta instalação os mais variados, desde o tecido florido do chão ou do tapete dum dos espaços, ao canapé todo azul, passando pela cadeira, flores, vaso, cortinas e pelo candeeiro de sala. Virtuais como todas as paredes são as portas e janelas.

A esta metáfora da casa como espaço privado, Ana Vieira acrescenta elementos próprios do espaço exterior, baralhando as coordenadas da ideia de público e de privado, questionando as suas fronteiras. É o monte de terra com flores, são as nuvens de algodão suspensas e as cancelas virtuais que separam os espaços, por entre portas e janelas.

É o questionar do espaço privado ligado à ideia de família e ao papel da mulher e do espaço público alheio a estes valores, que Ana Vieira aprofunda com a pintura de fachadas de casas, em fotografias que parecem estudos nunca concretizados. Nestas interessantíssimas fotografias com intervenções pictóricas, de 1973, Ana trás de maneira virtual os objetos que habitam o interior da casa para o seu exterior negando a barreira parede. Ela pinta nas fachadas de casas a mesa, a cadeira, o quadro ou a grande lareira com as painéis e os outros objetos de cozinha. Ou então, mistura o banco de jardim e a árvore com o relógio de sala e os reposteiros.

Também nas “Mesa-Paisagem”, de 1973, que a artista não expôs, encontramos a mesma dualidade entre espaços público e privado e exterior/interior. Voltando à instalação, estas obras apresentam mesas postas para um comensal, com toalha, prato, copo e guardanapo. Mas a toalha encorilhada e tingida de amarelo e azul sugere a praia e o mar com barquinho de brincar nela pousado, ou o comboio miniatura com seus pequenos trilhos surge de debaixo da toalha tingida de bege por entre palmeiras no deserto.

Para além destas obras Ana Vieira produziu quadros/caixas com objetos tridimensionais opondo em jogo dialético o virtual (evocação bidimensional do objeto) e a tridimensionalidade do próprio objeto. Subestimada, a obra desta artista que teve continuidade até hoje em lento ritmo não comercial, só veio a ter a merecida atenção muito recentemente quando da retrospectiva da sua obra na Casa de Serralves no Porto.<sup>212</sup>

Outras experiências neste campo vieram de um outro artista, João Vieira praticante de um pós informalismo próximo da poesia visual que, não tendo abandonando, desenvolve a par de incursões tanto em instalações como em performances. João Vieira foi tardiamente sensível ao objetualismo tendo objetualizado as suas letras em 1970 na exposição “O Espírito da Letra” realizada em Lisboa na Galeria Judite Dacruz. A objetualização das letras levou-o a uma “instalação” que é mais uma “pré-instalação” já que existe um uso pouco controlado do espaço tridimensional da galeria. Trata-se sim, e ainda, de uma acumulação de objetos que se dispersam pela sala da galeria.

---

<sup>212</sup> Ver AAVV, Ana Vieira, Porto, Fundação de Serralves, 1988.

Estes objetos são grandes letras, construídas com placas de madeira que o artista não resistiu a usar como suporte pictórico, inscrevendo ainda garatujas em certas zonas das superfícies. Uma obra de transição da pintura tradicional para a exploração de uma tridimensionalidade ainda não dominada.

É a par de Ana Vieira que, no mesmo ano de 1971, João Vieira realiza uma das primeiras instalações portuguesas. Trata-se da obra “Expansões” realizada na Galeria Judite Dacruz<sup>213</sup>, onde o artista trabalha pela primeira vez num material então pouco vulgar, o poliuretano. João Vieira apresenta no chão da galeria uma acumulação de letras gigantes recortadas em esponja mole de poliuretano. Nesta instalação o artista tira pleno proveito das condições tridimensionais do espaço e até dos próprios objetos/letras criados que são manipuláveis e deslocáveis e que possibilitam um envolvimento corporal da parte do público que se pode deitar sobre os mesmos.

Muito embora venha expondo desde finais dos anos sessenta, Helena Almeida é uma artista cuja obra só vem a desabrochar na segunda metade da década de setenta numa obra muito interessante e peculiar e na qual encontramos um questionamento conceptual da representação. Esta artista faz um percurso lógico que parte de experiências iniciais no âmbito dum tardio objetualismo nos anos setenta, que passa pela experimentação do assemblage, para vir mais tarde a encontrar um caminho muito pessoal cujo processo encontra semelhanças com o adotado por muitos artistas processuais que consiste em recorrer à fotografia, cuja fidelidade e objetividade usa, para colocar em questão tanto a representação da realidade como a própria realidade.

No período inicial da sua obra, que coincide com o período aqui em estudo, Helena questionava a pintura, tendo realizado objetos/tela, em obras que põem em causa a mistificação da arte, e mais concretamente da pintura. Não se tratou apenas de uma objetualização uma vez que os objetos/tela não tardaram a invadir o espaço tridimensional em instalações onde a colocação dos objetos é significativa.

Depois de se dedicar a uma pintura próxima da nova abstração, em 1968 Helena constrói uma série de telas/objetos onde, sobre a grade de madeira,

---

<sup>213</sup> Obra também apresentada em 1972 na secção comissariada por Ernesto de Sousa “Do vazio à pró Vocação” na Expo Aica 72, realizada na SNBA.



tradicionalmente suporte da tela pintada, monta persiana de rolo, forra a grade de tule transparente, monta tecidos na parte inferior da grade como que escorregando ou fixa uma placa pintada que se pode abrir e como nos casos anteriores revelar a grade, suporte da pintura. A par destes objetos Helena realiza ainda pinturas abstratas onde simula a queda ou o descolar de faixas contornadas a pequenos traços.

No ano seguinte a artista produz uma nova série de objetos/telas que são uma espécie de concreção das simulações pictóricas realizadas no ano anterior. Estas novas obras foram frequentemente intituladas de “objetos”. Num destes a tira pintada e sublinhada a tracejado do quadro continua para além dele concretizando-se tridimensionalmente numa espécie de almofada que vai até ao chão acompanhada pelos tracejados que se transformam em pequenas almofadinhas também de tecido. Noutro, do lado inferior da tela vazia sai um saco plástico contendo uma série de tiras tridimensionais que parecem ter caído do quadro. Noutro ainda, várias tiras com seus tracejados ainda nelas inscritos pendem do lado superior esquerdo de uma tela vazia.

Noutras obras deste período começa a surgir uma curiosa identificação do artista com o quadro. É o caso paradigmático de “Tela rosa para vestir” em que a artista dota uma tela de mangas que lhe são cozidas ou coladas e a transformam numa espécie de camisola que a artista veste. Ou ainda o caso de “A Noiva” uma obra que parte da tela negra sempre pendurada na parede que se objetualiza prolongando-se para o chão como longa almofada negra, mas da qual saem diversos elementos que constituem já uma instalação embora de forma muito primária, a primeira realizada em Portugal. Esses elementos são um longo véu de tule que cobre a tela objetualizada e um pequeno cartaz na parede que anuncia “A Noiva”.

Em 1970 na mesma linha Helena realiza uma outra obra “A Família” na qual apresenta quatro telas para vestir de tamanhos diversos sugerindo as figuras nucleares da família (pai, mãe e dois filhos) envolve o conjunto em tule e flores, que pendem ou são colocadas no chão. O cartaz cimeiro que em “A Noiva” anunciava a figura, aparece agora por baixo do conjunto e no lugar dele surge um painel de forma trapezoidal suporte de pintura ilusionista representando de casal abraçado envolto por duas figuras femininas. Esta

obra só veio a ser mostrada em 1972 na secção comissariada por Ernesto de Sousa “Do vazio à pró Vocação” na Expo Aica 72, realizada na SNBA.

São ainda datados de 1969 e 1970 os primeiros desenhos habitados de Helena com linhas desenhadas que continuam no espaço tridimensional através da colagem de fios de crina. Com estes trabalhos assistimos à génese de toda a sua obra posterior que só após o 25 de Abril encontrou o meio que possibilitou o seu interessantíssimo desenvolvimento posterior, a fotografia.

O caso de Areal é nitidamente um caso de hibridismos. A sua obra encontra uma lógica interna na exigência ética que o artista impõe a si próprio, no entanto a aparência da sua obra é a de dispersão e incoerência porque passa pelo surrealismo, o informalismo, a nova figuração, o objetualismo, o conceptualismo e novamente uma nova figuração, o que de resto lhe valeu críticas negativas e muitas incompreensões. Aquilo que sucede com a obra dilacerada deste artista é a vivência de uma incompatibilidade entre a coerência formal ou estilística e uma verdadeira reflexão em torno da arte. Perante este dilema Areal conscientemente desiste do primeiro aspeto para, ao pôr em prática uma reflexão sobre a prática artística, assumir todas as contradições de uma época. O seu caso apresenta semelhanças com o caso de Almada Negreiros, salvaguardadas as distâncias temporais e circunstanciais. É uma obra que se reveste de grande importância e significado no contexto interno da cultura portuguesa. Uma importância que se dilui porém, face a contextos mais alargados.

Depois das experiências neofigurativas e objetuais de meados de sessenta e de constante reflexão em torno das questões artísticas que o artista reuniu e publicou em 1970<sup>214</sup> Areal, a par de dilacerada produção pictórica neofigurativa, apresentou na Galeria Quadrante em 1969 uma instalação que foi incompreendida pela crítica.<sup>215</sup> Consta de uma série de caixas com fundo branco e com a estrutura pintada de cinzento-escuro e fechadas com um vidro. Todas as caixas são iguais à exceção de duas nas quais há um olho pintado e um retângulo coberto de cor amarela com outro

---

<sup>214</sup> Trata-se de Areal, António, *Textos de Crítica e Combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, edição de autor, 1970.

<sup>215</sup> Ver AAVV, António Areal Primeira Retrospectiva, Lisboa, editado pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

olho. Apesar de serem quase todas iguais e vazias cada caixa tem um título diferente, como: “Em cima, um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados” ou “Cena Incompreensível mas Talvez Decisiva: Na Cadeira um Desconhecido Olha Fixamente Para o Público”.

No ano seguinte, na Galeria Buchholz Areal radicalizando ainda mais a sua posição realiza nova instalação. Desta vez pendura na galeria “vinte folhas de cartolina escura sobre as quais foram colados pequenos retângulos de papel branco com textos dactilografados. Após a surpresa ou o escândalo inicial do visitante, são esses textos que podem estimular-lhe o interesse. Entre os vários temas abordados nessa prosa, o autor expressa algumas ideias acerca do fenómeno artístico ou sobre o comportamento dos artistas e do público, seguindo uma linha de pensamento a que não falta vivacidade e carácter.”<sup>216</sup> A propósito desta obra da qual praticamente não consta qualquer documentação na exposição e catálogo da retrospectiva da obra de Areal realizada em 1990 no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian em Lisboa e Casa de Serralves no Porto<sup>217</sup>, e que quase não mereceu referência na imprensa com a exceção do artigo citado de Francisco Bronze na *Colóquio* e muito breve referência de Fernando Pernes em artigo sobre o autor publicado em 1971: “Depois na Buchholz, o radicalismo de Areal atingiu um extremo ascético na recusa de todo o prestígio sensual da cor e de qualquer compromisso com o brilhantismo artesanal. Areal procedeu então à autêntica «mise en scène» dum discurso de denúncia dos compromissos da pintura contemporânea, traduzido pela fixação de pequenos quadros interdependentes na continuidade da leitura de um texto, plurifacetado por múltiplos retângulos de papel dactilografado e emoldurados em fundos negros.”<sup>218</sup>

O mesmo autor veio a retomar esta atitude em 1974 quando em resposta ao convite de Egídio Álvaro para participar na secção “Solidão - Diálogo – Criação - A Pintura no Esquema Cultural” na Expo AICA 74 na SNBA, enviou apenas uma folha de papel onde se lia “Espaço reservado a António Areal”.

---

<sup>216</sup> Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº 60, Outubro de 1970, p. 49.

<sup>217</sup> AAVV, António Areal Primeira Retrospectiva, Lisboa, editado pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

<sup>218</sup> Pernes, Fernando, «Areal: Caso Significativo», *Vida Mundial*, 28 de Maio de 1971, pp. 60, 61.

Areal faz assim uma instável mas efetiva e radical incursão na direção do conceptualismo mais ortodoxo, substituindo a obra de arte pelo seu título e depois pela reflexão escrita ou seja, substituindo a forma pela ideia e encarando a exposição como um ato artístico em si problematizando simultaneamente o espaço da galeria como espaço legitimador da arte, em instalações que chegam ao vazio total.

Outras experiências no campo da instalação vieram da cidade de Coimbra, do CAPC, onde em 1973 Armando Azevedo, Alberto Carneiro, João Dixó e Tília Saldanha realizaram a instalação coletiva “A Nossa Coimbra Deles” onde a sede daquela organização se transforma totalmente com a disposição de muitos objetos reais. Problematizar a própria natureza daquela cidade universitária como o lugar de passagem de um grande número de população móvel estudantil e, portanto lugar de desenraizamento, foi o desafio da obra coletiva, sobre a comunidade.

Com esta instalação “ o CAPC transforma completamente a cave da sede do Círculo e cria um envolvimento ao mesmo tempo crítico, satírico, irónico e vigorosamente sugestivo, que põe em evidência certas características da população desta cidade de passagem. Tília Saldanha, João Dixó, Alberto Carneiro entre outros, visualizam de modo exemplar, o vazio, a acumulação e o aborrecimento exasperante do quotidiano que marcam, de maneira indelével, a vida universitária de Coimbra. A ausência do objeto real da exposição (o estudante) e do seu cronista (o artista) dava, por isso mesmo, no envolvimento (onde tudo era levado ao paroxismo) um carácter de provocação, até ao excesso, que implicava sérios riscos. Um envolvimento/performance onde uma das singularidades mais flagrantes era, sem dúvida a omnipresença sufocante do artista fisicamente ausente.”<sup>219</sup>

Um outro meio explorado pelos artistas neste período e que também implicava o alargamento do campo artístico era, como já referimos, no sentido da ação: a performance. Nos anos sessenta portugueses assistimos à génese da poesia visual, que como já verificamos, esteve também ligada a influências vindas do movimento fluxus e da arte de ação americana. Foram

---

<sup>219</sup> Carneiro, Alberto, Algumas Citações para a História do Círculo de Artes Plásticas, texto dactilografado cedido pelo autor.

os poetas visuais os que deram os primeiros passos em Portugal na experimentação deste meio.

A pré-história portuguesa destas evoluções vem do início do século, e do contexto “futurista”. Trata-se da “Iª Conferência Futurista” no Teatro República em Lisboa realizada em 1917. O espetáculo estava sob a responsabilidade de Almada Negreiros, e este, vestido com um peculiar fato de macaco, leu o seu escandaloso “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, seguindo-se a leitura do “Manifesto Futurista da Luxúria” da belga Valentine de Saint – Point, de 1913 e ainda de dois textos de Marinetti, “Music-Hall” de 1913 e “Tuons le Clair de Lune” de 1909.

Algumas décadas mais tarde, mais propriamente em 1940, quando da “1ª Exposição Surrealista” organizada por António Pedro - onde se mostravam obras de António Pedro, António Dacosta e da escultora inglesa Pamela Boden que se encontrava em Portugal devido à guerra - deu-se um outro “acontecimento” que consistiu em “Pedro um tanto enfant terrible e um tanto enfant gaté da vida portuguesa de então, brincando com balões coloridos na sala de exposição” <sup>220</sup>.

A primeira ação do grupo da poesia visual foi o “Concerto e Audição Pictórica”, acompanhando a exposição “Visopoemas” na Galeria Divulgação em Lisboa. Este acontecimento de 1965 estava ainda imbuído do escândalo futurista, assumindo-se como um ritual com o propósito de resgatar do esquecimento o espírito dadá europeu, afirmando-o, apesar de tudo, como lícito na cultura portuguesa<sup>221</sup>. O acontecimento foi organizado por António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Jorge Peixinho, Manuel Baptista, Mário Falcão e Salette Tavares que anunciavam o espetáculo ter várias partes e incluir música de John Cage e de Jorge Peixinho, destacando deste a peça “Eletrovagidos” ou “Sonata ao lu...ar livre” que não seria

---

<sup>220</sup> França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 336.

<sup>221</sup> “O concerto... foi o que se poderá chamar uma manifestação de neodadaísmo. Músicos e poetas, colaborando neste espetáculo, quer pela sua presença quer pela presença das suas obras, retomam o entendimento dada primeiro entre escritores e artistas.” Hatherly, Ana, «Uma Manifestação de Neodadaísmo» in Hatherly, Ana, Castro, E. M. de Melo e, *PO.EX-Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 46.

apresentada por falta de ar livre, ou a peça “Zzzzzzzz.....Rrrrrrrr!...” que também não seria dada ao público por provocar sono.<sup>222</sup>

Em Abril de 1967 o grupo da poesia visual organizou outra performance. Tratou-se de “Conferência - Objecto” que teve lugar na Galeria Quadrante em Lisboa. Acompanhou o lançamento dos números um e dois da revista Operação e a Inauguração da exposição da revista Operação 1, uma vez que se tratava de um álbum exclusivamente constituído por trabalhos de carácter visual de vários autores.<sup>223</sup> Esta performance, cuidadosamente concebida e da qual foi elaborado um programa detalhado, contou com vários intervenientes que, colocados em diversos locais e salas fizeram diversas intervenções encadeadas.

Se a primeira destas ações se revestiu de um non-sense sem outro objetivo senão o escândalo, característico das vanguardas de início do século, nesta “Conferência - Objeto” encontramos uma evolução no sentido do domínio das possibilidades expressivas da performance com vista à transmissão de determinados conteúdos. Vejamos:

Após breve introdução de José-Augusto França, a performance iniciou-se com a leitura, em tom de conferência, de um texto de Ana Hatherly pela própria que, terminava com dois tiros fictícios de uma arma apontada para o público, ao mesmo tempo que, leitura, noutra sala, Melo e Castro iniciava outra leitura, que por sua vez seria interrompida por uma intervenção de José Alberto Marques que, em cima de um banco de cozinha, fazia uma contagem negativa de 10 a 0 apontando para o público ofensivamente e designando-o como zero; Prosseguia a performance com uma intervenção musical de Jorge Peixinho provinda de dois gravadores colocados em diferentes locais e a funcionar em simultâneo, operados por Peixinho e Artur Rosa; No final, Ana Hatherly termina as suas declarações.

O público ficou perplexo e a maioria saiu no final em silêncio. Aqueles que ficaram, consideraram as declarações de Ana Hatherly insuportáveis e,

---

<sup>222</sup> Para descrição de alguns dos acontecimentos consultar: Hatherly, Ana, Op. Cit, pp.46-48.

<sup>223</sup> Em Janeiro de 1968 a mesma exposição realizou-se na Galeria Alvarez no Porto, mas em vez da performance houve uma palestra de Ana Hatherly seguida de um debate que durou várias horas. No final houve um concerto de Jorge Peixinho.

apesar de alguns terem ficado a ver as revistas, outros começaram a proferir insultos e a oferecer pancada, principalmente a Melo e Castro.<sup>224</sup>

Estas atividades no campo da performance dos artistas da poesia visual e fonética cessam nesta altura, para virem a ser retomadas por Hatherly em obras não coletivas, depois da queda do regime. Mas não cessam nem a produção nem as exposições no âmbito da poesia visual, tendo Ana Hatherly realizado exposições do seu trabalho em 1969 e 1973 e E. M. de Melo e Castro, também em 1973. Ambos exploram as possibilidades expressivas da imagem da escrita.

A configuração da escrita frequentemente surge em Melo e Castro como reforço expressivo do significado da escrita tomada como poema, enquanto Hatherly desenvolve anagramas e desenhos onde prevalece o visual sobre o conteúdo da escrita, chegando este a desaparecer, restando caligrafias inventadas que se organizam em estruturas complexas e abertas ao acaso, tomando a escrita não como poema mas como discurso(s).

O meio expressivo da ação/performance iniciado na segunda metade da década de sessenta pelos poetas visuais e desde logo ligado à ideia dum esbatimento de fronteiras entre géneros artísticos terá continuidade pelas mãos de Ernesto de Sousa (1921) e João Vieira e, embora de outras formas, com Lourdes Castro e Alvess (1939), a par de algumas experiências isoladas e incongruentes da parte de outros artistas.

Cerca de 1968-69, Ernesto de Sousa realizador de cinema, crítico e cineclubista ligado ao neorrealismo, rompe com o seu percurso e passa da atitude de resistência ao novo que praticara até então, para a atitude oposta de promotor da inovação. Esta rutura substancializa-se quer através da sua deslocação do campo do cinema para o campo das artes plásticas, quer através da deslocação epistemológica do neorrealismo para o conceptualismo.<sup>225</sup> Curiosamente “Ernesto de Sousa encontrou no conceptualismo respostas atualizadas, e em muitos aspetos inovadoras para as preocupações de outrora com a função social da arte e, mais

---

<sup>224</sup> Para maior detalhe consultar: Hatherly, Ana, E. M. de Melo e, *PO.EX-Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, pp.77-88.

<sup>225</sup> Sobre esta ruptura ver: Wandschneider, Miguel, «Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor», in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

particularmente, a relação entre a arte e o público e a recusa de especialização do artista e do intelectual.”<sup>226</sup> Bem entendido trata-se mais de tendências concetualizantes do que concetualismo em si.

Esta rutura revela-se em 1969 com a realização de duas atividades nas quais não há distinção entre géneros artísticos, e a que Ernesto chama mixed-media. Trata-se de “Almada: um Nome de Guerra” sobre Almada Negreiros que viria a falecer no ano seguinte, e “Nós Não Estamos Algures” obra realizada no “Clube 1º Acto” em Algés. Ambas as obras são marcadas pela valorização do processo sobre o resultado final (pelo que a obra final se abre à efemeridade e à dispersão), pela coautoria e participação coletiva e pela apropriação de obras de outros ou fragmentos de suas obras anteriores. Características que o artista manterá e continuará a explorar nas obras subsequentes, sempre num espírito experimental. É este carácter processual aliado à participação coletiva que as suas obras implicam e incitam nos outros, que as aproxima da performance.

A obra “Almada: um Nome de Guerra” integra filmagens do espetáculo multimédia paralelo “Nós Não Estamos Algures”. O extremamente longo processo desta obra é tal que uma década se passa até que em 1979 se faça uma primeira apresentação experimental do espetáculo multimédia na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa e depois, só em 1984 se apresente a última versão no Centro de Arte Moderna da FCG em Lisboa com outras apresentações em Espanha entre estas<sup>227</sup>.

O carácter processual é assumido desde logo por Ernesto de Sousa que explica: “... desde o início tentámos esclarecer: mais do que um filme, era de um processo, de estudo, crítica e intervenção, que se tratava” ou “... poderíamos simplesmente acrescentar que o filme, o fazer-do-filme, pretende primordialmente provocar um processo ... e desde logo nos colocávamos numa posição polémica: o filme, em si, não interessa ou interessa pouco.”<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Wandschneider, Miguel, *ibidem*, p.21.

<sup>227</sup> Em 1983 na Fundação Juan March, em Madrid e a1984 na Fundação Juan Miró em Barcelona.

<sup>228</sup> Sousa, Ernesto, «Almada, um Nome de Guerra», *Arquitectura*, nº 110, Julho-Agosto de 1969.



Esta obra processual começa em 1968 com a criação de duas comissões de apoio, uma em Lisboa e outra no Porto,<sup>229</sup> continuando no ano seguinte com a oferta de obras de arte de diversos artistas e o apoio de críticos na realização de palestras, mesas-redondas e leilões dessas obras de arte, no sentido de angariar fundos para a realização da obra final. Depois o processo prossegue com as múltiplas visitas a Almada Negreiros, os registos fílmicos e fotográficos em diversos sistemas de captação e apresentação de imagens, as entrevistas, a realização de cartazes e diapositivos, a música, o uso de fragmentos de outras obras e o envolvimento de muitas pessoas<sup>230</sup>.

O resultado final é um espetáculo que pretende envolver o espectador e o obriga à participação, na medida em que este tem de escolher para onde dirigir o olhar, uma vez que são múltiplas as imagens projetadas simultaneamente em filme e diapositivos e o som resulta de uma mistura sonora feita de improviso a partir de dois registos sonoros pré gravados.

“Nós Não Estamos Algures”<sup>231</sup> foi concebido para que as filmagens de parte dos acontecimentos pudessem vir a integrar a obra “Almada: um Nome de Guerra” no entanto não deixa se ser uma obra por si só e que por sua vez integrou os filmes experimentais “Havia um Homem que Corria” e “Happy People” realizados por Ernesto de Sousa e Carlos Gentil-Homem em 1968. Concebido como um exercício de comunicação poética, o processo desta obra coletiva<sup>232</sup> durou cerca de seis meses de ensaios de expressão corporal e constou de projeções simultâneas, associação de acontecimentos teatrais baseados em poemas de Almada Negreiros, Mário Cesariny, Herberto Helder e Luísa Neto Jorge, com acontecimentos musicais e uma instalação envolvente de cartazes com extratos do poema de Almada Negreiros.

---

<sup>229</sup> A comissão de Lisboa era presidida por José-Augusto França e faziam dela parte alunos do Curso de Formação Artística da SNBA e a comissão do Porto era presidida por José Rodrigues e mais tarde por José Mouga.

<sup>230</sup> Artistas, críticos, alunos de Ernesto de Sousa do curso de formação artística da SNBA, Almada Negreiros e mais directamente na produção Isabel Alves, na assistência de realização Fernando Curado de Matos, na música Jorge Peixinho e Grupo de Música Contemporânea, na entrevista Vítor Silva Tavares, na fotografia Manuel Costa e Silva, no som Antero Gabão, Alexandre Gonçalves e Fernando Pires na direcção gráfica Carlos Gentil-Homen.

<sup>231</sup> Frase extraída de obra literária de Almada Negreiros “A Invenção do Dia Claro”.

<sup>232</sup> Ernesto de Sousa, António Silva, Helena Cláudio, Jorge Peixinho, Maria Clotilde, Carlos Gentil-homen, Carlos Morais, Fernando Calhau, Filomena Fernandes, Guilherme Lemos, José Madeira, Madeira Luís, Nuno Duarte, Teresa Simões, A. Borga, João Gomes, Madalena Pestana, Pena Viçoso, Branca, Custódia Pereira, Maria Virgínia, Marylin & Peter, Ana, Alexandra, Bicha, Diamantino, Estanislau, Geada, Isabel Maria, Isabel Martins, Lya, Maria João, Pedro Martins, Teresa, Valdez, Manuel Torres Tucha e Z. Torres.

Neste encarar a poesia como ponto de partida para outras experiências num campo alargado da arte, sente-se nitidamente a influência das experiências anteriores da poesia visual portuguesa, uma ideia reforçada pela colaboração do músico Jorge Peixinho que é um elemento que já encontráramos ligado a essas experiências da década anterior.

Nesta obra confundiam-se intervenientes e público porque não havia um palco. As pessoas tinham de transpor cortinas em barras transparentes ou com abertura longitudinal a meio com frases inscritas, os intervenientes desenrolavam e penduravam os cartazes com poemas, davam-se pequenas atuações dispersas por vezes mímicas e Jorge Peixinho dirigia um pequeno grupo de intervenientes a tocar instrumentos pouco ou nada usuais.<sup>233</sup>

“Nós Não Estamos Algures” foi uma experimental performance coletiva que, embora despoletada e orquestrada por Ernesto de Sousa, se assume como o resultado das contribuições de todos os participantes e que integrou várias disciplinas desde a poesia, o teatro, o cinema, o diaporama, o cartaz e a música, num acontecimento múltiplo aberto ao acaso dos processos de encenação e ensaio dos participantes e também do público.

Ernesto de Sousa, no ano de 1972, após visita à V Documenta<sup>234</sup> na qual conversou com Joseph Beuys participando na obra deste artista alemão que consistia em conversar com o público durante todo o dia<sup>235</sup>, fez várias sessões de divulgação no meio artístico português daquela grande exposição mostrando os cerca de 300 diapositivos que fizera em Kassel<sup>236</sup>.

O contacto com as mais recentes tendências da arte ocidental na visita à Documenta comissariada por Harold Szeeman influenciou profundamente Ernesto de Sousa que tentou uma performance individual na Galeria Ogiva em Óbidos, que consistia na projeção de slides de margarina, enquanto proferia o nome de Joseph Beuys. Uma experiência falhada devido à ingenuidade inerente mas que Ernesto logo reconhece num artigo publicado na revista *Lorenti's* quando se lhe refere como “Uma intervenção com o nome

---

<sup>233</sup> Observações resultantes do visionamento dos filmes super 8 de José Manuel Torres e de 8mm de Jorge Silva sobre o evento, integrantes da exposição *Revolution my Mind* organizada por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider na FCG em 1998.

<sup>234</sup> Quadrienal de arte internacional em Kassel na Alemanha.

<sup>235</sup> A este respeito ver Sousa, Ernesto, «O Estado Zero - Encontro com Joseph Beuys» in Sousa, Ernesto, *Ser Moderno Em Portugal...*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

<sup>236</sup> No atelier de Eduardo Nery, na Cooperativa Árvore, no Clube 1º Acto, na Galeria Ogiva, e na escola AR. CO.

de Joseph Beuys que ia quase dando para o torto. Porque assim é que é quando se descobrem interlocutores válidos e não um público passivo e masoquista que até aplaude quando é faz de conta insultado.”<sup>237</sup>

Em 1974 Ernesto de Sousa tomou a iniciativa de organizar uma comemoração do “1.000011 Aniversário da Arte” no CAPC em Coimbra, baseado na ideia do artista fluxus Robert Filliou que no mesmo dia o comemorava em Munique à semelhança da primeira comemoração fluxus do 1.000010 aniversário da Arte em Aix la-Chapelle, no ano anterior.

O acontecimento coletivo português foi assim um paralelo à obra deste artista fluxus com quem Ernesto privara no ano anterior<sup>238</sup>. Tal como na obra de Filliou houve uma carta endereçada a vários convidados que, redigida por Ernesto de Sousa no espírito do acontecimento/festa, incluía a tradução da carta original de Filliou<sup>239</sup>. Na festa de Coimbra houve para além de comida, bebida e dança, salas montadas com diversos apetrechos que convidavam a atividades de interação lúdica. Numa sala, suspensos no teto pendiam grandes sacos que podiam ser atirados uns contra os outros; noutra sala encontravam-se muitos metros de cartolina canelada disposta na vertical formando um labirinto; noutra sala havia muitos balões, uma outra divisão estava forrada com colchões no chão; noutra havia um balancé improvisado; noutra uma parede forrada para intervenções pictóricas; noutra encontrava-se um grande retrato sem rosto em vez do qual havia um buraco onde se podia “posar prá-fotografia”; e até a escadaria foi parcialmente transformada em escorrega.

O mais bonito gesto neste âmbito foi o do então muito jovem Albuquerque Mendes (1953) - que veio a desenvolver após o 25 de Abril um importante trabalho na performance portuguesa - e que foi efetivamente um happening. Na viagem de comboio de deslocação do Porto para Coimbra, Albuquerque distribuiu ao acaso por todas as pessoas que encontrou, flores de papel que fabricara e onde se lia “a arte é bela tudo é belo” e, chegado ao CAPC, abriu simbólica e ritualmente lençóis estampados de flores.

---

<sup>237</sup> Sousa, Ernesto, « Dois Anos », *Lorenti's*, nº 12, Abril de 1973.

<sup>238</sup> A caminho da Jugoslávia para participar na Assembleia Geral da Aica, em Junho 1973, encontra-se em Nice com os conhecidos artistas fluxos Robert Filliou, Ben Vautier e Georges Brecht.

<sup>239</sup> Sousa, Ernesto, “Uma festa para celebrar o 1.000.011º aniversário da arte”, in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Também Ernesto de Sousa distribuiu como “provas de artista” reproduções a “stencil” de texto com onde se sugeriam ações que se definiam como obra de arte, como por exemplo: “dá um passeio e pensa que foi uma obra de arte”, ou “descreve os teus sonhos”, ou “faz uma cova e pensa na escultura de ar que acabaste de fazer”, ou “escreve a vinte dos teus amigos a primeira palavra que ouviste hoje” e que se baseavam em obras fluxus<sup>240</sup>. O 1.0000 011 Aniversário da Arte foi assim uma autêntica festa fluxus onde não faltaram “happenings” individuais inesperados.

Entre 1973 e 1975 Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho realizam em coautoria “Luís Vaz 73” um multimédia mostrado após a queda do regime em 1975, no V Festival Internacional de Mixed Media em Gand, e que veio a ter outras apresentações em Portugal<sup>241</sup>. A música eletrónica de Peixinho resultava de estruturas pré-definidas e relacionadas com “Os Lusíadas” e distribui-se na sala em quadrifonia. O envolvimento visual de Ernesto de Sousa, parte também da mesma obra de Camões e consistiu, mais uma vez, na múltipla projeção de diapositivos em séries coerentes em si próprias e que incluem novamente material já usado em obras anteriores, funcionando estes como uma espécie de auto citações.

Outras experiências neste campo vieram de João Vieira que, simultaneamente às instalações também desenvolveu atividade no campo da performance, mas sem as influências fluxus patentes nas obras de Ernesto de Sousa. No final da já referida exposição “O Espírito da Letra” realizada em Lisboa na Galeria Judite Dacruz, João Vieira, com um grupo de crianças destrói as obras. Este acontecimento, sem constituir uma performance, é um ato público e algo lúdico de destruição. É uma declaração do artista que nega a objetualidade das suas obras. Mas este ato não imprimiu apenas um carácter efémero à obra, afirmou também o carácter de conjunto da acumulação - ou seja do grupo de objetos que só em conjunto fazem sentido – negando a possibilidade de, após a exposição, os vários objetos poderem

---

<sup>240</sup> Ver Sousa, Ernesto, “Sugestões para a festa destinada a celebrar o 1.000 010 Aniversário da Arte” e “Carta de Ernesto de Sousa a Robert Filliou”, in AAVV, *Ernesto de Sousa - Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

<sup>241</sup> Foi apresentado em: “24 Horas de Comunicação” (Bruxelas 1975), Galeria Nacional de Arte Moderna (Lisboa 1976), “Semana de Arte na Rua”(Coimbra 1976), “Encontro Nacional de Cinema Não-Profissional”(Évora 1977) e 2ª Jornadas Internacionais de Música Electrónica” (Viana do Castelo, 1981)

vir a ser entendidos como esculturas autónomas, no sentido tradicional do termo.

Uma performance sua é já aquela que sucede na inauguração da exposição seguinte a instalação “Expansões”. Consistiu na presença de quatro mulheres vestidas com letras de poliuretano semelhantes às espalhadas pelo chão da galeria. O conjunto das letras por elas vestidas podia formar as palavras “vida” e “diva”. As mulheres comportaram-se como letras ambulantes, interagiram com as letras do chão e trocaram de letra/vestido durante a performance que funcionava como despoletador de um maior envolvimento do espectador com a obra pelo que qualquer um podia também vestir uma letra do chão o que efetivamente aconteceu.<sup>242</sup>

Em 1972, João Vieira realiza a performance “Incorpóreo” na inauguração da exposição “25 Artistas de Hoje” na SNBA, que mostrava todos os artistas premiados com o prémio Soquil, entre os quais Vieira. Na sala de exposição está um sarcófago de poliuretano boiando num grande recipiente com água dourada. Uma “mulher nua maquilhada entrou, deu uma volta à sala, foi conduzida até ao sarcófago e entrou nele. Durante alguns minutos aí permaneceu. Depois retirou-se serenamente.”<sup>243</sup> “...perante a perplexidade de um público circunspecto que, em face da súbita aparição da beleza carnal, quase confundiu o real com o fictício, e quase abandonou a sua habitual atitude de mera contemplação estética para passar a participar mais ativamente num outro tipo de diálogo, em que o corpo é ou poderá vir a ser um salutar e indispensável meio de expressão e de comunicação, desde que assumido na sua amplitude máxima.”<sup>244</sup>

Esta performance é, no contexto sociopolítico de então, uma provocação sobre a impossibilidade da verdade e da beleza na sociedade portuguesa. Vieira problematiza estes valores através da revelação do corpo e da autoconsciência da sua efemeridade (através do auto encerramento num sarcófago de morte), aproximando-se, com esta performance, da body art.

---

<sup>242</sup> Palla, Maria Antónia, «A Arte é uma Festa» in *João Vieira – 25 anos de Trabalho 1959-1984*, Lisboa, edição & Etc, 1985, pp.20-23.

<sup>243</sup> Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAVV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

<sup>244</sup> Gonçalves, Eurico, «26 Artistas de Hoje», *Flama*, 27 de Abril de 1973, p. 11.

Em Janeiro/Fevereiro de 1974, na secção “Projetos-Ideias” de Ernesto de Sousa na Expo AICA 74 realizada na SNBA, João Vieira apresenta a obra “Pele Integral” que, consistindo em sacos colocados sobre uma mesa e cheios de moldes em poliuretano da sua mão direita, o artista “propunha à intervenção dos seus colegas e que foi tendo, ao longo dos dias, curiosas intervenções.”<sup>245</sup> Apresenta ainda algumas destas mãos já com intervenções e dedicadas a personalidades do meio artístico. “Uma mão semi-enluvada de rosa para Vespeira, outra sobre rodas para Costa Pinheiro, outra com uma película de filme para Ernesto de Sousa, outra com três dedos pintados de amarelo, vermelho e azul<sup>246</sup> para José-Augusto França, etc.”<sup>247</sup>

Uma constante nestas obras de João Vieira é o convite à participação dos outros; as obras só fazem sentido ao serem capazes de despoletar uma reação no espectador que vá para a além da mera contemplação.

Lourdes Castro é outra artista que, tal como João Vieira, fez parte do grupo KWY. Como já referimos, em Paris Lourdes levou a cabo, desde 1964 até cerca de 1968, a objetualização da sombra, explorando como suporte, placas de acrílico coloridas e transparentes que são recortadas e justapostas.

Mas a fugacidade da sombra já levava Lourdes Castro a persegui-la com experiências também elas efémeras como desenhar na areia da praia (1965) sombras efémeras logo destruídas pelo mar. Por volta de 1968 Lourdes dá um passo importante numa nova direção ao bordar sombras de corpos em lençóis. Estas “Sombras Deitadas” funcionam como uma charneira na sua obra, pois marcam a passagem de uma conceção da arte como algo distinto da vida para uma outra conceção que perpassa toda a sua obra posterior e que consiste numa aproximação da arte e da vida: “Os meus lençóis são para lá dormir”,<sup>248</sup> afirma a artista.

O ano de 1973 marca o início de uma nova forma no trabalho, que trás consigo e plenamente o elemento tempo à sua pesquisa. Trata-se do Teatro

---

<sup>245</sup> Porfírio, José Luís, «A Ideia e a Recusa », in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

<sup>246</sup> Que tendo sido oferecida em 1992 pelo autor a José-Augusto França é datada de 1973 e intitulada “A mão exdrúxula”.

<sup>247</sup> Gonçalves, Eurico, «Expo-Aica SNBA 74 – Direito à Abstenção», in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

<sup>248</sup> Castro Lourdes, *Além da Sombra*, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

de Sombras. Mais próximo da performance do que do teatro, mas necessitando dos equipamentos técnicos do teatro, nomeadamente da situação tradicional do palco e plateia, “O teatro de sombras de Lourdes Castro, é mais sombras de teatro que teatro de sombras. É uma coisa que bebendo na fonte de um teatro a Oriente, aperta a mão ao happening, dá o braço ao da boca de cena e com o cinema vai às compras...”<sup>249</sup> O primeiro espetáculo de sombras compunha-se de três partes distintas: “Pic-nic à sombra”, “Contorno” e “Noite e Dia,” e foi apresentado em 1973 e 1974 em Anvers, Aachen, Hannover e Paris. O espetáculo trata de ações quotidianas muito simples que nascem dos gestos lentos de Lourdes e que são projetadas num lençol através da iluminação posterior do palco. Lourdes tanto manipula objetos domésticos verdadeiros como objetos preparados, já tornados sombra para, em cena, produzirem determinados efeitos. Outros espetáculos se seguiram sempre com apresentações internacionais até meados da década seguinte, sendo que estes já tiveram apresentação em Portugal.<sup>250</sup>

Alvess é um artista português emigrado para Paris desde 1964 e cujo trabalho se pode localizar entre a objetualidade do “nouveaux realisme” e as tendências pós conceptuais. Como a maioria dos artistas portugueses deste período, Alvess parte do questionamento da relação representação/representado em pinturas que denunciam a ambiguidade da representação, através do confronto entre ilusão pictórica e a objetualidade, por exemplo de um fecho de correr cozido na superfície pintada de uma tela.<sup>251</sup> As suas obras evoluem para a exploração da literalidade e da relatividade da realidade, fazendo coincidir a feitura da obra com conteúdo da mesma ou denunciando o absurdo e o arbitrário de instrumentos de medida. A par destas obras objetuais, Alvess produziu obras no campo de uma arte de ação das quais se destaca a realizada em 1971 na inauguração de uma exposição convencional numa localidade perto de Paris e que consistia em

---

<sup>249</sup> Zimbro, Manuel, «Da Espessura das Sombras», in *Além da Sombra*, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

<sup>250</sup> Trata-se de *As Cinco Estações* de 1975 e *Linha do Horizonte* de 1981.

<sup>251</sup> Trata-se da obra “*Fermetures*” de 1965.

distribuir crachás aos visitantes com a inscrição “Extra catálogo” os quais, a serem usados, integravam os visitantes na exposição como obras de arte.<sup>252</sup>

Nem sempre a seriedade ou a coerência estiveram presentes nas experiências feitas neste campo alargado da arte no âmbito do processual e da ação. Um campo de vanguarda que estava a priori sujeito a mal-entendidos, devido à falta de uma crítica em Portugal capaz de discutir as questões que contemporaneamente se colocavam à arte. A exceção que foi a atividade crítica de Ernesto de Sousa não chegava para um diálogo crítico, e mesmo as quezílias deste com outros críticos foram sempre num campo muito pouco específico dessas problemáticas, uma vez que se tratou sempre da defesa da vanguarda versus conservadorismo.<sup>253</sup> A falta de um diálogo informado acarretava uma geral incapacidade de juízo crítico perante as experiências que se iam fazendo e porque nem todas estas experiências eram fruto de seriedade, naturalmente contribuíram para o descrédito da ideia de vanguarda.

Não é de estranhar que neste contexto se tenha entendido como um “happening” aquilo que não foi outra coisa senão uma tentativa falhada, devido às condições meteorológicas de intenso vento, de filmagem de cenas para um filme então em projeto de Noronha da Costa e que acabou por nunca vir a realizar-se, embora tenha dado lugar a grande convívio entre pessoas do meio artístico que acompanharam as filmagens. Trata-se do chamado “Encontro no Guincho”<sup>254</sup> realizado em 3 de Abril de 1969 e a propósito do qual o próprio Noronha da Costa veio em 1983 dar esclarecimentos no que diz respeito às intencionalidades do projeto que são esclarecedoras de não existirem quaisquer outras para além do filme, onde remata afirmando: “Considero estes esclarecimentos essenciais, no meio das deturpações a que já vamos estando habituados.”<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Consultar Poinot, Jean-Marc, “Alvess/Jeux de Formes, Jeux d’images”, Colóquio Artes, nº 12, Abril de 1973, pp. 44-50.

<sup>253</sup> Ver antologia da sua obra crítica: Sousa, Ernesto, *Ser Moderno Em Portugal...*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

<sup>254</sup> Numerosas pessoas do meio artístico lisboeta desde críticos, artistas plásticos e realizadores de cinema dirigiram-se à praia do guincho para filmar ou assistir às filmagens de projeto de Noronha da Costa que não tendo sido possível acabou em Pic-nic e debates numa casa em Rinchoa.

<sup>255</sup> Costa, Noronha, «Esclarecimento acerca de um dos meus projetos de 1968/1969», in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.



A confusão terá surgido por Ernesto de Sousa ter também participado nesse encontro com alguns dos seus alunos do Curso de Formação Artística da SNBA, reunidos num grupo a que Ernesto chamou “Oficina Experimental” e ter aproveitado para fazer nesse dia uma reunião no Guincho. Trata-se da 1ª reunião da “Oficina Experimental”, que se propunha a diversas atividades artísticas coletivas futuras, razão porque este grupo veio a participar também na obra “Nós não Estamos Algures”. O programa desta reunião trata de orientações para a realização de futuros projetos deste grupo de trabalho: “escolha de um emblema e definição deste cripto grupo, programa de produção de múltiplos. Programa para edição de folhas volantes, primeiros projetos de envolvimentos, acontecimentos...”<sup>256</sup>. Não há portanto qualquer intenção do chamado “Encontro do Guincho” ser uma obra de arte; ora, sem intenção não pode haver obra, por mais aberta que esta seja.

A palavra “happenig” entra assim, de tal modo, na moda que em 1971 Jorge Lima Barreto chamou “happening sonoro” a um pequeno concerto experimental dado na Cooperativa Foz do Douro no Porto. Outros mal-entendidos passam pela pontual produção incoerente e inconsciente por parte de alguns artistas.

Em 1969 Armando Alves, em férias em Estremoz, montou vários metros de plástico em manga que, funcionando como um tubo insuflável, enchido de ar e serpenteando-se pelos campos pela ação do vento, deu lugar a um acontecimento lúdico para a criançada e completamente inconsequente na sua obra;<sup>257</sup> Em 1972, Espiga Pinto lançou espetacularmente da Ponte da Arrábida um disco em esferovite de dois metros de diâmetro chamando a esta atitude “Ego-Tempo-Onírico”; No mesmo ano, Artur Bual fez uma “pintura-ação” na Galeria Alvarez que só uma atitude pedagógica poderia justificar; Em 1974, “A Guerra das tintas” foi um acontecimento coletivo que aconteceu no CAPC em Coimbra e que consistiu em várias pessoas a atirar tinta umas às outras ludicamente.

---

<sup>256</sup> Sousa, Ernesto, “Desprograma para a 1º reunião B da Oficina Experimental Guincho”, in AAVV, *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

<sup>257</sup> Ver França, José-Augusto, «Os Quatro Vintes» in AAVV *Os Quatro Vintes*, Porto, Edição O Ouro do Dia, 1985, p. 27.

Estes acontecimentos, ao contrário dos anteriores, comungam da total inconsciência do que se pratica. São importações ingénuas e desinformadas de ecos das vanguardas ocidentais pelo que não têm qualquer validade artística. Não deixam de ser, com já referimos, um fenómeno muito próprio dos países semiperiféricos como é o caso de Portugal.

Também não longe da via da ação registam-se algumas experiências muito pontuais próximas da chamada arte processual, nas quais os artistas mostram o resultado de um processo que percorreram ou registos e outros documentos do próprio processo. É o caso de algumas obras de Costa Pinheiro, Lourdes Castro e Artur Varela.

Costa Pinheiro é um artista que durante este período vive e trabalha na Alemanha e cuja obra neofigurativa segue caminho de hibridismo com tendências processuais. Realiza, desde 1968, projetos utópicos que na maioria não são realizáveis, com a exceção de *Citymobil* (1968/1969) que mereceu maqueta em tamanho real, realizada em Arabella Park na cidade alemã de Munique. Outros projetos assumidamente utópicos são de intervenção em espaços paisagísticos, no Alentejo, ou de estradas: Madrid–Burgos e Burgos–Victória, que constariam de uma “Torre Quijote” e um muro químico-cinético. Outro projeto foi o “Universonaut-Land” de 1971 destinado a uma ilha vazia localizada entre dois rios sob a ponte de Bamberg do arquiteto-engenheiro B. Winkler.

Como o próprio disse, nesta “forma-outra de Arte-Projeto”<sup>258</sup> o artista propõe-se “recriar um mundo poético no espaço urbano, sobretudo onde o espaço urbano é violentado por uma arquitetura de pesadelo e uma esquizofrenia burocrática que enche de fantasmas a nossa imaginação.”<sup>259</sup> Costa Pinheiro chegou a difundir as suas ideias em panfletos que distribuía em locais públicos.<sup>260</sup>

Em 1972, também Lourdes Castro faz uma incursão nesta tendência ao organizar um “Grande Herbário de Sombras” que “comporta as sombras projetadas, apreendidas sob sol direto, de uma centena de plantas diferentes,

---

<sup>258</sup> Pinheiro, Costa, «Project-Art, a Arte e o Projeto», *Colóqui Artes*, nº 10, Dezembro de 1972.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> Gonçalves, Rui Mário, «História de Arte em Portugal - De 1945 à actualidade», in AAVV, *História de Arte em Portugal*, vol. XIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

com as suas etiquetas, e é admirável ter perante os nossos olhos essas sombras inundadas de luz e de seiva, em pleno crescimento, onde a poesia dos contornos se encontra com a respiração da própria vida.”<sup>261</sup> Uma obra que valoriza o processo uma vez que é o seu resultado e que neste caso é o resultado de um moroso processo de captação e inventariação de plantas. Note-se que já nos lençóis bordados se sentia o tempo despendido em tão morosa e feminina tarefa.

Artur de Varela é outro artista que, embora emigrado na Holanda desde 1964, realizou durante uma prolongada estadia em Portugal no ano de 1973 obras que se aproximam duma arte processual e, neste caso, com nítidas preocupações sociológicas. Trata-se de uma exposição realizada na SNBA onde apresentou objetos, colagens e filmes. Varela expôs cartazes temáticos realizados com postais baratos e legendas a escantilhão. Cada cartaz tinha um tema “o fado, a vida religiosa, a tourada, o folclore, os monumentos, os amores de folhetim, o mundo rural, as relações de conceção burguesa.”<sup>262</sup> “A montagem era sempre crítica, lúdica e jocosa, sociologicamente exata, dando corpo a um testemunho (muitas vezes polémico) sobre determinados aspetos do nosso meio e de uma subcultura que se alimenta de modas e comportamentos sociais alienantes, no seio da proliferação do mau gosto e dos tiques da vida urbana.”<sup>263</sup>

Dos filmes, realizou um em Portugal chamado “Perfis de Artistas” onde mostra artistas portugueses de perfil, lado direito e esquerdo da face.<sup>264</sup> O objeto central desta exposição era uma curiosa caixa de engraxador de sapatos, feita em placas de acrílico colorido, transformada em “Museu de Arte Moderna” que voltou a ser exposta em 1977 na exposição “Alternativa Zero”.

Referência ainda se deve fazer ao hiperrealismo, tendência figurativa que atinge o auge em meados da década de setenta e que teve duas vias. Uma é a que deriva da pop e que foi frequente nos EUA e se caracteriza pela frieza e recurso sistemático à fotografia e uma outra vertente ligada à tradição da

---

<sup>261</sup> Cabanne, Pierre, «La montreuse d’ombres» in *Além da Sombra*, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

<sup>262</sup> Sousa, Rocha, «Um País sob o Olhar», *Seara Nova*, nº 1531, Maio de 1973, pp. 38,39.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Porfírio, José Luís, «Artur Varela: Um Escultor (português) de Amesterdão em Lisboa», *Vida Mundial*, 30 de Março de 1973, pp. 36-41.

pintura de cavalete. Na escultura também se fez sentir o hiperrealismo com as obras de John de Andea e de Douane Hanson.

Entre nós destaca-se Domingos Pinho (1937) que vem reivindicar uma pintura de cavalete tradicional sendo o seu tema quase abstrato: panos pintados em grande detalhe. Veio depois a seguir uma via mais expressiva, já na década de oitenta. Deste contexto já referimos o caso de uma obra isolada de Clara Menéres de forte cariz realista “Jaze Morto e Arrefece” que, pelo seu conteúdo de intervenção social integramos nas evoluções das tendências do realismo crítico, mas que interessa também aqui localizar.

### **5.3. A obra de Alberto Carneiro**

Alberto Carneiro nasceu em 1937 no ambiente rural de São Mamede do Coronado perto do Porto, tendo feito uma escolarização tardia porque trabalhou dos 10 aos 21 anos como santeiro. Contava quase com trinta anos quando em 1966 se licenciou em escultura na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Começou a expor por volta de 1963, tendo ganho alguns prémios de escultura<sup>265</sup> graças ao virtuosismo técnico que demonstrava no trabalho da madeira e outros materiais, em obras ainda escolares mas que, por serem informalistas, não encaixavam nos programas de escultura de gosto modernista da escola, em que a referência à representação do corpo humano era obrigatória.

A oposição aos esquemas académicos de gosto modernista da Escola do Porto agitou toda a sua vida escolar, à qual deu continuidade com uma pós-graduação na Saint Martin's School of Art em Londres entre 1968 e 1970 com o apoio de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, passados dois anos de ter terminado a licenciatura, durante os quais foi professor liceal. A

---

<sup>265</sup> Prémio Meireles Júnior em 1962 e em 1963, Prémio Rocha Cabral da Academia Nacional de Belas Artes em 1963, Prémio Teixeira Lopes em 1965, Prémio Nacional de Escultura em 1968.

ida para o estrangeiro é o resultado da crise que, por volta de 1967, o artista sentiu perante as suas obras na exposição escolar desse ano<sup>266</sup>.

Na Saint Martin's School of Art, Alberto Carneiro foi aluno de Antony Caro, um dos pioneiros escultores da nova escultura britânica. Durante a sua estada de três anos em Londres, Alberto Carneiro esteve praticamente ausente das lides artísticas portuguesas,<sup>267</sup> voltando em 1971 com um caderno cheio de ideias e projetos<sup>268</sup> e cinco obras realizadas entre 1968 e 1969 que não expôs senão em coletivas realizadas após o 25 de Abril de 1974 no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto.<sup>269</sup>

Em Londres e por volta de 1969, Alberto Carneiro assume uma nova direção na sua obra. Uma transformação que ele próprio testemunha com a produção de duas imagens/depoimento, em que surge a sua fotografia em duas poses diferentes, com um balão de banda desenhada. Numa destas imagens o artista, de ar sombrio e cabeça inclinada, encostada à parede, com as suas mãos, em primeiro plano, abandonadas uma na outra, diz: *My hands have no meanings anymore*. Na outra imagem o artista surge de braços cruzados e cabeça altiva dizendo: *Within your eyes I am art/form feelings*. São dois depoimentos fundamentais que estruturam a nova direção da sua obra, como os lados opostos de uma moeda, sendo que um é uma recusa e o outro uma afirmação que resulta da recusa primeira.

A melancólica recusa é a do trabalho manual que até então tinha praticado com virtuosismo e, portanto, da negação da marca pessoal do artista. A afirmação é a de uma visão operativa da arte como algo que encontra o seu sentido nos outros. Trata-se da substituição do mito do artista iluminado pela do interventor estético.

As obras que realizou entre 1968 e 1969 em Londres revelam a descoberta do espaço envolvente como importante elemento da escultura, e

---

<sup>266</sup> "O que há de charneira na minha actividade foi a minha exposição na Escola em 1967...Foi como uma espécie de acordar para um certo tipo de coisas, e quando eu concorri à bolsa da Gulbenkian foi o resultado de uma crise que estava a passar..." citação de Alberto Carneiro por Sousa, Ernesto, «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», *Colóquio-Artes*, nº 16, Fevereiro de 1974, p. 28.

<sup>267</sup> Realizou uma exposição individual, em 1969, na cooperativa Árvore no Porto, na qual apresentou cinco esculturas abstractas de metal pintado de branco realizadas entre 1966 e 1967- *De manhãzinha no jardim, Sobre um chão de flores, Entre o sorriso e o vento, No começo da primavera e O suspiro de vento*.

<sup>268</sup> Trata-se do *Caderno Preto*, um caderno de artista editado pelo artista à venda nas exposições de 1971 da Alvarez e da Buchholz.

<sup>269</sup> Informação dada por Alberto Carneiro em entrevista com a autora.

a redescoberta da escultura como um campo muito mais alargado do que o tradicional, constituindo o ponto de charneira na obra de Alberto Carneiro. Entre elas contam-se *O mar prolonga-se em cada um de nós*, *Árvore dentro da escultura* e *Escultura dentro da floresta*, todas realizadas com metal pintado, elementos naturais e fotografia. Ao contrário de toda a sua produção anterior que não se afasta, na sua conceção, da escultura de pedestal, estas peças são feitas de materiais diversos, alguns deles estranhos à escultura tradicional e mantêm-se independente uns dos outros. A técnica não passa pelo esculpir de um material, nem por técnicas que permitam a união de várias partes. A unidade da peça desintegra-se e os vários elementos que a compõem são apenas dispostos no espaço, sendo o chão o plano privilegiado dessa colocação.

Se na obra *O mar prolonga-se em cada um de nós* não há ainda pleno domínio do vasto espaço tridimensional e em *Escultura dentro da floresta* o autor articula os dois planos estruturadores da arquitetura, plano vertical (parede) ortogonal ao plano horizontal (chão), em *Árvore dentro da escultura* estamos já plenamente perante uma instalação que invade todo o espaço levantando-se do chão. Todas estas obras remetem para a natureza através de fotografias de paisagens naturais ou da presença de pequenos troncos ou galhos de árvore que delas fazem parte.

Deste conjunto de obras de charneira fazem ainda parte duas outras obras que se desenvolvem no plano do chão e que resultam da justaposição articulada de placas e grelhas de madeira e palha de madeira entre si.<sup>270</sup>

De volta a Portugal, em 1971, Carneiro realiza no Porto, em Lisboa, Coimbra e Óbidos cinco instalações integradas em diversas exposições. Em 1970 na Galeria Ogiva em Óbidos mostra *Os quatro elementos*, e no ano seguinte e na mesma galeria *O laranjal - natureza envolvente*. Estas duas obras concebidas em Londres no ano de 1969, a par de um outro projeto *Um deserto entre dois oásis* - obra que exigindo mais complexa realização só veio a ser feita nos anos noventa,<sup>271</sup> caracterizam-se por integrarem árvores verdadeiras e vivas em recriações artificiais do seu habitat. São como que

---

<sup>270</sup> Trata-se das obras *O Jardim* e *A Flor*.

<sup>271</sup> Realizada para a retrospectiva da sua obra no Centro de Arte Moderna da FCG e na Fundação de Serralves em Janeiro/Março de 1991.

tentativas de apropriação da natureza, que trazem esta para a galeria numa espécie de câmara artificial. O significado da obra resulta da articulação dos elementos naturais tomados como habitat, e os artificiais que se combinam com os primeiros fazendo múltiplas evocações e formando uma fronteira entre a obra de arte e o mundo.

Uma fronteira que se desvanece em *O laranjal - natureza envolvente* uma instalação que procura explorar todos os sentidos, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar, dela consta uma laranjeira verdadeira carregada de laranjas e plantada num retângulo de terra, apenas dividido por duas placas de metal recortadas em forma de árvore e que dividem o espaço em três partes atravessáveis que, por sua vez, correspondem às ideias de consciente, subconsciente e inconsciente. Consta ainda de som proveniente de gravação sonora de chilreados de pássaros cujo ritmo sugere as três estações do ano.

Estes projetos são acompanhados de outros que nunca mereceram realização como o conjunto de projetos de 1968/69 *A Program for nature's recreation* ou *Distâncias para andar e meditar*, de 1969 - que programava uma obra a realizar-se em Lisboa em vários espaços, quer os espaços interiores das galerias Quadrante e Buchholz, quer o espaço exterior do Parque Eduardo VII - e ainda o projeto de uma *Situação para uma totalidade do sensorial*, feito em 1970.

As preocupações que assistem a estas obras e projetos parecem constituir-se em torno da procura de soluções formais/artísticas que lhe permitam fazer a apropriação ou transformação da natureza ou alguns dos seus elementos em obra de arte e são acompanhados de uma profunda reflexão sobre a Natureza, o papel/função da Arte e o Homem.

Sempre explorando as possibilidades plásticas e expressivas da instalação, Alberto Carneiro experimenta, em simultâneo com esta vertente problematizadora da Natureza, uma outra linha mais próxima do conceptualismo com as obras *No jardim estaremos melhor*, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* e *Comunicação de A a Z* que completam as cinco exposições realizadas no prolífero ano de 1971.

*No jardim estaremos melhor* é uma obra mostrada em Coimbra<sup>272</sup> que consiste em várias fotografias que no seu conjunto constituem um levantamento de situações da presença de flores em locais diversos, como por exemplo jardins ou cemitérios, e que lhes confere diferentes usos e simbologias.<sup>273</sup>

*Uma linha para os teus sentimentos estéticos* é outra destas obras mais concetualizantes e que consistiu na colocação, ao longo das paredes da galeria Alvarez, de três fitas pretas de 15 cm de largura, ao nível dos olhos do visitante. A fita de colocação mais alta continha repetidamente a seguinte inscrição, a letra branca de imprensa: “aqui os teus sentimentos estéticos são prolongamentos de todos os teus sentidos.” Na fita inferior, em tudo semelhante à primeira, continha outra inscrição: “após isto as minhas comunicações serão ferramentas para ti mesmo.” No meio destas fitas há ainda uma corda preta que se desenvolve da mesma forma pelas paredes. Estas inscrições que se abrem a múltiplas interpretações referem-se a condições para o estabelecimento de comunicação artística. Esta só se fará com ganhos instrumentais para o espectador depois de este ser capaz de usar a sensibilidade estética pelo acionar de todos os seus sentidos. Neste sentido esta linha é um convite a um percurso pessoal orientado, ao mesmo tempo que constitui uma promessa e um compromisso do artista.

*Comunicação de A a Z*, mostrada na Quadrante em Lisboa foi a obra mais radical nesta incursão do artista, tendo provocado até alguma celeuma mesmo quando voltou a ser novamente exposta, no ano seguinte, na secção de Ernesto de Sousa na Expo Aica 72 “Do Vazio à pró-vocação”.

A obra consistia num mural feito com os jornais publicados no dia da inauguração, jornais esses ainda sujeitos à censura, tal como o seriam ainda durante os dois anos seguintes, a propósito do que se pretendia a participação de todos, comunicando livremente; Para o efeito, havia uma mesa com todos os materiais necessários a essa participação a ser feita no painel forrado a jornais. Curiosamente - e bem a propósito - esta obra foi alvo de censura. Tratou-se de “uma espécie de jornal de parede de Alberto Carneiro, cujo noticiário de acontecimentos recentes, ao ser lido e utilizado

---

<sup>272</sup> No Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

<sup>273</sup> Informação dada pelo artista em entrevista à autora.



pelos visitantes, com comentários escritos, transformou-se num painel de participação coletiva que, passados alguns dias de exposição, acabou por ser totalmente retirado. Num local que se propõe a ser de livre expressão, é-nos devolvida a parede nua, sem qualquer marca humana e, facto estranho: tivemos a sensação de morte! O painel tinha efetivamente uma vida que lhe era própria ou éramos nós que estávamos vivos perante o que víamos?!...”<sup>274</sup> Para além do painel aberto à participação Alberto Carneiro expôs ainda uma caixa onde dispunha jornais aos quais se refere Ernesto de Sousa ao comentar: “Era de resto o vazio dos cadernos que o Alberto Carneiro expunha também, confeccionados com recortes de jornais escolhidos e recortados ao acaso.”<sup>275</sup> Este ato oficial de censura foi despoletado por uma denúncia feita pelo escultor Joaquim Correia, diretor da Escola de Belas Artes de Lisboa<sup>276</sup>.

Esta via mais concetualizante não merecerá porém outros desenvolvimentos pois é antes na via de uma arte da natureza que Carneiro encontrará a possibilidade da plena autenticidade e que verificamos existir na sua obra graças ao carácter transnacional do conceito Natureza.

É já com este cariz que encontramos outras obras como *Uma Floresta para os teus Sonhos*, uma instalação do mesmo ano de 1971<sup>277</sup> realizada na Galeria Buchholz em Lisboa, que recolhe o seu valor da simplicidade da operação que lhe assiste. Trata-se do uso do espaço da arte, neste caso da galeria, como legitimador da obra de arte. Assim o artista distribuiu simplesmente pela galeria duzentos troncos ao alto, de espessuras similares e uma dezena de comprimentos diferentes, possibilitando ao visitante variados percursos por entre os troncos.

A mesma lógica assiste ao *Canavial – Memória metamorfose de um corpo ausente*, de conceção anterior (1968) mas apenas realizada mais tardiamente em 1973<sup>278</sup> e que consistia em trazer à galeria grande número de canas dispostas em complexas, mas controladas colocações inclinadas entre

---

<sup>274</sup> Gonçalves, Eurico, «Artes Plásticas: Salão da Crítica 1972», *Flama*, 25 de Agosto de 1972.

<sup>275</sup> Sousa, Ernesto, «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», *Colóquio-Artes*, nº 16, Fevereiro de 1974, pp. 26-34.

<sup>276</sup> Informação dada por Albero Carneiro em entrevista à autora.

<sup>277</sup> Concebida em 1970.

<sup>278</sup> Nas Galerias Quadrum em Lisboa e CAPC em Coimbra.

si ou contra as paredes, convidando mais uma vez o visitante a percorrer o envolvimento natural. No ano da realização desta obra Alberto Carneiro concebe ainda uma outra instalação dentro das mesmas coordenadas que só veio a realizar muito mais tarde.<sup>279</sup> Tratou-se de *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* e que consiste em forrar o chão da galeria com palha e distribuir pelas espaço inúmeras medas de palha de tamanhos diversos.

Após 1971, ano prolífero em exposições, Alberto Carneiro concebe outros projetos, todos datados de 1972, que marcam efetivamente o início da sua “arte ecológica”.

Nesse ano, escreve *Notas para um Manifesto de Arte Ecológica* que publica no ano seguinte na Revista de Artes Plásticas,<sup>280</sup> onde defende o reencontro com a Natureza como um regresso às origens e à reabilitação das coisas simples. Nessas notas, anuncia os processo para esse reencontro, a recriação da natureza (o que já vinha praticando) e a posse transformadora (que virá a desenvolver) e conclui: “É evidente que nós não afirmamos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas dizemos que podemos tomá-la e transformá-la em obra de arte. Arte ecológica: árvore na floresta do cimento.”<sup>281</sup>

Carneiro concebe nessa altura três projetos que se fundamentam tanto nas ideias de: simplicidade e regresso às origens no projeto de *Cinco Esculturas Rurais*, como de apropriação e possessão ritualística com o projeto *Árvore – Escultura viva* e o denominado *Sete Esculturas Naturais*.

As *Cinco Esculturas Rurais* são cinco configurações possíveis da combinação de pedras, troncos de madeira e corda em peças para espaços naturais. As obras mais interessantes, por funcionarem como transição para uma arte de ação futura, são os outros dois projetos que Alberto Carneiro assume como arte processual ou de projeto ao dar-lhes visibilidade como obras de arte acabada<sup>282</sup>. A obra *Árvore - Escultura viva* consiste no projeto

---

<sup>279</sup> Que fez para a retrospectiva da sua obra realizada em 1976 no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto.

<sup>280</sup> Carneiro Alberto, «Notas para um Manifesto de uma Arte Ecológica», *Revista de Artes Plásticas*, nº 1, Outubro de 1973, p. 6.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> O projeto *Árvore – Escultura viva* foi publicado na Revista de Artes Plásticas, nº1 de Outubro de 1973 acompanhando *as Notas para um Manifesto de uma Arte Ecológica* e o

de, até ao equinócio da Primavera, plantar um cedro no canto superior esquerdo de um jardim quadrangular de 10 metros quadrados e relva no restante espaço. Todos os anos, no solstício do Verão, o cedro deve ser medido e cortada na relva uma elipse cujo eixo maior é igual à altura do cedro e se orienta na direção do centro da diagonal do jardim quadrado. O caule do cedro deve ser marcado, junto à terra com uma faixa envolvente vermelha, procedendo-se nos anos seguintes da mesma forma com as restantes cores do arco-íris. À medida que a árvore cresce, novas elipses são desenhadas na relva e avivadas as anteriores até o espaço do jardim conter elipses de crescimento até aos seus limites.

A outra obra/projeto denominada *Sete Esculturas Naturais* é um conjunto de sete projetos iguais nos quais o artista transforma várias flores em obras de arte através de todo um programa ritual de apropriação, à semelhança da obra anterior, a que o artista chama muito adequadamente de “vivenciação”. O programa que propõe consta de várias operações a serem cumpridas em determinados períodos de tempo e dividem-se em dois rituais distintos, o da transferência e o da posse. O primeiro ritual da transferência consta de três operações: a seleção, que trata da escolha de um exemplar dessa planta e do estudo e da compilação possível de informação sobre a planta; a transplantação que trata da efetiva transplantação da planta e a colocação que consta da escolha de um local interior da casa e da altura a que deve ser colocada. Depois deste primeiro ritual e antes do ritual seguinte propõe-se um período de meditação com a duração de 21 dias durante os quais se deve observar a planta durante 30 minutos diários. O programa prossegue com o ritual da posse que consta de três operações, a primeira é a do recolhimento que consiste em estudar todo o material recolhido e enviar as conclusões daí tiradas ao artista; a segunda operação é a do comentário que consiste na resposta/comentário do artista que reenvia as conclusões ao vivenciador com sugestões para o desenvolvimento do programa; a terceira operação que é a da passagem que consiste em relacionar as conclusões e o comentário e em preparar a planta para a meditação segunda. Estes

---

projeto *Sete Esculturas Naturais* foi exposto na SNBA em simultâneo com a obra *21 Janelas sobre a paisagem* em 1974 e antes de Abril.

programas de vivenciação são realizados para sete plantas diferentes<sup>283</sup> e toda a documentação daí resultante é a obra de arte que deve ser arquivada em sete caixas negras de tampa de vidro, realizadas pelo artista.

Esta obra/projeto constando das sete caixas negras contendo os sete projetos foi mostrada em 1974 na SNBA em conjugação com outra obra denominada *21 janelas sobre a paisagem*. Esta obra, também concebida em 1972, consistia na colocação em três paredes de uma sala, de três grupos de sete quadros contendo folhas brancas de papel com uma ou duas barras negras no lado inferior das folhas retangulares e cujos títulos, todos diferentes, remetiam para paisagens e suas alterações. Como por exemplo: “renque de oliveiras no sopé do monte” ou “o nevoeiro adensa-se no fundo do vale”. Os quadros brancos colocados na sala e dispostos como janelas evocavam, através dos títulos, paisagens que, não sendo apresentadas em imagens, dependiam da imaginação do espectador e portanto das suas vivências da natureza. Esta obra parece cumprir aquilo que a obra *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* prometia, convidando o espectador a participar na obra através da mobilização de todos os seus sentidos e sensibilidade estética.

Nos anos finais do período em estudo, 1973 e 1974 Alberto Carneiro realiza a *Operação Estética em Vilar do Paraíso*<sup>284</sup>, uma obra que marca o pleno culminar das ideias desenvolvidas no âmbito do conceito de uma arte ecológica, respeitadora da Natureza e integradora do Homem e da sua práxis tornada Arte e à qual já aqui fizemos referência. Esta obra, à semelhança dos projetos *Árvore – Escultura viva* e *Sete Esculturas Naturais*, constitui-se de várias fases a saber: a 1ª fase é a da prospeção, levantamento e seleção; a 2ª fase, a da marcação, transformação e posse; a 3ª fase, a da recolha da documentação e a 4ª e última fase, a da sua nomeação como arte.

A primeira fase constou da prospeção de 9,352 km de território português que inclui Vila Nova de Gaia, Guilpilhares e Canelas, o levantamento de 1.043 medas de palha de milho e a seleção de um lugar em Vilar do Paraíso com cerca de dez medas. A segunda fase consta do ritual da marcação de

---

<sup>283</sup> Begónia Rex, Nidularum Innocentii, Criptanthus Tricolor, Ciclame, Opuntia Microdasys, Peperónia Caperata Variegata e Kalanchoe Blossfeldiana.

<sup>284</sup> Exposta na Galeria Alvarez em 1974 em exposição individual integrada no ciclo internacional de exposições de arte contemporânea “Perspectiva 74”.

três medas de palha envolvendo-as com uma fita que se desenvolve em espiral desde o cume até à base de cada meda e da realização de três trajetos pelo artista, pré estabelecidos e relacionados com cada meda. Depois disto o artista contempla em silêncio as medas que se revelam como obras de arte e medita a posse. A terceira fase consta da recolha, organização e anotação dos registos documentais. A quarta fase consta da nomeação como arte, ou seja, da exposição organizada da documentação numa galeria de arte.

*A Operação Estética em Vilar do Paraíso* é uma obra que se passa afinal em dois tempos, o da ação/ritual que resulta na transformação de um conjunto de medas de palha em obras de arte através da apropriação ritual do artista, e um segundo tempo, o da exposição da documentação que assiste a toda a ação e que consiste não apenas do projeto, como dos registos da ação, destacando-se destes os registos fotográficos. Um segundo tempo que transforma todo o processo numa obra de arte última, através do poder legitimador do espaço de uma galeria de arte.

Esta obra marca o início e define a prática de uma arte processual cujos procedimentos acompanham e partilham os desenvolvimentos seguidos pela land art europeia que Alberto Carneiro distingue como arte ecológica e que o artista desenvolve com infiltrações progressivas de filosofias orientais, em numerosas obras, e até aos anos oitenta.<sup>285</sup>

A obra de Carneiro testemunha o fenómeno do translocalismo cultural pois que é através de um paradigma transnacional, a Natureza, que a sua obra ultrapassa os limites da imposta e definhada cultura nacional. Um translocalismo que torna possível ao artista uma articulação da sua cultura local e rural com uma cultura europeia de elite, passando para além das fronteiras da cultura nacional.

Alberto Carneiro é desta forma o mais notável artista do período aqui em estudo e, aliás, de toda a década de setenta. A sua obra pauta-se por grande coerência interna e acompanha semelhante via internacional, fazendo sentido tanto no âmbito da cultura portuguesa como no âmbito da cultura ocidental.

---

<sup>285</sup> Altura em que retoma uma prática mais escultórica no sentido tradicional do termo.



## 6. Conclusões

### 6.1. Um desfecho em aberto

Durante o período de 1968 a 1974, o meio artístico português vive tempos de grande atribulação resultante do ritmo alucinante da sucessão dos acontecimentos artísticos. O contexto é o de grandes alterações políticas e sociológicas que assistiram ao chamado período marcelista, durante o qual o meio artístico português, com as suas antigas e novas instituições, se reorganiza à volta de um mercado recém-criado, sofrendo alterações muito significativas na visibilidade e distribuição da obra de arte. Um ritmo que impediu qualquer consolidação seja das estruturas do sistema artístico, seja das novas experiências artísticas.

O mercado vinha sendo impulsionado sem grande sucesso desde os anos cinquenta, mas só a partir de 1968 ele se desenvolve efetivamente. Distinguem-se claramente duas fases distintas neste período mercantil que termina abruptamente em 1974 com a queda do regime agravada economicamente pela crise internacional do petróleo. Uma primeira fase é claramente de implementação do sistema de mercado e vai de 1968 até cerca de 1971. As instituições durante este período concorrem com o mercado lançando, mão do mecenato e instituindo prémios como o Soquil e várias exposições/concurso. O próprio mercado invade o espaço institucional organizando múltiplas exposições retrospectivas de forma a consagrar artistas, subindo-lhes as cotações.

A fase seguinte, de desenfreamento, inicia-se no mesmo ano de 1971, um ano de charneira, e estende-se até 1974. Nesta fase o mercado ganha confiança e começa a ser capaz de absorver obras estrangeiras e de dar visibilidade a manifestações de vanguarda. As instituições mudam também de estratégia, passando a funcionar num âmbito mais claramente cultural,

exclusivamente institucional, promovendo mais mostras panorâmicas ou retrospectivas.

Há um aumento do número de artistas e entre estes, mais mulheres. É grande a visibilidade e multiplicidade de tendências diferentes, inclusive há espaço para manifestações de vanguarda, tanto nas galerias comerciais, como nas instituições, com claro incremento no período de 1971-1974.

As revistas culturais multiplicam-se, registando-se nos anos de 1972 e 1973 incremento de reflexão e discussão de problemas artísticos pertinentes e atuais, destacando-se a figura de Ernesto de Sousa como o crítico mais informado e pertinente. Também são mais frequentes os artigos sobre acontecimentos artísticos europeus.

O mercado vem a revelar as suas limitações ao promover o informalismo francês e espanhol sem a contrapartida de se estender aos mercados exteriores. As instituições também fizeram alguns esforços insignificantes na promoção da arte portuguesa no estrangeiro, porém cerca de metade das poucas exposições de portugueses no exterior resultaram de esforços pessoais e circunstanciais dos próprios artistas.

A vanguarda portuguesa desenvolve-se fora do âmbito das técnicas tradicionais, reagindo ao mercado e alargando o conceito de arte no campo do multimédia, do processual, do efémero e do conceito, e por duas vias a da ação e a da instalação. Formando-se com características muito próprias que a distinguem das vanguardas dos países centrais, a vanguarda resgata a sua genealogia interna no distante futurismo e na poesia visual dos anos sessenta.

As relações da vanguarda portuguesa com as vanguardas europeias são complicadas, uma vez que se inserem nas relações de influência cultural entre países que naturalmente se revestem de grande complexidade. Segundo Marchand Fiz <sup>286</sup> é possível distinguir várias etapas neste processo. Numa primeira fase surgem indícios de uma importação mimética de uma corrente exterior, que evolui no sentido de uma de três hipóteses conforme as condições objetivas do país de adoção; A primeira hipótese é a de a nova corrente encontrar condições paralelas ou semelhantes ao país de origem e

---

<sup>286</sup> Fiz, S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.



desenvolver-se; A segunda hipótese é a de a nova corrente desenvolver-se cheia de contradições ou ambiguidades por não corresponder ao conjunto do país, mas apenas a alguns sectores minoritários; A terceira hipótese é a de a nova corrente não se desenvolver por não encontrar condições para tal.

No que diz respeito às relações interculturais entre o nosso país e o exterior todas as três hipóteses se verificam, mas principalmente o segundo, pois, tal como é próprio dos países semiperiféricos, as manifestações artísticas tendem na generalidade para a ambiguidade e para um desenvolvimento contraditório e superficial que pode, até acabar por asfixiá-las. Também sucede algumas tendências não encontrarem qualquer eco em Portugal, como é o caso paradigmático da arte pop.

Historicamente, este frequente fenómeno do desenvolvimento contraditório de certas tendências sucedeu, não apenas com o longínquo “futurismo português” mas também com o isolado abstracionismo portuense, o surrealismo tardio, o neorealismo inconsistente e, nos anos sessenta, com o superficial informalismo de formação de uma geração que se veio a revelar neofigurativa. Pelo contrário, não foi este o caso do teimoso naturalismo oitocentista, do modernismo defendido por António Ferro, da amável abstração lírica portuguesa ou da neofiguração, porque estas foram claramente tendências que encontraram terreno fértil para seu desenvolvimento no século xx português anterior ao vinte e cinco de Abril e mereceram efetiva implantação e assimilação.

No período em estudo, este fenómeno percorreu toda a produção da vanguarda portuguesa na sua genérica tendência para-conceptual, muito distante da pureza das várias tendências, criando hibridismos complexos e muito variados. Por vezes, estas produções revestiram-se de grande superficialidade, de incoerências e até de contradições internas sendo frequentes repentinas inflexões noutros sentidos estéticos, por vezes até regressivos. Neste contexto não é de estranhar a verificação de interrupções abruptas de determinadas produções, dedicando-se os artistas a outras atividades, frequentemente o ensino ou as artes gráficas. Poucas são as produções que, escapando a esta descontinuidade, vêm a formar obras coerentes e consolidadas. A grande exceção é sem dúvida a obra de Alberto Carneiro, mas também as obras mais híbridas de Ernesto de Sousa e,

embora de mais lenta construção, de Lourdes Castro, Ana Vieira e Helena Almeida.

Se aprofundarmos o contorno deste fenómeno apontado por Fiz verificamos que aquilo que acontece são desenvolvimentos desviantes dos impulsos originais, que se caracterizam pelo alto nível de hibridismo, o que não impede que esses desenvolvimentos sejam menos interessantes ou pertinentes na sua conjuntura nacional ou internacional, embora as obras que daqui resultam não sejam naturalmente integráveis em nenhuma tendência central internacional. Estes desenvolvimentos culturais fronteiriços constituem válidas contribuições artísticas se considerarmos um plano internacional ocidental que não se resuma ao seu centro e se alargue muito justamente às suas margens.

Não obstante, é útil constatar a cronologia destas influências culturais. Se internacionalmente os auge da pop, do *nouveaux réalisme*, do neodadaísmo (ou arte da *assemblage*), da arte de ação e do movimento *fluxus* atingem-se na primeira metade dos anos sessenta, em Portugal a nova figuração atingiu o seu auge apenas na primeira metade da década de setenta, registando-se algumas experiências no campo do *nouveaux réalisme* em finais de sessenta, assim como no campo da arte de ação com as experiências da poesia visual portuguesa.

As tendências cujo auge internacional se situam em meados da década de sessenta são o ótico-cinetismo, a abstração pós-pictórica e o minimalismo. Destas, a primeira (*optical art*) teve algum desenvolvimento em Portugal durante os anos sessenta e primeira parte dos anos setenta (cinetismo). A abstração pós-pictórica portuguesa, vinda de finais de sessenta, atinge o seu auge em inícios de setenta enquanto algumas experiências no campo do minimalismo se realizam na primeira parte dos setenta.

Das tendências cujo auge internacional se atingiu na primeira metade dos anos setenta como, logo no seu início, o *supports/surfaces*, cerca de 1973 o hiperrealismo, e em 1974 a arte processual, a *land-art* e a arte do corpo, todas tiveram eco em Portugal no mesmo período. Destas tendências pós conceptuais destacou-se a obra de Alberto Carneiro, no âmbito de uma arte processual próxima da *land-art* e que acompanha plenamente o despontar europeu, no início da década de setenta.

Os desenvolvimentos artísticos do período 1968 -1974 estruturam-se num quadro mental em mutação. Os artistas e demais intervenientes da cena artística, neste período, deixam de dividir-se - como se dividiram claramente nos anos sessenta - entre as posições opostas de defesa de uma identidade nacional versus recuperação de uma identidade europeia ou ocidental. Na verdade, a esta dualidade vem acrescentar-se no período marcelista, uma outra - substituindo aquela que ocupou tantas décadas salazaristas de produção plástica portuguesa e que consistia na dualidade Estado versus modernidade – que já não se estrutura em função da ideologia do Estado ditatorial, mas sim entre dois outros polos: o da defesa e prática das técnicas tradicionais mercantilizáveis e a reação a essa condição da obra de arte, alargando o campo de intervenção artística. É portanto um outro diálogo aquele que tenta estruturar-se neste período, num acompanhamento geral do caminho da vanguarda ocidental deste período.

Em contraponto às referidas posições de defesa de uma identidade nacional próxima da ideologia do Estado e/ou defesa de uma arte mercantil e tradicionalista está a vanguarda portuguesa, cujo grande dinamizador é Ernesto de Sousa. É através da atividade experimental no âmbito desta posição de vanguarda que se inicia um efetivo reencontro cultural com a Europa, porque a aproximação do mercado e das instituições foi epigonal ao empenhar-se na divulgação do informalismo francês do pós-guerra sem contrapartidas de internacionalização dos artistas portugueses, num pseudo confronto da arte portuguesa com a arte estrangeira europeia.

Há ainda uma problemática que percorre as produções portuguesas do período em estudo, na sua generalidade. De presença constante em quase todas as tendências abordadas pelos artistas portugueses, neste período, esta problemática parece até funcionar como centro estruturador e aglutinador das produções mais peculiares e que se revelaram mais desviantes face aos modelos exteriores, embora simultaneamente permeáveis às tendências ocidentais internacionais suas contemporâneas. É uma problemática, que as tendências pós informalistas na sua generalidade colocaram e que não foi, nem colocada, nem assimilada em tempo útil na cultura visual portuguesa. Trata-se da identidade da representação e do representado. Assim é frequente o questionamento da representação nas

mais diversas formas, o que chega a ser obsessivo nalgumas obras – veja-se os casos de Noronha da Costa ou de Helena Almeida que desenvolvem as suas obras em torno desta problemática.

Tratou-se de um período de grande riqueza na multiplicidade de propostas, possuidor de toda uma dinâmica artística própria que se organiza à volta dum mercado funcionando como seu centro estruturador e que termina com a revolução de 1974. Um novo acontecimento político que dá lugar a novas dinâmicas com descontinuidades em termos das estruturas mercantis, que se desmoronam (e com elas muitas das produções artísticas epigonais), e com a continuidade de muitas das experiências de vanguarda, de que se destaca o florescimento da performance,<sup>287</sup> cujo auge sucederá nos finais da década de setenta e se prolongará ainda pela primeira metade da década seguinte.

---

<sup>287</sup> Ver Álvaro, Egídio, *Figurações Intervenções*, Lisboa, Edição FCG /SNBA, 1980.

## 7. Alguns dados sobre galerias e exposições portuguesas

### 7.1. Quadro das galerias (1950-1974)

	<b>Década de cinquenta</b>
<b>Lisboa</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria de Março (1952-1954)</li> <li>• Galeria Pórtico (1956-1959)</li> <li>• Galeria do Diário de Notícias (1957)</li> <li>• Galeria da Cooperativa Gravura (1958)</li> <li>• Galeria da S.N.B.A. (1901)</li> <li>• Galeria Palácio Foz</li> </ul>
<b>Porto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Dominguez Alvarez (1954)</li> <li>• Galeria Divulgação (1958-1968)</li> <li>• Galeria do Ateneu Comercial do Porto</li> </ul>
	<b>Década de sessenta</b>
<b>Continuam:</b>	Galeria Gravura, Galeria Diário de Notícias, Galeria Palácio Foz, Galeria da S.N.B.A., Galeria Dominguez Alvarez, Galeria do Ateneu Comercial do Porto.
<b>Lisboa</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Divulgação (1963-1968)</li> <li>• Galeria 111 (1964)</li> <li>• Galeria Interior (1964)</li> <li>• Galeria Buchholz (1965)</li> <li>• Galeria de Arte Moderna da S.N.B.A. (1965)</li> <li>• Galeria Quadrante (1966)</li> <li>• Galeria S. Mamede (1967)</li> <li>• Galeria Dinastia (1968)</li> <li>• Galeria Judite Dacruz (1969)</li> <li>• Galeria da Fundação Calouste Gulbenkian (1969)</li> </ul>
<b>Porto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria da Casa da Carruagem (1964)</li> <li>• Galeria Dinastia (1968)</li> </ul>
<b>Outros locais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Divulgação (1964-1968, Viana do Castelo)</li> <li>• Galeria do C.A.P.C. (1969, Coimbra)</li> </ul>
<b>1973</b>	<b>Década de setenta</b> (Antes do 25 de Abril)
<b>Continuam:</b>	Galeria Gravura, Galeria do Diário de Notícias, Galeria do Palácio Foz, Galeria da SNBA, Galeria 111, Galeria Interior,

	Galeria Buchholz, Galeria de Arte Moderna da S.N.B.A., Galeria Quadrante, Galeria S. Mamede, Galeria Dinastia, Galeria Judite Dacruz, Galeria da F. C. Gulbenkian, Galeria Dominguez Alvarez, Galeria do Ateneu Comercial do Porto e Galeria Dinastia.
<b>Lisboa</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Opinião (1971)</li> <li>• Galeria S. Francisco (1971)</li> <li>• Galeria Futura (1972)</li> <li>• Galeria Ottolini (1972)</li> <li>• Galeria do Ar.co. (1972)</li> <li>• Galeria Quadrum (1973)</li> <li>• Galeria Prisma 73 (1973)</li> <li>• Galeria Centro (1973)</li> <li>• Galeria Diprove (1973)</li> <li>• Galeria Sezimbra (1973)</li> <li>• Galeria Da Emenda (1974)</li> <li>• Galeria Kompass (1974)</li> <li>• Galeria Da Vinci (1974)</li> <li>• Galeria Grafil (1974)</li> <li>• Galeria Interforma</li> <li>• Galeria Távola</li> </ul>
<b>Porto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Alvarez Dois (1970)</li> <li>• Galeria Zen (1970)</li> <li>• Galeria da Cooperativa Arvore (1971)</li> <li>• Galeria Abel Salazar (1972)</li> <li>• Galeria Espaço (1973)</li> <li>• Galeria Mini Galeria (1973)</li> <li>• Galeria Diprove(1974)</li> <li>• Galeria Arte Nova (1974)</li> <li>• Galeria Paisagem (1974)</li> <li>• Galeria Pinacoteca (1974)</li> <li>• Galeria Primeiro de Janeiro (1974)</li> </ul>
<b>Outros locais</b>	
<b>Continuam:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria do C.A.P.C. (Coimbra)</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galeria Ogiva (Óbidos, 1970)</li> <li>• Galeria Diedro (Leiria, 1972)</li> <li>• Galeria Degrau (Figueira da Foz, 1972)</li> <li>• Galeria Convés (Aveiro, 1973)</li> <li>• Galeria Grade (Aveiro, 1974)</li> <li>• Galeria Degrau (Angra do Heroísmo, 1974)</li> </ul>

## 7.2. Quadro de atividades das galerias (1968-1974)

<b>1968</b>	
Galeria Buchholz	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amadeu de Souza Cardoso</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costa Pinheiro, <i>pintura</i></li> <li>• Cruzeiro Seixas, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Angelo de Sousa, <i>pintura</i></li> <li>• Jorge Pinheiro, <i>pintura</i></li> <li>• José Rodrigues, <i>pintura</i></li> <li>• Carlos Calvet, <i>pintura</i></li> <li>• Carlos Botelho</li> </ul>
Galeria Quadrante	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Novo Desenho</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eurico Gonçalves, <i>pintura</i></li> <li>• Manuela Almeida, <i>pintura</i></li> <li>• Manuel Baptista, <i>pintura</i></li> <li>• Ana Vieira</li> <li>• Batarda Fernandes, <i>pintura</i></li> <li>• Fernando Lemos, <i>pintura</i></li> <li>• Cícero Dias</li> </ul>
Divulgação (Lisboa)	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tomás Mateus,</li> <li>• Nikias Skapinakis, <i>pintura</i></li> <li>• Celestino Alves, <i>pintura</i></li> <li>• António Botelho</li> <li>• João Hogan</li> </ul>
Galeria 111	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jurgen Claus, <i>desenhos</i></li> <li>• Nikias Skapinakis, <i>pintura</i></li> <li>• Espiga Pinto</li> <li>• Júlio Pomar, <i>desenhos</i></li> <li>• Palolo, <i>pintura</i></li> <li>• Vespeira, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa</li> <li>• Manuela Jorge, <i>gravura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de desenho</li> </ul>
Diário de Notícias	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Filipe</li> <li>• Maria da Luz Lino, <i>desenho</i></li> </ul>
Gravura	

Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura iraniana de Rafa Nasiri, Salem Dabbagh e Hashim Samarchi</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alice Jorge, <i>gravura</i></li> </ul>
Alvarez	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eduardo Viana, <i>pintura</i></li> <li>• Amadeu de Sousa Cardoso, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Poesia Visual de Ana Hatherly, Pedro Xisto, Melo e Castro e António Aragão.</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Vasconcelos</li> <li>• Justino Alves</li> </ul>
Galeria da C. Árvore	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Areal</li> <li>• René Lannay, <i>gravura</i></li> </ul>
Divulgação (Porto)	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Rodrigues, <i>Desenho de ilustração</i></li> </ul>
SNBA	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Charrua</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição/Concurso General Motors</li> <li>• Exposição/Concurso Guérin</li> </ul>
Biblioteca Museu de Amarante	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Homenagem a Amadeu de Souza Cardoso</li> </ul>
SEIT	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eduardo Viana, <i>pintura</i></li> <li>• III Salão Nacional de Arte</li> <li>• 29 Gravuras Americanas Contemporâneas</li> </ul>
Funchal	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• II Exposição de Arte Moderna</li> </ul>
<b>1969</b>	
Galeria Buchholz	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Premiados Soquil</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vasco Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Eduardo Nery, <i>pintura</i></li> <li>• Manabu Mabe, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Helena Almeida, <i>pintura</i></li> </ul>
retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlos Botelho, <i>pintura</i></li> <li>• António Dacosta, <i>pintura</i></li> </ul>



Galeria 111	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bartolomeu dos Santos, <i>gravura</i></li> <li>• Palolo, <i>pintura</i></li> <li>• Manuel Casimiro, <i>desenho</i></li> <li>• Costa Pinheiro, <i>pintura e gravura</i></li> <li>• Aldina, <i>esmaltes</i></li> <li>• Espiga Pinto, <i>pintura</i></li> <li>• Karel Appel, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pastel</i></li> <li>• Vítor Fortes, <i>gravuras</i></li> <li>• Poliakoff, <i>litorafia</i></li> <li>• Manuel Casimiro, <i>tapeçaria</i></li> </ul>
Quadrante	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Areal, <i>instalação</i></li> <li>• Manuel Baptista, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Eurico Gonçalves, <i>pintura</i></li> <li>• T. Vieira, <i>pintura</i></li> <li>• Rosa Ramos, <i>pintura</i></li> <li>• Marylin Reynolds, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Objetos</li> <li>• António Ferraz, António Paisana, M<sup>a</sup> Beatriz, Nesbitt, Vitor Pomar, David Evans, V. Vieira, F. Calhau, Helena Lapas.</li> </ul>
Interior	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Sena, Charrua, Conduto, M<sup>o</sup> Velez, Sá Nogueira, João Abel Manta</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Sena, <i>pintura</i></li> </ul>
São Mamede	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mário Cesariny, <i>pintura</i></li> <li>• Cruzeiro Seixas, <i>pintura</i></li> </ul>
Judite Dacruz	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva Inaugural</li> </ul>
Metalúrgia da Longra	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Charrua, João Abel Manta, António Sena e Maria Velez</li> </ul>
Gravura	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Brites, <i>gravura</i></li> <li>• Vítor Fortes</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Beatriz, Calhau, Camila, Gabriel, Hogan, Luz Lino, Victor Fortes, Vítor Pomar.</li> </ul>

Dinastia	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintores de Paris</li> </ul>
Diário de Notícias	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Júlio, <i>desenhos</i></li> <li>• Humberto Lebroto</li> <li>• Maluda, <i>pintura</i></li> </ul>
SEIT	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bernardo Marques</li> <li>• Carlos Bracher</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escultura Belga</li> <li>• Colectiva de Tapeçaria</li> </ul>
SNBA	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição/concurso Banco Português do Atlântico</li> <li>• Exposição de Verão III</li> <li>• Angelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues</li> <li>• I Exposição de Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em Colecções Particulares</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Sena, <i>pintura</i></li> <li>• Miguel Arruda, <i>pintura</i></li> <li>• Rocha de Sousa, <i>pintura</i></li> </ul>
Fundação Calouste Gulbenkian	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintura Portuguesa adquirida pela Fundação C.G.</li> </ul>
Centro Cultural Português	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de Gravadores Portugueses da “Gravura”</li> </ul>

## 1970

Galeria Buchholz	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Pedro, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravuras Modernas Alemãs</li> <li>• Prémio Soquil, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jorge Pinheiro, <i>pintura</i></li> <li>• Eduardo Nery, <i>pintura</i></li> <li>• Álvaro Lapa, <i>pintura</i></li> <li>• Zulmiro de Carvalho, <i>escultura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• António Areal, <i>Instalação</i></li> </ul>
Galeria 111	

Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eduardo Nery, <i>pintura</i></li> <li>• Jasmin, <i>pintura</i></li> <li>• Nikias Skapinakis, <i>pintura</i></li> <li>• Cruz Filipe, <i>pintura</i></li> <li>• Vespeira, <i>pintura</i></li> <li>• Manuel Baptista, <i>pintura</i></li> <li>• Vieira da Silva, <i>pintura</i></li> <li>• Ruy Leitão, <i>pintura</i></li> <li>• Lurdes Castro, <i>objetos</i></li> <li>• Jorge Martins, <i>pintura</i></li> <li>• Bartolomeu Cid, <i>gravura</i></li> <li>• João Cutileiro, <i>escultura</i></li> <li>• Espiga Pinto, <i>desenho e bronzes</i></li> </ul>
Galeria Judite Dacruz	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Novos Sintomas da <i>Pintura Portuguesa</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nuno de Siqueira, <i>pintura</i></li> <li>• Virgílio Domingues, <i>escultura</i></li> <li>• Helena Almeida, <i>objetos</i></li> <li>• Rocha de Sousa, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• João Hogan, <i>pintura</i></li> <li>• João Vieira, <i>instalação</i></li> </ul>
Galeria S. Mamede	
Retrospectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlos Calvet, <i>pintura</i></li> <li>• Assumpção, <i>pintura</i></li> <li>• Júlio, <i>pintura</i></li> <li>• Eurico, <i>pintura</i></li> <li>• Jorge Barradas, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cargaleiro, <i>pintura</i></li> <li>• Cruzeiro Seixas, <i>pintura</i></li> <li>• Vieira da Silva, <i>pintura</i></li> <li>• Chartes de Almeida, <i>pintura e escultura</i></li> <li>• José Rodrigues, <i>escultura</i></li> <li>• Cesariny, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Quadrante	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• David Evans, <i>pintura</i></li> <li>• António Paissana e António Ferraz, <i>experiências cinéticas, escultura</i></li> <li>• Helena Almeida, <i>desenho</i></li> <li>• F. Calhau, <i>pintura</i></li> <li>• Dixo, <i>pintura</i></li> <li>• Marcelo Costa, <i>objetos e desenho</i></li> <li>• Jorge Nesbitt, <i>escultura cinética</i></li> </ul>

Galeria Interior	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Serra, <i>pintura</i></li> <li>• João Abel Manta, <i>pintura</i></li> <li>• Maria Velez, <i>pintura</i></li> <li>• Sá Nogueira, <i>pintura</i></li> <li>• António Charrua, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Gravura	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nadir Afonso, <i>gravura</i></li> </ul>
Galeria Domingos Alvarez	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Angelo de Sousa, <i>pintura</i></li> <li>• Armando Alves, <i>pintura/ objecto</i></li> <li>• José Rodrigues, <i>escultura</i></li> <li>• Jorge Pinheiro, <i>pintura</i></li> <li>• Joaquim Vieira, <i>escultura</i></li> </ul>
Galeria da C. Árvore	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de Jovens Pintores</li> </ul>
Galeria Ogiva	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Helena Almeida, Artur Rosa e José Aurélio</li> </ul>
SEIT	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luís Gonçalves</li> </ul>
Fundação Calouste Gulbenkian	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vieira da Silva, <i>pintura</i></li> <li>• Nadir Afonso, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Chagall, <i>desenho e aquarela</i></li> </ul>
Centro Cultural Português de Paris da F. C. G.	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nadir Afonso, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura Portuguesa Contemporânea</li> </ul>
S.N.B.A.	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arlindo Vicente, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição Mobil</li> <li>• Lisboa 70,</li> <li>• Exposição Europeia de arte Universitária</li> <li>• Iº Salão de Artistas de Domingo</li> <li>• Exposição do Curso de Formação Artística</li> <li>• VI Retrospectiva das Galerias (Salão de Verão)</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noémio Ramos, <i>pintura</i></li> <li>• Leonor Praça, <i>pintura</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Mendes, <i>pintura</i></li> <li>• Isabel Laginhas, <i>colagem e pintura</i></li> <li>• Criner y Dintel, <i>pintura objetual</i></li> <li>• Miguel Arruda, <i>escultura</i></li> <li>• Noronha da Costa</li> <li>• Rocha de Sousa, <i>pintura</i></li> <li>• Fernando Calhau, <i>pintura</i></li> </ul>
<b>1971</b>	
Galeria Buchholz	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 11 Artistas (Nery, João Vieira, Jorge Pinheiro, Joaquim Vieira, João Machado, Noronha, Baptista, Cargaleiro, Zulmiro C., Vasco Costa, Jorge Martins.</li> <li>• Prémio Soquil</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Calhau, <i>pintura</i></li> <li>• Alberto Carneiro, <i>instalação</i></li> <li>• João Machado, <i>escultura e desenho</i></li> <li>• Joaquim Vieira, <i>instalação</i></li> <li>• Álvaro Lapa, <i>instalação</i></li> <li>• Gracinda Candeias, <i>pintura e desenho</i></li> </ul>
Galeria 111	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noronha da Costa, <i>objetos</i></li> <li>• Manuel Jorge, <i>pintura</i></li> <li>• Manuel Baptista, <i>pintura</i></li> <li>• Fátima Vaz, <i>pintura</i></li> <li>• Palolo, <i>pintura</i></li> <li>• Vasco Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Kukas, <i>joalheria</i></li> </ul>
Galeria Ogiva	
Colectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Homenagem a Josefa de Óbidos</li> </ul>
Galeria Judite Dacruz	
Colectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Novos Autores, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• David Evans, <i>pintura</i></li> <li>• Helena Lapas, <i>tapeçaria</i></li> <li>• Gonçalo Duarte, <i>pintura</i></li> <li>• Santoro (Pascale), <i>escultura</i></li> <li>• Miguel Yeco, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria S. Mamede	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlos Calvet, <i>pintura</i></li> <li>• Mário Cesariny, <i>pintura</i></li> <li>• Cruzeiro Seixas, <i>pintura</i></li> <li>• Paula Rego, <i>pintura</i></li> <li>• Guy Weelen, <i>desenho</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jorge Vieira, <i>escultura</i></li> </ul>
Galeria Opinião	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Leonor Praça, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Quadrante	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alberto Carneiro, João Machado e Zulmiro Carvalho</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Vieira, <i>instalação</i></li> <li>• João Dixo, <i>Achados arqueológicos do século XX, instalação</i></li> <li>• Lanes Belvi,</li> <li>• Pires Vieira, <i>pintura</i></li> <li>• Varela, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Interior	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sá Nogueira, <i>pintura</i></li> <li>• João Charrua, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Gravura	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Litografias dos Alunos de Humberto Marçal</li> </ul>
Galeria São Francisco	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura Espanhola</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alice Jorge, <i>gravura</i></li> <li>• Isabel Laginhas, <i>tapeçaria</i></li> <li>• Fernando Grade, <i>desenho</i></li> <li>• Gordilho, <i>esculturas</i></li> <li>• Mil Lubrott, <i>gravura</i></li> <li>• Man (30 anos), <i>gravura</i></li> <li>• Cargaleiro</li> </ul>
Galeria Zen	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quatro Vintes, <i>pintura e escultura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vieira da Silva, <i>pintura</i></li> <li>• Eduardo Nery, <i>pintura</i></li> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• Palolo, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria do Diário de Notícias	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Matos Cardoso, <i>desenho</i></li> </ul>
Galeria Alvarez	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relógio, <i>desenho, tapeçaria e cerâmica</i></li> <li>• João Hogan, <i>gravura</i></li> <li>• Batarda, <i>pintura</i></li> <li>• Paula Rego, <i>pintura</i></li> <li>• João Dixo, <i>Achados arqueológicos do Século XX</i></li> </ul>
Galeria Alvarez Dois	

Individuais	• Guima, <i>pintura</i>	
Galeria do Ateneu Comercial do Porto		
Retrospectivas	• Pintores de Paris	
Clube dos Galitos de Aveiro		
Retrospectivas	• Retrospectiva de Júlio Resende 1942-1971, <i>pintura</i>	
SEIT		
Colectivas	• Bual, Fernando Amaro e Jorge Teófilo, <i>pintura</i>	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luís Lobato, <i>pintura e desenho</i></li> <li>• Dorita Castel Branco, <i>escultura</i></li> <li>• Paola de Gregório, <i>esculturas e relevos</i></li> <li>• Sérgio Telles, <i>pintura</i></li> <li>• Maria Benamor, <i>pintura naif</i></li> </ul>	
Fundação Calouste Gulbenkian		
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 100 Obras de Arte da <i>Pintura</i> Inglesa</li> <li>• Arte Francesa depois de 1950</li> <li>• Exposição de Cerâmica Decorativa Portuguesa</li> <li>• Algumas Obras de <i>Pintura</i> Portuguesa (coleção FCG e SEIT)</li> </ul>	
Individuais	• Rahmi Pehlivanlt	
Centro Cultural Português de Paris da F. C. G.		
Retrospectivas	• 100 Anos de Arte Portuguesa em Paris	
Individuais	• Sérgio Telles, <i>pintura</i>	
S.N.B.A.		
Retrospectivas	• Exposição de 28 Desenho das décadas de 50	Salão–convívio (comemorativo dos 70 anos da SNBA)
Colectivas	• Exposição de parte do património da S.N.B.A.	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marqueba</li> <li>• Maria Paulo, <i>pintura</i></li> <li>• António Martins</li> <li>• César Albotte, <i>pintura</i></li> <li>• Abílio Marques Elias</li> <li>• Espiga Pinto, <i>instalação</i></li> <li>• Cota e Saranha, <i>pintura</i></li> <li>• Celestino Alves, (68-71)</li> </ul>	

<b>1972</b>	
Galeria Buchholz	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soquil, <i>pintura</i></li> <li>• Tápies e Millares, <i>tapeçarias</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Joaquim Bravo, <i>pintura</i></li> <li>• Manabu Mabe, <i>pintura</i></li> <li>• Victor Belém, <i>série de objetos</i></li> <li>• Álvaro Lapa, <i>instalação</i></li> <li>• Malagatana, <i>pintura</i></li> <li>• Nadir Afonso, <i>pintura</i></li> <li>• Areal, <i>instalação</i></li> <li>• Jorge Martins</li> </ul>
Galeria 111	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> <li>• René Bertholo, <i>objetos</i></li> <li>• Eduardo Nery, <i>pintura</i></li> <li>• Victor Fortes, <i>pintura</i></li> <li>• Sónia Delaunay (1971-1972), <i>pintura</i></li> <li>• Nikias Skapinakis, <i>pintura</i></li> <li>• Bartolomeu dos Santos, <i>gravura</i></li> <li>• João Cutileiro, <i>escultura</i></li> </ul>
Galeria Judite Dacruz	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rocha de Sousa, <i>pintura</i></li> <li>• João Vieira, <i>pintura</i></li> <li>• Menez, <i>pintura</i></li> <li>• Calhau, <i>pintura</i></li> <li>• Manuel Casimiro, <i>pintura</i></li> <li>• Arpad Szenes, <i>pintura</i></li> <li>• Vieira da Silva, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria S. Mamede	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Serge Poliakoff, <i>pintura</i></li> <li>• Jorge Barradas, <i>pintura e cerâmica</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Raúl Perez, <i>pintura</i></li> <li>• Cruzeiro Seixas, <i>desenho</i></li> <li>• Carlos Botelho, <i>pintura</i></li> <li>• Charters de Almeida, <i>escultura e tapeçaria</i></li> </ul>
Galeria Quadrante	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conhecidos e Revelações (vários)</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Dixo, <i>objetos</i></li> <li>• Fausto Boavida</li> <li>• João Brahm, <i>fotografia</i></li> <li>• Alberto Ramirez, <i>escultura</i></li> </ul>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Camilo Loureiro, <i>escultura</i></li> </ul>
Galeria Interior	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sá Nogueira, <i>tapeçaria</i></li> <li>• João Charrua, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Dinastia	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Serge Poliakoff</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintores de Paris, <i>pintura</i></li> <li>• Pintores do Século XX</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jean Miotte, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria S. Francisco	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravuras de Calder, Miró, Vieira da Silva, Cargaleiro e Tápies</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Múltiplos de Arte (espanhóis, escandinavos e portugueses), <i>objetos de pintura escultura e design</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ivan Tovar, <i>pintura</i></li> <li>• Alvarez Rios, <i>pintura</i></li> <li>• António José Metello, <i>pintura</i></li> <li>• Isabel Laginhas, <i>tapeçarias e pinturas</i></li> <li>• Cargaleiro, <i>gravuras</i></li> <li>• Pol Gachon, <i>pintura</i></li> <li>• Aureliano Lima, <i>escultura</i></li> <li>• Mestre Caçoila, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Opinião	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gil Teixeira Lopes, <i>gravura</i></li> <li>• Renée Gagnon, <i>gravura</i></li> <li>• Graça Antunes, <i>objetos pintados</i></li> <li>• Camile Loureiro, <i>gravura</i></li> <li>• Criner Y Dintel, <i>pintura</i></li> <li>• Benedita Serrano, <i>pintura</i></li> <li>• Maria Gabriel, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Diário de Noticias	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adão Rodrigues, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Casino do Estoril	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emy Pennings, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Ottolini	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pinturas várias</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Teixeira de Vasconcelos, <i>pintura</i></li> <li>• Carlos Ferreiro, <i>pintura</i></li> <li>• Marcel Robelim, <i>pintura</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Justino Alves, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Futura	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vimala Devi</li> </ul>
Galeria Ogiva	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comemorativa do 2º Aniversário</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Vieira, <i>instalação e quadros objecto</i></li> <li>• Jorge Pinheiro, <i>pintura</i></li> <li>• Rogério Ribeiro, <i>pintura</i></li> </ul>
Instituto Alemão	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obras do concurso infantil realizado em 1966 do Instituto Goethe de Munique, <i>pintura infantil</i></li> </ul>
Convés	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grupo 7, <i>pintura</i></li> </ul>
O 1º de Janeiro	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlos Barradas, <i>cerâmica</i></li> </ul>
Galeria Zen	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Charrua, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luís Piza e Isabel Pons, <i>gravura</i></li> <li>• Cutileiro, <i>escultura</i></li> <li>• Sónia Delaunay, <i>pintura</i></li> <li>• Palolo, <i>pintura</i></li> <li>• Jorge Martins, <i>pintura</i></li> <li>• Vasco Costa, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Alvarez	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cesariny, <i>pintura</i></li> <li>• Cargaleiro, <i>pintura</i></li> <li>• Arpad Szenes, <i>pintura</i></li> <li>• Paula Rego, <i>pintura</i></li> <li>• Carlos Calvet, <i>pintura</i></li> <li>• Nadir Afonso, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Alvarez Dois	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintores de Paris, <i>pintura</i></li> <li>• Colectiva Surrealista, Alvarez Rios, Tovar e Martinez e Zweidler, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Dixo, <i>pintura</i></li> <li>• Nadir Afonso, <i>pintura</i></li> </ul>
Abel Salazar	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintores e escultores do Porto</li> </ul>

Ateneu Comercial do Porto	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obras dos alunos da ESBAP</li> </ul>
Galeria Árvore	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte Britânica Contemporânea</li> </ul>
Galeria Casino da Póvoa de Varzim	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “10 Anos de <i>Pintura Portuguesa</i>”</li> </ul>
SEIT	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emmérico Nunes, <i>pintura e desenho</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição Povos e Culturas – Arte africana, asiática e sul-americana- coleção do Museu de Etnologia do Ultramar</li> <li>• Arte Contemporânea Brasileira</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Araújo, <i>pintura</i></li> <li>• Mário de Oliveira, <i>pintura</i></li> <li>• Sérgio Arrigone e Luísa Amorese, <i>pintura</i></li> </ul>
Fundação Calouste Gulbenkian	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naum Gabo, <i>escultura</i></li> <li>• DADA-1916-1966</li> <li>• Arpad Szenes, <i>pintura</i></li> <li>• Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Viana, Amadeo, Pacheco e Almada</li> <li>• Fancis Smith, <i>desenho</i></li> <li>• Hein Semke, <i>escultura e pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bertina Lopes, <i>pintura</i></li> <li>• Paul Klee, <i>pintura</i></li> </ul>
Centro Cultural Português de Paris da F. C. G.	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naum Gabo, <i>escultura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Cargaleiro, <i>pintura</i></li> <li>• Nikias Skapinakis, <i>pintura</i></li> </ul>
SNBA	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lima de Freitas, <i>pintura e desenho</i></li> <li>• Joaquim Rodrigo, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cartazes de Italia, <i>design gráfico</i></li> <li>• Arte Figurativa Portuguesa do Século XIX e XX, <i>pintura</i></li> <li>• A Arte do Fantástico, <i>gravura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noronha da Costa, <i>pintura</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dorita Castel Branco, <i>escultura</i></li> <li>• Tomás de Mateus, <i>pintura</i></li> <li>• Sam, <i>objetos</i></li> <li>• Chissano, <i>escultura</i></li> <li>• Ângelo de Sousa, <i>esculturas</i></li> <li>• Helena Almeida,</li> <li>• Renée Gagnon, <i>pintura</i></li> <li>• Malangatana, <i>pintura</i></li> </ul>
Fundação Cupertino de Miranda	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1ª Bienal de Jovens Artistas Portugueses</li> </ul>
<b>1973</b>	
Galeria Buchholz	
Colectivas	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cruz Filipe, <i>pintura</i></li> <li>• Álvaro Lapa</li> <li>• Henrique Manuel, <i>desenho</i></li> <li>• Guilherme Parente</li> <li>• Joaquim Bravo</li> <li>• Malangatana, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria 111	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Júlio Pomar(1967-1973)</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bartolomeu Cid, <i>gravuras</i></li> <li>• Manuel Baptista, <i>pintura</i></li> <li>• Eduardo Luís, <i>pintura</i></li> <li>• António Palolo, <i>pintura</i></li> <li>• Fátima Vaz, <i>pintura</i></li> <li>• José Rodrigues, <i>escultura e desenho</i></li> <li>• Manuela Jorge, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Judite Dacruz	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Mendes, <i>design gráfico</i></li> <li>• Miguel Yeco, <i>pintura</i></li> <li>• Rogério Ribeiro, <i>pintura</i></li> <li>• Nuno de Siqueira, <i>pintura</i></li> <li>• Artur Rosa, <i>desenho, serigrafia, pintura e escultura</i></li> <li>• Luís Pinto Coelho, <i>pintura</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 20 Gravadores Ingleses</li> </ul>
Galeria S. Mamede	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Henri Michaux, <i>pintura</i></li> <li>• Júlio Dias Pereira(50 anos), <i>desenho</i></li> <li>• Cobra, (Alexinsky, Appel e Jorn)</li> <li>• 15 Desenhos de Amadeo entre 1913-1914</li> </ul>

Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mário Botas, <i>desenho</i></li> <li>• João Dixó, <i>objetos</i></li> <li>• M<sup>o</sup> Fernanda de C. e Silva</li> <li>• Marina Obo</li> <li>• Helena Almeida, <i>pintura</i></li> <li>• António Areal, <i>pintura e objetos</i></li> <li>• Mário Cesariny, <i>pintura</i></li> <li>• Janine de Mattos Sequeira, <i>desenho</i></li> <li>• Cícero Dias</li> <li>• Isabel Meyreles, <i>escultura</i></li> </ul>
Galeria Quadrante	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fausto Boavida e Eduardo Cruzeiro, <i>pintura</i></li> <li>• Alberto Carneiro, <i>instalação</i></li> <li>• Álvaro Lapa</li> <li>• Victor Belém,</li> <li>• José Paulo Vidigal e José Pedro Moureau</li> <li>• Carlos Baptista, <i>objetos</i></li> </ul>
Galeria Interior	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maria Velez , <i>tapeçaria</i></li> <li>• Henrique Ruivo</li> </ul>
Galeria Dinastia	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Francis Smith (1916-1954)</li> <li>• Arte internacional- Pintores do século XX</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Artistas Espanhóis</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bernardo Marques</li> <li>• António Sena, <i>pintura</i></li> <li>• Alan Davie, <i>pintura</i></li> <li>• Fernando Lemos</li> <li>• José de Guimarães</li> <li>• Luís Jardim, <i>desenho e colagem</i></li> <li>• Kolos Vary</li> </ul>
Galeria S. Francisco	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hans Hartung, <i>serigrafias</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura</li> <li>• Múltiplos de Arte, <i>escultura</i></li> <li>• Artistas Espanhóis-Miró, Tápies e Millares, <i>serigrafias</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maria Gabriel, <i>pintura</i></li> <li>• Sérgio Pombo, <i>pintura</i></li> <li>• Gordilho</li> <li>• Tomás Mateus</li> <li>• Jean de Maximy, <i>pintura</i></li> <li>• James Pichete</li> <li>• Henry Goetz, <i>gravura</i></li> <li>• Hein Semke, <i>gravura e cerâmica</i></li> </ul>

Galeria Opinião	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lud, <i>desenho e pintura</i></li> <li>• Kira</li> <li>• Jim Jones, <i>colagem</i></li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>•</li> </ul>
Diprove	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenhadores humoristas espanhóis</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maillot</li> <li>• Gil Teixeira Lopes</li> <li>• Jorge de Oliveira</li> <li>• João Nascimento</li> </ul>
Prisma 73	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de inauguração</li> <li>• 2ª Exposição colectiva, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lisa Chaves Ferreira</li> <li>• Nuno San-Payo, <i>pintura</i></li> <li>• Lima de Freitas</li> <li>• Júlio Resende, <i>desenho</i></li> </ul>
Galeria Ottolini	<ul style="list-style-type: none"> <li>•</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emíla Nadal, <i>pintura</i></li> </ul>
Quadrum	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 34 Pintores actuais</li> </ul>
Diedro	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guilherme Parente, <i>pintura</i></li> <li>• Fernando Calhau, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Centro	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Maria Botelho</li> </ul>
Galeria Zen	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Baptista</li> <li>• Carlos Carneiro</li> <li>• João Hogan</li> </ul>
Galeria Alvarez	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Beni Schweiser</li> <li>• Relógio</li> <li>• Carlos Carneiro</li> </ul>
Galeria Alvarez Dois	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escultura e Pintura internacional</li> </ul>

Casa da Carruagem	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espiga Pinto, <i>escultura</i></li> <li>• Henrique Silva</li> </ul>
Abel Salazar	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pedro Rocha</li> </ul>
Ateneu Comercial do Porto	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pintores do Século XX</li> </ul>
Espaço	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Modernas Gravadores Portugueses</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emmérico Nunes</li> </ul>
Mini Galeria	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Rodrigues</li> <li>• Jorge Pinheiro</li> </ul>
SEIT	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fernando Fernandes (1948-1973), <i>escultura</i></li> <li>• Alvaro de Breé, <i>escultura</i></li> <li>• Tom, 5 anos de atividade</li> </ul>
Fundação Calouste Gulbenkian	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Turner</li> <li>• Burle Marx</li> <li>• José Caballero, <i>pintura</i></li> <li>• António Carneiro (1972-1930)</li> <li>• Rodin</li> <li>• Manessier</li> <li>• Palavra e Imagem, cartazes do MoMA de N.Y.</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravuras Inglesas Contemporâneas (1960-1970)</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dorita Castel Branco, <i>escultura</i></li> <li>• Queirós Ribeiro</li> <li>• Maluda</li> </ul>
Centro Cultural Português de Paris da F. C. G.	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eduardo Nery</li> <li>• Noronha da Costa</li> </ul>
SNBA	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição Documental sobre restauro de monumentos na Alemanha</li> <li>• Lima de Freitas</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Martins Correia</li> <li>• Litografias de Picasso</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição de Arte Portuguesa de Hoje –Abstratos e neofigurativos 1942-1972</li> <li>• Vinte e seis artistas de hoje (Soquil 68-72)</li> <li>• Exposição de 73</li> <li>• Leilão da Associação Portuguesa de Escritores</li> <li>• Exposição de Verão</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sam</li> <li>• Artur Varela</li> <li>• Tlária Rato Zaman Dréa</li> <li>• MAN</li> <li>• Pitum Keil do Amaral, <i>objetos</i></li> <li>• João Vieira</li> <li>• Emília Nadal</li> <li>• Lagoa Henriques</li> <li>• Tomás Vieira</li> <li>• Fernando Calhau</li> <li>• Pires Vieira</li> <li>• Inácio Matsinhe</li> </ul>
Instituto Britânico (Lisboa)	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paolozzi</li> </ul>
Instituto Alemão(Lisboa)	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura expressionista alemã (Barlach, Nolde e Kirchner)</li> </ul>
M.N. A. Antiga	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os Monstros</li> </ul>
A R. CO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Vieira, <i>instalação</i></li> </ul>
E.S.B.A .P.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paolozzi</li> </ul>
<b>1974 (até ao dia 25 de Abril)</b>	
Galeria Buchholz	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Joaquim Bravo</li> <li>• Malangatana</li> </ul>
Galeria 111	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Júlio Pomar, <i>pintura</i></li> <li>• Lindstrom, <i>pintura</i></li> </ul>



Galeria Judite Dacruz	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hockney, Peter Black e outros, <i>gravura e serigrafia</i></li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tapeçarias</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Hatherly, <i>pintura e desenho</i></li> <li>• Ana Vieira</li> </ul>
Galeria S. Mamede	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cargaleiro, <i>pintura e cerâmica</i></li> <li>• Anne Ethuin, <i>colagem</i></li> <li>• Patrick Swift, <i>pintura</i></li> <li>• Charters de Almeida, <i>pintura e escultura</i></li> </ul>
Galeria Quadrante	<ul style="list-style-type: none"> <li>•</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kira, <i>pintura</i></li> <li>• João Martins, <i>pintura</i></li> <li>• Pires Vieira</li> </ul>
Galeria Dinastia	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 9 Pintores da Escola de Paris</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5 Pintores Portugueses</li> <li>• 5 Pintores Espanhóis</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José de Guimarães</li> <li>• Pascoal</li> <li>• Augusto Barros</li> <li>• Carlos Calvet</li> </ul>
Galeria S. Francisco	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equipo Crónica</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hein Semke, <i>gravura e cerâmica</i></li> <li>• Tomás Mateus</li> <li>• Isabel Laginhas, <i>desenho e pintura</i></li> <li>• Teresa Magalhães, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Opinião	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anísio Dantas</li> <li>• Maria Gabriel</li> <li>• Silva Palmeira, <i>pintura</i></li> <li>• Linden Keith Johnson, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Diário de Notícias	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Augusto Pinheiro</li> </ul>
Diprove	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jorge Oliveira</li> <li>• Zao-wou-ki, <i>pintura e desenho</i></li> </ul>
Quadrum	

Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vasarely, <i>pintura e serigrafia</i></li> </ul>
Galeria Ottolini	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alfredo Queirós Ribeiro</li> <li>• José Nuno da Câmara Ferreira</li> </ul>
Da Vinci	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Henrique Mourato e Victor Ferreira</li> </ul>
Kompass	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Serigrafias Portuguesas e Brasileiras</li> </ul>
Prisma 73	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura Contemporânea</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Cândido, <i>desenho</i></li> <li>• Victor Palla, <i>pintura</i></li> <li>• Rogério Ribeiro</li> <li>• Garizo do Carmo</li> <li>• Arnaldo Figueiredo, <i>pintura</i></li> <li>• Lima de Freitas</li> <li>• Nuno San-Payo</li> </ul>
Galeria Ogiva	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Aurélio, <i>escultura</i></li> </ul>
Convés	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eduardo Lemos</li> <li>• Zé Penicheiro</li> <li>• G. Lemonnier, <i>pintura</i></li> <li>• Carlos Carneiro, <i>aguarela</i></li> </ul>
Grade	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rui Alberto e Rei d'Assunção, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Glória Maria, <i>pintura</i></li> </ul>
Galeria Degrau	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meneses Martins, <i>pintura e colagem</i></li> </ul>
Diprove	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Helena Sá, <i>tapeçarias</i></li> <li>• Zao-wou-ki, <i>pintura e desenho</i></li> </ul>
Galeria Zen	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alice Jorge, <i>pintura</i></li> <li>• Henrique Ruivo</li> </ul>
Galeria Alvarez	

Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Roberto Newman</li> <li>• Victor PI</li> <li>• Pol Gachon</li> </ul>
Galeria Alvarez Dois	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perspetiva 74: Tomeck Yokoyama, Alberto Carneiro, Miller, Cameron, Pineau, Da Rocha, Alvess, Hubert, Moucha, Dixo, Klassnick e Oldenbourg</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlos Carneiro</li> </ul>
Abel Salazar	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva: Américo Moura, Avelino Rocha, João Brehm, José Alexandre e Maria da Graça</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aquino</li> <li>• Abreu Pessequeiro</li> </ul>
Mini Galeria	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Sena</li> <li>• Guilherme Parente, <i>serigrafia</i></li> <li>• Maria Gabriel</li> <li>• Ana Hatherly, <i>pintura</i></li> </ul>
Espaço	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Quadros Ferreira, Dario Alves, Fátima Martins, Fernanda Moutinho, Humberto Mesquita, Júlio Capela, Manuela Bacelar, Margarida Santos, Maria Cabral, Maria João Liz e Rodrigo Cabral</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Humberto Mesquita</li> <li>• Álvaro Lapa, <i>pintura</i></li> </ul>
Arte Nova	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Moita Macedo, <i>pintura</i></li> <li>• António Fernandes</li> <li>• Oskar Pinto Lobo</li> </ul>
Paisagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>•</li> </ul>
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aguarela Um</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costa Júnior</li> <li>• Avelino Rocha, <i>desenho</i></li> <li>• Pedro</li> </ul>
Pinacoteca	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de Gravura Contemporânea</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luís Arneu <i>pintura</i></li> </ul>
Primeiro de Janeiro	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maria Luísa</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armando Anjos</li> <li>• Valentim Malheiro</li> </ul>
Galeria Árvore	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Árvore 73</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Albuquerque Mendes</li> <li>• Jochen Maria Bustorff</li> <li>• Alfredo Queirós Ribeiro</li> </ul>
Turismo Matosinhos	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Constatino</li> </ul>
C. A . P. Coimbra	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aniversário da Arte</li> <li>• Guerra das Tintas, <i>happening</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Da Rocha</li> </ul>
SNBA	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• IIª Exposição da A.I.C.A.</li> <li>• Salão de Março, Exposição colectiva de artistas de hoje</li> </ul>
SEIT	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Jardim 1884-1928, <i>pintura</i></li> <li>• Albano Porto Carrero, <i>pintura</i></li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fernando Fernandes, <i>pintura</i></li> <li>• Maria Adelaide Lima Cruz</li> <li>• Mário Oliveira</li> <li>• Vamona Navelar</li> <li>• Stella de Brito</li> <li>• Severo Portela</li> </ul>
Grafil	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravadores: João Hogan, Gil Teixeira Lopes, Matilde Marçal</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Heim Semk, <i>xilogravura</i></li> <li>• Victor Belém, <i>objetos e guaches</i></li> </ul>
Instituto Alemão	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arte Computador</li> </ul>
Fundação Calouste Gulbenkian	
Retrospectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abel Salazar</li> <li>• 100 Desenhos Europeus do MOMA de Nova Iorque</li> <li>• Gabriel Fauré, <i>documental sobre este compositor</i></li> <li>• Etienne Hajdu</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alfredo Queirós Ribeiro, <i>escultura</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• João Paulo, <i>pintura</i></li> </ul>
Centro Cultural Português de Paris da F. C. G.	
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Charters de Almeida, <i>escultura</i></li> </ul>

### 7.3. Quadro das exposições de artistas portugueses no estrangeiro (1968-1974)

<b>1968</b>	
S.E.I.T.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Do Naturalismo aos Nossos Dias</i>, Bruxelas, Paris e Madrid.</li> </ul>
Outros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lurdes Castro participa na 6ª Bienal de S. Marino.</li> </ul>
<b>1969</b>	
S.E.I.T.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação Portuguesa na X Bienal de São Paulo, constituída por Nadir Afonso, Noronha da Costa, Paula Rego e Vítor Fortes.(SEIT, AICA, FCG e SNBA).</li> <li>• Representação Portuguesa na X Bienal de Paris, constituída por Alberto Carneiro entre outros (SEIT, AICA, FCG e SNBA).</li> </ul>
F.C.G.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectiva de Gravadores Portugueses, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris, (Cooperativa de Gravadores Portugueses e FCG).</li> </ul>
<b>1970</b>	
S.E.I.T.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>As Artes ao Serviço da Nação - Comemoração do XL Aniversário da Revolução Nacional</i>, Brasil.</li> <li>• Representação Portuguesa na 34ª Bienal de Veneza constituída por Noronha da Costa (SEIT, AICA, FCG e SNBA).</li> </ul>
F.C.G.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gravure Portugaise Contemporaine</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris, (Cooperativa de Gravadores Portugueses e FCG).</li> <li>• <i>Nadir Afonso</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> </ul>
Galeria Alvarez	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Os 4 Vintes</i>, Galerie Jaques Desbrières, Paris.</li> </ul>
<b>1971</b>	
S.E.I.T.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação Portuguesa na XI Bienal de S. Paulo, Brasil, constituída por exposição extra concurso <i>Almada e as origens do Modernismo Português</i>, (SEIT, AICA, FCG e SNBA).</li> <li>• <i>Desenhos de Bernardo Marques</i>, Madrid.</li> </ul>

F.C.G.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>10 Ans d'art Portugais à Paris (1960-1970)</i> Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> </ul>
S.N.B.A.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Portuguese Modern Art</i> (exposição Mobil de 1970), Hudson River Museum, E.U.A.</li> </ul>
Outros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Casimiro participa na V Bienal Internacional de Tapeçaria de Lousane.</li> <li>• Vieira da Silva participa na R.O.S.C. (Dublin-Irlanda).</li> </ul>
<b>1972</b>	
F.C.G.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Nikias Skapinakis</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> <li>• <i>Manuel Cargaleiro</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> </ul>
Outros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lurdes Castro é convidada a participar na exposição <i>Gravura de Hoje</i> integrante da 35ª Bienal de Veneza.</li> <li>• Luis Pinto Coelho participa na colectiva <i>Gravura de Hoje</i>, Galeria Faunis, Madrid.</li> </ul>
<b>1973</b>	
S.E.I.T.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação Portuguesa na XII Bienal de S. Paulo, Brasil, constituída por Manuel Baptista, José Rodrigues e Gil Teixeira Lopes (SEIT, AICA, FCG e SNBA).</li> <li>• <i>Pintura Portuguesa de Hoje – Abstratos e Neofigurativos</i>, Semana de Portugal em Barcelona, Universidade de Salamanca e SNBA, Lisboa, (SEIT, AICA e SNBA).</li> </ul>
F.C.G.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Eduardo Nery</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> <li>• <i>-Noronha da Costa</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> </ul>
Galeria Dinastia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>5 Peintres Portugais: Fernando Lemos, Carlos Calvet, Nikias Skapinakis e Cargaleiro</i>, Galeria Mony- Calatchi, Paris.</li> </ul>
Galeria Alvarez	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>João Dixo</i>, Galerie L55, Paris.</li> </ul>
Outros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Victor Fortes, António Parente, Ilda Pais, Artur Rosa, Gil Teixeira Lopes e Lurdes Castro pela França, participam na <i>10ª Bienal de Gravura Moderna de Ljubljana</i>, Jugoslávia)</li> <li>• Artur Varela, Holanda.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Henrique Ruivo, Roma.</li> <li>• Alvess, França.</li> <li>• Jorge Martins, Madrid.</li> <li>• Inês Barahona, Paris.</li> </ul>
<b>1974</b>	
<b>F.C.G.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Charters de Almeida</i>, Centre Culturel Portugais de Paris, Paris.</li> </ul>
<b>Galeria Alvarez</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Henrique Silva</i>, Galerie Jacob, Paris.</li> <li>• <i>Nadir Afonso</i>, Selected Artist Galleries, Nova Iorque.</li> <li>• <i>Ilda Reis e Gil Teixeira Lopes</i>, Galerie L55, Paris.</li> </ul>
<b>Outros</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• António Sena participa em colectiva da galeria The Hoya Gallery, Londres (dir. José Mouga).</li> <li>• Dimas Macedo, Galerie Forum, Paris.</li> </ul>



#### 7.4. Quadro das exposições de artistas estrangeiros em Portugal (1968-1974)

<b>1968</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gravura iraniana, Galeria Gravura, Lisboa.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Jurgen Claus</i>, Galeria 111, Lisboa.</li> <li>• <i>Cícero Dias</i>, Galeria Quadrante, Lisboa.</li> <li>• <i>René Lannay</i>, Árvore, Porto.</li> </ul>
<b>1969</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Escultura Belga</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Pintores de Paris</i>, Dinastia, Lisboa.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Carlos Bracher</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Manabu Mabe</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Marylin Reynolds</i>, Galeria Quadrante, Lisboa.</li> <li>• <i>Poliakoff</i>, 111, Lisboa.</li> <li>• <i>Karel Appel</i>, 111, Lisboa.</li> </ul>
<b>1970</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gravuras Modernas Alemãs</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Exposição Europeia de Arte Universitária</i>, S.N.B.A.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Desenhos de Marc Chagall</i>, F.C.G.</li> </ul>
<b>1971</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gravura Espanhola</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Pintores de Paris</i>, Ateneu Comercial do Porto, Porto.</li> <li>• <i>100 Obras de Arte de Pintura Inglesa</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Arte Francesa depois de 1950</i>, F.C.G.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sónia Delaunay -1971-1972</i>, Galeria 111, Lisboa.</li> <li>• <i>Pascale Santoro</i>, Galeria Judite Dacruz, Lisboa.</li> <li>• <i>Guy Weelen</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Lanes Belvi</i>, Galeria Quadrante, Lisboa.</li> <li>• <i>Mil Lubrott</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Paola de Gregório</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Sérgio Telles</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Rahmi Rehlivanlt</i>, F.C.G.</li> </ul>
<b>1972</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pintores de Paris</i>, Galeria Dinastia, Lisboa.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pintores do Século XX</i> – Galeria Dinastia, Lisboa.</li> <li>• <i>Múltiplos de Arte</i> (espanhóis escandinavos e portugueses), Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Gravuras de Pintores de Paris</i> (Calder, Miró, Vieira da Silva, Cargaleiro, Tápies, etc.), Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Arte Contemporânea Brasileira</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Exposição Povos e Culturas – arte africana, asiática e sul americana</i>, S.E.I.T., Museu de Etnologia do Ultramar.</li> <li>• <i>Pintores de Paris</i>, Alvarez Dois; Porto.</li> <li>• <i>Colectiva Surrealista</i>, Alvarez Dois; Porto.</li> <li>• <i>Arte Britânica Contemporânea</i>, Cooperativa Árvore, Porto, (vinda da F.C.G.).</li> <li>• <i>Pintura Infantil - Concurso Internacional</i>, Instituto Alemão, Lisboa.</li> <li>• <i>A Arte do Fantástico – gravura do romantismo aos nossos dias</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Viana, Amadeo, Pacheco e Almada</i>, F.C.G.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Manabu Mabe</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Tapeçarias de Tápies e Millares</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Malangatana</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Arpad Szénes</i>, Galeria Judite Dacruz, Lisboa.</li> <li>• <i>Serge Polliackof</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Alberto Ranizez Capunany</i>, Galeria Quadrante, Lisboa.</li> <li>• <i>Jean Miotte</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Serge Polliackof</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Ivan Tovar</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Alvarez Rios</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Pol Gachon</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Hans Zweidler</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Reneé Gagnon</i>, Galeria Opinião, Lisboa.</li> <li>• <i>Marcel Robelin</i>, Galeria Ottolini, Lisboa.</li> <li>• <i>Vimala Devi</i>, Galeria Futura, Lisboa.</li> <li>• <i>Luís Piza e Isabel Pons</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Sónia Delaunay</i>, Galeria Zen, Porto.</li> <li>• <i>Sérgio Arrigone e Luísa Amorese</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Arpad Szenes</i>, Galeria Alvarez, Porto.</li> <li>• <i>Bertina Lopes</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Chissano</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Malangatana</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Reneé Gagnon</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Naum Gabo</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Arpad Szenes</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Paul Klee</i>, F.C.G.</li> </ul>

Documentais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>DADA-1916-1966</i>, F.C.G.</li> </ul>
<b>1973</b>	
Colectivas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>20 Gravadores Ingleses Contemporâneos</i>, Galeria Judite Dacruz, Lisboa.</li> <li>• <i>Grupo Cobra (Alexinsky, Appel e Jorn)</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Arte Internacional Pintores Séc. XX</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>5 Artistas espanhóis</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Artistas Espanhóis, (Miró Tápies, e Millares)</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Desenhadores Humoristas Espanhóis</i> Galeria Diprove, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Colectiva de Valores Juvenis Internacionais</i>, Galeria Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>“Pintores do Século XX”</i>, Ateneu Comercial do Porto (vinda da Dinastia)</li> <li>• <i>Gravuras Inglesas Contemporâneas (1960-1970)</i>, F.G.C.</li> <li>• <i>Gravura Expressionista Alemã</i>, Instituto Alemão, Lisboa.</li> </ul>
Individuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Malangatana</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Henri Michaux</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Marina Obo</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Cícero Dias</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Kolos Vary</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Jean de Maximy</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>James Pichete</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Hans Hartung</i>, São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Henry Goetz</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Jim Jones</i>, Galeria Opinião, Lisboa.</li> <li>• <i>Maillot</i>, Galeria Diprove, Lisboa.</li> <li>• <i>Beni Schweiser</i>, Galeria Alvarez, Porto.</li> <li>• <i>Turner</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Burle Marx</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>José Caballero</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Rodin</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Massenier</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Inácio Matsinhe</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Ilária Rato Zamandréa</i>, S.N.B.A.</li> <li>• <i>Litografias de Picasso</i> (pertencentes à coleção Fernando Rau), S.N.B.A.</li> <li>• <i>Paolozzi</i>, Instituto Britânico, Lisboa.</li> <li>• <i>Paolozzi</i> (vinda do Instituto Britânico), E.S.B.A.P., Porto.</li> </ul>
Documentais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Palavras e Imagem - Cartazes da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque</i>, F.C.G.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>O restauro de monumentos na Alemanha</i>, S.N.B.A.</li> </ul>
<b>1974</b>	
<b>Colectivas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Hockney, Peter Black, Patrick</i>, Galeria Judite Dacruz, Lisboa.</li> <li>• <i>5 Pintores Espanhóis</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>9 Pintores da Escola de Paris</i>, Galeria Dinastia, Lisboa e Porto.</li> <li>• <i>Equipo Crónica</i>, Galeria São Francisco, Lisboa.</li> <li>• <i>Serigrafias de Brasileiros e Portugueses</i>, Galeria Kompass, Lisboa.</li> <li>• <i>100 Desenhos Europeus do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Arte Computador</i>, Instituto Alemão, Lisboa.</li> </ul>
<b>Individuais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Malangatana</i>, Galeria Buchholz, Lisboa.</li> <li>• <i>Anne Ethuin</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Patrick Swift</i>, Galeria São Mamede, Lisboa.</li> <li>• <i>Lindstrom</i>, Galeria 111, Lisboa.</li> <li>• <i>lynden Keith Johnson</i>, Galeria Opinião, Lisboa.</li> <li>• <i>Zao-Wou-Ki</i>, Galeria Diprove, Lisboa.</li> <li>• <i>Vazarely</i>, Galeria Quadrum, Lisboa.</li> <li>• <i>Roberto Newman</i>, Galeria Alvarez, Porto.</li> <li>• <i>Pol Gachon</i>, Alvarez, Porto.</li> <li>• <i>Tomeck</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Yokoyama</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Miller e Cameron</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Pineau</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Hubert</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Moucha</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Klasnnick</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>Oldenbourg</i>, Ciclo Perspetiva 74, Alvarez Dois, Porto.</li> <li>• <i>G. Lemonier</i>, Convés, Aveiro.</li> <li>• <i>Etienne Hadju</i>, F.C.G.</li> <li>• <i>Vamona Navelcar</i>, S.E.I.T.</li> <li>• <i>Jochen Maria Bustorff</i>, Cooperativa Árvore, Porto.</li> </ul>
	<p>Nota: Não se consideraram artistas estrangeiros aqueles que eram residentes em Portugal tais como Emy Penings, David Evans, Francis Smith e Hein Semke.</p>

## 8. Bibliografia

### 8.1. Específica

AAVV, *100 Obras de Arte Britânica Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

AAVV, *26 Artistas de Hoje*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973.

AAVV, *35 Artistas*, Óbidos, Galeria Ogiva, 1970.

AAVV, *Alberto Carneiro - Exposição Antológica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

AAVV, *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998.

AAVV, *Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Lisboa, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

AAVV, *Arte no Porto Há 25 Anos*, Porto, Escola Garcia de Orta, 1995., 1998.

AAVV, *Expo-AICA-SNBA-1972*, Lisboa, Secção Portuguesa da A.I.C.A., 1972.

AAVV, *Expo-AICA-SNBA-1974*, Lisboa, Secção Portuguesa da A.I.C.A., 1974.

AAVV, *Exposição 73*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973.

AAVV, *Exposição Mobil de Arte*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1970.

AAVV, *Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e Fuga Sobre um Corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.

AAVV, *III Salão Nacional de Arte*, Lisboa, S. N. I., 1968.

AAVV, *João Vieira, 25 anos de trabalho*, Lisboa, & etc.

AAVV, *Levantamento de Arte do Século XX no Porto*, Porto, Museu Soares dos Reis, 1975.

AAVV, *Lourdes Castro, Além da Sombra*, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

AAVV, *Manuel Casimiro, Retrospectiva 1964-1996*, Porto, Fundação de Serralves, 1996.

AAVV, *Perspetiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1999.

AAVV, *Representação Portuguesa à XI Bienal de S. Paulo - Almada e as Origens do Modernismo Português*, Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo e Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

AAVV, *Sétima Exposição Extra Escolar dos Alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Porto, Edição da A. E. da E. S. B. A. P., 1968.

Aguilera, Vicente, *José Caballero*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Almeida, Bernardo Pinto, *A Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello Editores, 1996.

Alvard, Julien, *Arte Francesa depois de 1950*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

Álvaro, Egídio, *Equipo Crónica*, Lisboa, Galeria de São Francisco, 1973.

Álvaro, Egídio, *Figurações, Intervenções*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1980.

Álvaro, Egídio, *J. Nascimento*, Lisboa, Galeria Dinastia. 1974.

Álvaro, Egídio, *João Dixo*, Paris, Galerie L55, 1974.

Álvaro, Egídio, *Performance Portuguesa*, Paris Centro Georges Pompidou, 1984.

Álvaro, Egídio, Ribeiro, Alfredo Q., *Alfredo Queiroz Ribeiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Amaro, Margarida L., «Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – No Viver o Elogio dos Oásis», *Mundo da Arte*, Instituto de História de arte de Coimbra, Janeiro/Fevereiro/Março, 1990.

Andrade, Eugénio, Pernes, Fernando, França, José-Augusto, *Os Quatro Vintes*, Porto, O Oiro do dia & Simão Guimarães, Filho, Ltd., 1985.

Anónimo, *A Pintura Portuguesa Contemporânea*, «Coleção Portugal de Hoje», s/l, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972.

Anónimo, *Dorita de Castel-Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Anónimo, *Elementos para uma Política Cultural - Documentos de Trabalho*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1972.

Areal, António, *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*, Lisboa, edição de autor, 1970.

Azevedo, Fernando, *Alice Jorge*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

Brito, Manuel, *20 anos - Galeria 111*, Lisboa, Galeria 111, 1994.

Carlos, Isabel, «Sem Plinto Nem Parede: anos 70-90» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995.

Carneiro, Alberto, Algumas citações para a História do Círculo de Artes Plásticas, texto fotocopiado, s.d.

Dionísio, Eduarda, Prado Coelho, Eduardo, Salgado, Luís, *Situação da Arte - Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Porto, Europa América 1968.

Fernandes, Lino Azevedo, *Os Fluxos Migratórios de Artistas Portugueses Para a Europa no Período entre 1957 a 1974*, Trabalho apresentado no Mestrado em Sociologia da Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 1996.

Finch, Christopher, *Gravuras Inglesas Contemporâneas (1960-1970)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Instituto Britânico, 1973.

França, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa do século XX (1910-1990)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991.

França, José-Augusto, *Cem Exposições*, «Coleção arte e artistas», Vila da Maia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

França, José-Augusto, Gonçalves, Rui Mário, *Primeira Bienal Nacional dos Artistas Novos*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 1973.

França, José-Augusto, *Quinhentos Folhetins*, volume 1, «Coleção Arte e Artistas» Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

Gonçalves, Rui Mário, «Aspectos da arte Moderna Portuguesa», in AAVV, *História da Arte*, Pijoan, Vol. 10, Lisboa, Publicações Alfa, 1972.

Gonçalves, Rui Mário, «História da Arte em Portugal de 1945 à actualidade», in AAVV, *História da Arte em Portugal*, Vol. 13, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

Gonçalves, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*, s.l. Temas e Debates, 1998.

Gonçalves, Rui Mário, *Álvaro Lapa - Obras sobre papel*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, 1989.

Gonçalves, Rui Mário, *Cem Pintores do século vinte*, Lisboa, Publicações Alfa, 1988.

Gonçalves, Rui Mário, *Exposições de Arte Portuguesa dos séculos XIX e XX em colecções Particulares II*, Lisboa, Companhia Portuguesa dos Petróleos B. P., 1972.

Gonçalves, Rui Mário, *Gravure Portugaise Contemporaine 1970-1975*, Paris, Centre



Culturel Portugais de Paris – Fondation Calouste Gulbenkian, 1975.

Gonçalves, Rui Mário, *Joaquim Vieira, A Cruz*, Porto, Galeria Alvarez, 1971.

Gonçalves, Rui Mário, Pernes, Fernando, *Representação Portuguesa à XII Bienal de S. Paulo*, Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1973.

Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*, «Biblioteca Breve», 2ª ed., Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Gonçalves, Rui Mário, *Pintura Portuguesa de Hoje-Abstratos e Neofigurativos*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973.

Hatherly, Ana, Melo e Castro, E. M., *PO. EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Morais Editores, 1981.

Helena Almeida, *Helena Almeida*, Lisboa, Galeria Módulo, 1978.

Lacerda, Daniel, *Artistes Portugais en France*, Paris, Éditions Acap 77, 1995.

Lambert, M. Fátima, *Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa*, Santa Maria da Feira, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1996.

Matos Chaves, Joaquim, *Domingos Pinho*, Porto, Galeria Nasoni, 1990.

Melo e Castro, E. M., *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do séc. XX*, «Biblioteca Breve», 2ª ed., Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

Melo, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal - Dos anos setenta aos nossos dias*, Oeiras, Difel, 1998.

Melo, Alexandre, Pinharanda, João, *Arte Contemporânea Portuguesa*, Lisboa, edição de autor, 1986.

Moreira, Isabel Martins, *Galerias de Arte e o seu Público*, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância, 1985.

Oliveira, Emídio Rosa, *A Pintura de Noronha da Costa*, «Coleção Arte e Artistas» Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

Pena, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in Rodrigues, António, *Anos de Ruptura – Uma Perspetiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974.

Pernes, Fernando, *Eduardo Nery*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1970.

Pernes, Fernando, *Jorge Pinheiro*, s/l, Módulo, 1976.

Pinharanda, João, « Anos Setenta: Um Tempo Sem Passagem» in Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, s.l., Temas e Debates, 1995.

Pinharanda, João, *António Areal - Primeira Retrospectiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Pinharanda, João, *Década de 70*, S. João da Madeira, Centro de Arte de S. João da Madeira, s.d.

Porfírio, José Luís, *Eduardo Nery - A Verdade da Ilusão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Portela, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, «Biblioteca Breve», 1ªed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Ribeiro, J. Sommer, Calhau, Fernando, *Le XXème au Portugal*, Bruxelles, Centre Albert Borschette, 1987.

Ribeiro, J. Sommer, Gonçalves, Rui Mário, Calhau, Fernando, *70-80 Art in Portugal*, Filadélfia, 1988

Ribeiro, José Sommer, Caldas, M. Castro, Gil, José, *Jorge Martins Desenhos 1957/1987*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

Ribeiro, José Sommer, *Portuguese Contemporary Engravings 1970-1983*, Lisbon,

Calouste Gulbenkian Foundation, 1986.

Rodrigues, António, «L'Art Portugais 1960-1987», in AAVV, *Portugal Bresil France, Histoire et Culture*, Paris, Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1988.

Rodrigues, António, *Anos 60-Anos de Ruptura - Uma Perspetiva da Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

Sardo, Delfim, *Ernesto de Sousa*, Lisboa Instituto Alemão, 1992.

Serrão, Joaquim Veríssimo, *10 Ans d'Art Portugais a Paris 1960-1970*, Paris, Centro Cultural Português de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

Silva, Raquel Henriques, *Coleção José-Augusto França*, Lisboa, Museu do Chiado, 1997.

Sousa, Ernesto, *Alternativa Zero*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977.

Sousa, Ernesto, *Itinerários-Ernesto de Sousa*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

Sousa, Ernesto, *Ser Moderno Em Portugal*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

Venturoli, Marcello, *Bertina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

Vidal, Carlos, Desvíos. «El arte portugués hoy», *Lápiz*, nº121, Abril de 1996.

Vieira, Pires, *Pires Vieira 75 e 76*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, 1994.

Vieira, Zulmiro, Machado, Pichel, *Porque Sim?... porque não?...*, Porto, Cooperativa Árvore, 1970.

Wandschneider, Miguel, Freitas, Maria Helena, *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Publicações Periódicas de cariz cultural:

### **Arquitectura**

França, José-Augusto, «Primeira Exposição da A. I. C. A. Portuguesa», *Arquitectura*, nº 126, 1972, pp. 84-88.

Sousa, Ernesto, «A matéria da escultura e a casa», *Arquitectura*, nº 127/8, 1973, pp. 9-12.

Porfírio, José Luís, «Para além de uma exposição», *Arquitectura*, nº129, 1974, pp. 15-17.

Anónimo, «AR.CO um trabalho em questão», *Arquitectura*, nº129, 1974, pp. 12-15.

Porfírio, José Luís, «A propósito da arte de computador», *Arquitectura* nº130, 1974, pp. 42-43.

Rio-Carvalho, Manuel, «Eduardo Nery e a transformação da paisagem urbana», *Arquitectura*, nº131, 1974, pp. 24-31,

França, José-Augusto, «O serviço do património nacional», *Arquitectura*, nº131, 1974, p.33.

Porfírio, José Luís, «Uma arte nova para um Portugal novo?», *Arquitectura*, nº131, 1974, pp. 32-33.

### **Brotéria**

Lobo, Rocha, «Arte Francesa depois de 1950», *Brotéria*, Agosto-Setembro, 1971, pp. 216-222.

Lobo, Rocha, «Dada: complexo do séc. XX», *Brotéria*, Outubro, 1972, pp. 294-304.

Porfírio, José Luís, «A Expo - A. I. C. A. - S. N. B. A. – 1972», *Brotéria*, Outubro, 1972, pp. 353-358.

Porfírio, José Luís, «Noronha da Costa, exposição na S. N. B. A.», *Brotéria*, Dezembro, 1972, pp. 565-570.

Porfírio, José Luís, «Seis notas breves sobre a exposição "os monstros"», *Brotéria*, Abril, 1973, pp. 442-447.

Antunes, Manuel, «Ambiguidades do fenómeno cultural, hoje», *Brotéria*, Maio, 1973, pp. 530-539.

Porfírio, José Luís, «O indistinto é o meu forte - a propósito de Turner», *Brotéria*, Agosto-Setembro, 1973, pp. 209-213.

## **Colóquio**

Bronze, Francisco, «Exposição de Novembro na S. N. B. A.», *Colóquio*, nº42, Fevereiro, 1967, pp. 41-42.

Bronze, Francisco, «Novas iconologias, Areal e Charrua», *Colóquio*, nº43, Abril, 1967, pp. 40-43.

Gonçalves, Rui Mário, «O 1º encontro de críticos de arte portugueses», *Colóquio*, nº44, Junho, 1967, pp. 12-17.

Bronze, Francisco, «Maria Velez na S. N. B. A.», *Colóquio*, nº44, Junho, 1967, pp. 34-35.

Barata, Mário, «Imagística de António Dias», *Colóquio*, nº44, Junho, 1967, pp. 36-39.

Bronze, Francisco, «Exposições de arte», *Colóquio*, nº45, Outubro, 1967, pp. 30-35.

Bronze, Francisco, «O Salão de Verão na S. N. B. A.», *Colóquio*, nº46, Dezembro, 1967, pp. 30-37.

França, José-Augusto, «A 6ª Bienal de San Marino», *Colóquio*, nº46, Dezembro, 1967, pp. 20-26.

Bronze, Francisco, «Exposições de arte», *Colóquio*, nº46, Dezembro, 1967, pp.41-47.

Siebnman, Gustav, «Nouvelle critique e ciência da literatura», *Colóquio*, nº57, Fevereiro, 1970, pp. 52-54.

Galy-Carles, Henry, «Gravure portugaise contemporaine», *Colóquio*, nº57, Fevereiro, 1970, pp. 49-51.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº57, Fevereiro, 1970, pp. 43-45.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº 58, Abril, 1970, pp. 49-52.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº59, Junho, 1970, pp. 39-42.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº 60, Outubro, 1970, pp. 48-50.

França, José-Augusto, «O 3º Salão internacional das "galeries pilotes"», *Colóquio*, nº60, Outubro, 1970, pp. 55-56.

França, José-Augusto, «A 35ª Bienal de Veneza», *Colóquio*, nº60, Outubro, 1970, pp. 54-55.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio*, nº 61, Dezembro, 1970, pp. 41-47.

### **Colóquio Artes**

França, José-Augusto, «100 obras de arte da Inglaterra de hoje», *Colóquio Artes*, nº1, Fevereiro, 1971, pp. 26-37.

Melo e Castro, E. M. de, «João Vieira letra a letra», *Colóquio Artes*, nº1, Fevereiro, 1971, pp. 18-25.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº1, Fevereiro, 1971, pp. 43-45.

Lourenço, Eduardo, «Objecto sem pintura e pintura objecto», *Colóquio Artes*, nº 2, Abril, 1971, pp. 5-8.

França, José-Augusto, «O objecto operatório», *Colóquio Artes*, nº2, Abril, 1971, pp. 10-17.

Willing, Victor, «The imagiconography of Paula Rego», *Colóquio Artes*, nº2, Abril, 1971, pp. 43-49.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº 2, Abril, 1971, pp. 63-65.

Cassou, Jean, «La critique et le temps», *Colóquio Artes*, nº3, Junho, 1971, pp. 5-9.

França, José-Augusto, «Uma dupla exposição de arte de Paris», *Colóquio Artes*, nº 3 Junho, 1971, pp. 10-23.

Anónimo, «Novos quadros para a Brasileira», *Colóquio Artes*, nº3, Junho, 1971, pp. 25-33.

Pernes, Fernando, «Nadir Afonso publica "Les mécanismes de la creation artistique"», *Colóquio Artes*, nº3, Junho, 1971, p. 68.

França, José-Augusto, «Costa Pinheiro publica "Imaginatim & Ironie"», *Colóquio Artes*, nº 3, Junho, 1971, p. 68.

Ashton, Dore, «New York», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 12-17.

- Marchis, Giorgio de, «Itália», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 18-23.
- Gállego, Júlian, «Madrid», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 24-31.
- Benthall, Jonathan, «London», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 32-37.
- Pernes, Fernando, «Lisboa/Porto», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 39-45.
- França, José-Augusto, «VII Bienal de Paris», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, p. 46.
- Lemos, Fernando, «A XI Bienal de São Paulo», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 60-62.
- Frigério, Simone, «La Vª Biennale Internationale de la Tapisserie», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 63-65.
- Gonçalves, Rui Mário, «O prémio Soquil – 1971», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 66-68.
- Mahlow, Dietrich, «Lourdes Castro ou le choc de la fascination», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 3-13.
- Galván, José M.ª Moreno, «Millares», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 33-37.
- Lemos, Fernando, «O que é e o que não é», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 38-39.
- Pernes, Fernando, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 50-51.
- Sasportes, José, «Art and social change», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 67-68.
- Galy-Carles, Henry, «Paris», *Colóquio Artes*, nº4, Outubro, 1971, pp. 5-11.
- Álvaro, Egídio, «Raynaud, Monory, Klasen», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, pp. 24-32.
- Anónimo, «Lettre de Paris», *Colóquio Artes*, nº5, Dezembro, 1971, p. 52.
- Dorfles, Gillo, «Les transformatios du goût», *Colóquio Artes*, nº6, Fevereiro, 1972, pp. 10-11.
- Pernes, Fernando, «A pintura de Vasco Costa», *Colóquio Artes*, nº6, Fevereiro, 1972, pp. 21-22.
- Pernes, Fernando, «Carta de Lisboa e do Porto», *Colóquio Artes*, nº6, Fevereiro, 1972, pp. 47-49.
- Levéque, Jean-Jaques, «Um peintre de l'attente et du silence», *Colóquio Artes*, nº 7, Abril, 1972, pp. 13-18.
- Pernes, Fernando, «Dada, morte e ressurreição da arte», *Colóquio Artes*, nº7, Abril, 1972, pp. 22-27.

Pernes, Fernando, «Lembro que me esqueço a invenção do eco», *Colóquio Artes*, nº7, Abril, 1972, pp. 28-30.

Tavares, Salette, «Brincar», *Colóquio Artes*, nº 7, Abril, 1972, pp. 31-34.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº7, Abril, 1972, pp. 52-55.

Paz, Octávio, «La invitación del espacio», *Colóquio Artes*, nº8, Julho, 1972, p. 56.

Lourenço, Eduardo, «Reflexo num espelho ausente: Noronha da Costa», *Colóquio Artes*, nº8, Julho, 1972, pp. 47-55.

Gonçalves, Rui Mário, «O gestualismo estruturante de Jean Miotte», *Colóquio Artes*, nº 8, Julho, 1972, p. 65.

Ashton, Dore, «New York», *Colóquio Artes*, nº 9 Outubro, 1972, pp. 12-17.

Benthall, Jonathan, «London», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 18-21.

Gállego, Júlian, «Madrid», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 24-29.

França, José-Augusto, «A 36ª Bienal de Veneza», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp.22-24.

Marchis, Giorgio de, «Itália», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 30-35.

Gonçalves, Rui Mário, «Uma Prospectiva: "Documenta 5" Kassel», *Colóquio Artes*, nº 9, Outubro, 1972, pp. 45-47.

Pernes, Fernando, «Lisboa/Porto», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 36-42.

Azevedo, Fernando, «Expo A. I. C. A. - S. N. B. A. 1972», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 49-51.

França, José-Augusto, «Prémio Soquil/1972», *Colóquio Artes*, nº9 Outubro, 1972, p. 53.

Pernes, Fernando, «Carta de Lisboa e do Porto», *Colóquio Artes*, nº10, Dezembro, 1972, pp. 61-63.

Correa, A. Bonet, «Papel de la Galería Juana Mordó», *Colóquio Artes*, nº10, Dezembro, 1972, pp. 53-57.

Pinheiro, Costa, «A arte e o projeto», *Colóquio Artes*, nº10, Dezembro, 1972, pp. 3-5.

Claus, Jurgen, «Costa Pinheiro: perguntas que devem ser formuladas», *Colóquio Artes*, nº 10, Dezembro, 1972, pp. 6-13.

França, José-Augusto, «1960/1972 em Paris», *Colóquio Artes*, nº8, Junho, 1972, pp. 68-71.

Galy-Carles, Henry, «Paris», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 5-11.



Warnier, Raymond, «La IX Biennale International d'art de Menton», *Colóquio Artes*, nº9, Outubro, 1972, pp. 47-49.

Galy-Carles, Henry, «Lettre de Paris», *Colóquio Artes*, nº10 Dezembro, 1972, pp.58-60.

Melo e Castro, E. M. de, «Artur Rosa: rigor e invenção», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, pp. 3-12.

Amaral, Aracy, «Hélio Oiticica», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, pp. 55-60.

Pernes, Fernando, «Carta de Lisboa e do Porto», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, pp. 65-67.

França, José-Augusto, «Exposições na Fundação Calouste Gulbenkian», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, p. 68.

Gonçalves, Rui Mário, «Burle Marx», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, p. 69.

Gonçalves, Rui Mário, «Gravuras Inglesas contemporâneas», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, p. 70.

Gonçalves, Rui Mário, «José Caballero», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, pp. 70-71.

Azevedo, Fernando, «Palavra e imagem», *Colóquio Artes*, nº11, Fevereiro, 1973, p. 71.

Amaral, Aracy, «Notas à margem de uma obra: Fernando Lemos», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, pp. 5-13.

Sousa, Rocha de, «A necessidade do realismo», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, pp. 38-431.

Poinsot, Jean-Marc, «Alvess: Jeux de formes, jeux d'images», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, pp. 44-50.

Pernes, Fernando, «Carta de Lisboa e do Porto», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, pp. 61-63.

Azevedo, Fernando, «Maluda», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, p. 69.

França, José-Augusto, «Rodin», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, p. 65.

França, José-Augusto, «A exposição "Vinte e seis artistas de hoje"», *Colóquio Artes*, nº12, Abril, 1973, pp. 63-64.

Pernes, Fernando, «António Palolo», *Colóquio Artes*, nº13, Junho, 1973, pp. 5-6.

Gonçalves, Rui Mário, «Jorge Martins», *Colóquio Artes*, nº13, Junho, 1973, pp. 7-8.

Sousa, Rocha de, «David Evans», *Colóquio Artes*, nº13, Junho, 1973, pp. 9-10.

França, José-Augusto, «Fernando Calhau», *Colóquio Artes*, nº13, Junho, 1973, pp. 11-13.

Bihalji-Merin, Oto, «Jurgen Claus, da utopia à realidade», *Colóquio Artes*, nº13 Junho, 1973, pp. 26-33.

Ashton, Dore, «New York 72-73», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 12-17.

Benthall, Jonathan, «London 72-73», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 18-22.

Marchis, Giorgio de, «Roma», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 23-29.

Gállego, Júlian, «Madrid», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 30-35.

Gonçalves, Rui Mário, «Lisboa e Porto», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 36-40.

França, José-Augusto, «O D. Sebastião de João Cutileiro», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 41-44.

Lemos, Fernando, «A XII Bienal de São Paulo», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 47-47.

França, José-Augusto, «A X Bienal de gravura moderna em Ljubljana», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 52-53.

Sousa, Ernesto, «A XXV assembleia da A. I. C. A. na Jugoslávia», *Colóquio Artes* nº14, Outubro, 1973, pp. 57-59.

Gonçalves, Rui Mário, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº15, Dezembro, 1973, pp. 61-63.

Moles, Abraham, «Rationnel et irrationnel dans les tendances», *Colóquio Artes*, nº15, Dezembro, 1973, pp. 5-9.

Gonçalves, Eurico, «António Sena o gesto de riscar e apagar», *Colóquio Artes*, nº15, Dezembro, 1973, pp. 36-41.

Campos, Augusto, «Marcel Duchamp: o lance dada», *Colóquio Artes*, nº15, Dezembro, 1973, pp. 43-49.

Sousa, Ernesto, «Melo e Castro da visão ao tacto e ao convívio», *Colóquio Artes*, nº15, Dezembro, 1973, pp. 50-54.

Galy-Carles, Henry, «Paris 72-73», *Colóquio Artes*, nº14 Outubro, 1973, pp. 5-11.

Poinsot, Jean-Marc, «La VIII Biennale de Paris», *Colóquio Artes*, nº14, Outubro, 1973, pp. 48-51.

Sousa, Ernesto, «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, pp. 26-34.

Sasportes, José, «Jorge Guerra, Fotógrafo», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, pp. 42-47.

França, José-Augusto, «João Paulo», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, p. 74

Lemos, Fernando, «Carta de São Paulo», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, p. 71-72.

França, José-Augusto, «Abel Salazar», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, p. 73.

Azevedo, Fernando, «Queiróz Ribeiro», *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro, 1974, p. 74.

Sousa, Ernesto, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 61-63.

Gonçalves, Rui Mário, «Carlos Calvet ou a antinarração», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 43-48.

França, José-Augusto, «Manuel Jardim», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 64-65.

Bronze, Francisco, «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 66-68.

Azevedo, Fernando, «100 desenhos europeus», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 66-67.

França, José-Augusto, «Hajdu», *Colóquio Artes*, nº17, Abril, 1974, pp. 68-69.

França, José-Augusto, «Document artistique et historique», *Colóquio Artes*, nº18, Junho, 1974, pp. 31-42.

Sousa, Ernesto, «José Rodrigues vanguarda e com-sentimento», *Colóquio Artes*, nº18, Junho, 1974, pp. 43-50.

Sousa, Rocha, «Manuel Baptista relato de uma pesquisa coerente», *Colóquio Artes*, nº18, Junho, 1974, pp. 51-54.

Poinsot, Jean Pierre, «Les revues d'art contemporain», *Colóquio Artes*, nº18, Junho, 1974, pp. 66-67.

Ashton, Dore, «New York 73-74», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 5-10.

Benthall, Jonathan, «London 73-74», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 19-24.

Gállego, Júlían, «Madrid 73-74», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 25-30.

Gonçalves, Rui Mário, «Lisboa 73-74», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 31-37.

França, José-Augusto, «Exposições estrangeiras», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 38-43.

Sousa, Ernesto, «O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 44-47.

Rewald, Alice, «Lettre du Japon», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 52-53.

Galy-Carles, Henry, «Paris 73-74», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp.11-18.

Frigerio, Simone, «Le Centre Beaubourg», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 48-49.

França, José-Augusto, «O VI Festival internacional de pintura de Cagnes», *Colóquio Artes*, nº19, Outubro, 1974, pp. 50-51.

Lamarche-Vadal, Bernard, «Bértholo ènonciatio d'une grammaire», *Colóquio Artes*, nº20, Dezembro, 1974, pp. 48-52.

Margarido, Alfredo, «O estilo contra a criatividade», *Colóquio Artes*, nº20, Dezembro, 1974, pp. 52-59.

Lemos, Fernando, «O objecto a árvore, Joaquim Tenreiro», *Colóquio Artes*, nº20, Dezembro, 1974, p. 72.

França, José-Augusto, «La Biennale», *Colóquio Artes*, nº20, Dezembro, 1974, pp. 73-74.

## **& Etc**

Gonçalves, Rui Mário, «Documenta 5 não quis ser uma antologia...», & *Etc*, nº1, 1973, pp. 15-16.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº1, 1973, pp. 15-16.

Anónimo, «AR.CO uma experiência pedagógica», & *Etc*, nº3, 1973, pp. 17-18.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº3, 1973, pp. 17-18.

Sousa, Rocha, «Bolsa das artes», & *Etc*, nº4, 1973, pp. 17-18.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº4, 1973, pp. 17-18.

Anónimo, «Equipa Crónica», & *Etc*, nº5, 1973, pp. 10-11.

Anónimo, «Exposições», & *Etc*, nº5, 1973, p. 12.

Sousa, Rocha, «Ambiente e forma plástica integrada», & *Etc*, nº6, 1973, pp. 14-15.

Anónimo, «Exposições», & *Etc*, nº6, 1973, pp. 14-15.

Anónimo, «Exposições», & *Etc*, nº7, 1973, pp.15-16.

Anónimo, «Prémios e galerias», & *Etc*, nº8, 1973, pp. 4-5.

Anónimo, «Exposições», & *Etc*, nº8, 1973, pp. 4-5.

Sousa, Rocha, «Os objetos mortais», & *Etc*, nº9, 1973, pp. 13-14.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº9, 1973, pp. 13-14.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº10, 1973, pp. 14-15.

Anónimo, «Exposições», & *Etc*, nº11, 1973, p. 14.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº12, 1973, p. 14.

Sousa, Rocha, «A tela vazia», & *Etc*, nº13, 1973, p. 9.

Anónimo, «Exposições, & *Etc*», nº13, 1973, p. 9.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº14, 1973, p. 14-15.

Sousa, Rocha, «8ª Bienal dos jovens artistas», & *Etc*, nº15, 1973, pp. 16.

Chicó, Sílvia, «Anti-arte, anti-comércio», & *Etc*, nº17, 1973, pp. 17.

Sousa, Rocha, «Exposições», & *Etc*, nº17, 1973, pp. 17-18.

Ramos, Noémio, «Crítica e artes plásticas», & *Etc*, nº18, 1973, pp. 14-15.

Sousa, Rocha, «Um risco uma advertência», & *Etc*, nº18, 1973, pp. 14-15.

Sousa, Rocha, «Exposição 73», & *Etc*, nº19, 1974, p. 14.

Ramos, Noémio, «Sobre ideias estéticas», & *Etc*, nº20, 1974, p. 14.

Sousa, Rocha, «O prazer de pintar», & *Etc*, nº21, 1974, p. 16.

Anónimo, «100 Desenhos europeus», & *Etc*, nº21, 1974, p. 21.

Sousa, Rocha, «Os artistas e o momento político», & *Etc*, nº23, 1974, pp. 12-

13.

Anónimo, «Vasarely na Quadrum», & *Etc*, nº23, 1974, p. 13.

Anónimo, «Maias para o 25 de Abril», & *Etc*, nº23, 1974, p. 13.

Ramos, Noémio, «Curiosidades das artes plásticas», & *Etc*, nº24, 1974, pp.

6-7.

Ramos, Noémio, «A arte e o futuro», & *Etc*, nº24, 1974, pp. 7-9.

Anónimo, «Expo A. I. C. A. 74», & *Etc*, nº24, 1974, pp. 20-21.

## Flama

Reis, António, «Vieira da Silva a mais célebre mulher pintora», *Flama*, 19 de Julho, 1970, pp. 46-61.

Garcia, Pinto, «Amadeu de Souza Cardoso: Pintor Português em Terra Estranha», *Flama*, 14 de Agosto, 1970, pp. 59-64.

Eurico, Gonçalves, «Manuel Baptista, um informalista premiado», *Flama*, 20 de Novembro, 1970, pp. 62-66.

Manuel, Alexandre, «Cargaleiro: eu estou nos meus quadros», *Flama*, 17 de Julho, 1970, pp. 48-55.

Garcia, Pinto, «5 artistas plásticos à procura de um novo estilo», *Flama*, 20 de Fevereiro, 1970, pp. 54-55.

Alves, Manuela, «Júlio Amaro na primeira pessoa», *Flama*, 15 de Janeiro, 1971, pp. 23-26.

Gonçalves Eurico, «Cem obras da pintura inglesa», *Flama*, 5 de Março, 1971, pp. 56-62.

Gonçalves, Eurico, «Os 70 anos da S. N. B. A. arte e convívio», *Flama*, 10 de Dezembro, 1971, pp. 59-63.

Gonçalves, Eurico, «Dadá, uma arte que provoca», *Flama*, 31 de Março, 1972, pp. 14-18.

Gonçalves, Eurico, «Pintura figurativa portuguesa do séc. XX», *Flama*, 9 de Junho, 1972 pp. 44-48.

Garcia, Pinto, «A vingança do pintor Nadir: 4.000contos em 3 horas», *Flama*, 18 de Agosto, 1972, pp. 50-52.

Gonçalves, Eurico, «Salão da crítica 1972», *Flama*, 25 de Agosto, 1972, pp. 49-52.

Vinagre, António, «Rembrandt sai de Lisboa?», *Flama*, 27 de Outubro, 1972, pp. 36-37.

Garcia, Pinto, «Jovens pintores em Aveiro», *Flama*, 10 de Novembro, 1972, pp. 22-24.

Garcia, Pinto, «Guima, autodidacta esclarecido», *Flama*, 15 de Dezembro, 1972, pp. 55-56.

Garcia, Pinto, «A casa Museu Abel Salazar», *Flama*, 29 de Dezembro, 1972, pp. 36-39.

Gonçalves, Eurico, «Pintura do séc. XX sob o signo da espontaneidade», *Flama*, 19 de Janeiro, 1973, pp. 34-37.

Garcia, Pinto, «Mestre Caçoila pinta mas não vive sem o ovo», *Flama*, 26 de Janeiro, 1973, pp. 20-22.

Antunes, Albertino, «Nos ateliers de Belém a arte nasce ao relento», *Flama*, 9 de Fevereiro, 1973, pp. 30-31.

Garcia, Pinto, «Associação do Porto, fotografia ampliada», *Flama*, 2 de Março, 1973, pp. 8-9.

Carapinha, Rogério, «Pintura: as cores quentes do negócio», *Flama*, 9 de Março, 1973, pp. 52-57.

Manuel, Alexandre, «Design: resposta à insatisfação?», *Flama*, 16 de Março, 1973, pp. 30-33.

Couto, Joaquim, «Rodin ao alcance de todos», *Flama*, 20 de Abril, 1973, pp. 34-37.

Cascais, Fernando, «Picasso, repouso para um génio», *Flama*, 27 de Abril, 1973, pp. 40-42..

Gonçalves, Eurico, «26 artistas de hoje», *Flama*, 27 de Abril, 1973, pp. 10-15.

Carapinha, Rogério, «A terapêutica pela arte?», *Flama*, 11 de Maio, 1973, pp. 52-53.

Vasconcelos, Maria, «Inês Barahona», *Flama*, 18 de Maio, 1973, pp. 54-55.

Amorim, A., «Francisco Oliveira, um pintor de rostos», *Flama*, 29 de Junho, 1973, p. 40.

Gonçalves, Eurico, «Expressionismo: a estética do grito», *Flama*, 29 de Junho, 1973, pp. 42-45.

Gonçalves, Eurico, «Henri Michaux, escrita e exorcismo», *Flama*, 13 de Julho, 1973, pp. 22-25.

Anónimo, «Pintura moderna portuguesa, os últimos 30 anos», *Flama*, 17 de Agosto, 1973, pp. 54-58.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «Festival de Avinhão a multiplicidade da arte», *Flama*, 7 de Setembro, 1973, pp. 42-46.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «Avinhão 73, Picasso vivo», *Flama*, 14 de Setembro, 1973, pp. 22-26.

Garcia, Pinto, «António Sampaio a pintura sem preço», *Flama*, 21 de Setembro, 1973, pp. 28-32.

Carapinha, Rogério, «Perito de quadros descobre fraudes», *Flama*, 5 de Outubro, 1973, pp. 50-52.

Gonçalves, Eurico, «Manessier, íntima comunhão com a natureza», *Flama*, 2 de Novembro, 1973, pp. 44-47.

Carapinha, Rogério, «Estética da informação ou a arte computada», *Flama*, 16 de Novembro, 1973, pp. 100-104.

Gonçalves, Eurico, «Manuel Cargaleiro, uma arte amável, sensual», *Flama*, 23 de Novembro, 1973, pp. 18-22.

Gonçalves, Eurico, «A Quadrum, galeria de arte sob o signo», *Flama*, 7 de Dezembro, 1973, pp. 19-22.

Manuel, Alexandre, «Associação de escritores, a luta pela ação», *Flama*, 14 de Dezembro, 1973, pp. 14-18.

Gonçalves, Eurico, «Exposição 73, 73 artistas de hoje», *Flama*, 14 de Dezembro, 1973, pp. 68-72.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «Paris é uma festa», *Flama*, 11 de Janeiro, 1974, pp. 20-25.

Gonçalves, Eurico, «1973: agitado e fértil em exposições», *Flama*, 25 de Janeiro, 1974, pp. 46-51.

Gonçalves, Eurico, «Expo A. I. C. A. - 74 a escrita na pintura», *Flama*, 1 de Fevereiro, 1974, pp. 42-47.

Louro, Regina, «Inácio Matsinhe, da memória ao quadro», *Flama*, 15 de Maio, 1974, pp. 56-58.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «A Grande Borne: Urbanismo simbólico e onírico», *Flama*, 22 de Fevereiro, 1974, pp. 34-40.

Gonçalves, Eurico, «A importância do desenho na arte contemporânea», *Flama*, 1 de Março, 1974, pp. 46-50.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «A arte em feira ou o liberalismo bem pensante», *Flama*, 8 de Março, 1974, pp. 22-25.

Domingos, Dionísio, «Kurt Meyer-Clason, um impulsionador da cultura», *Flama*, 22 de Março, 1974, pp. 40-44.

Gonçalves, Eurico, «Salão de Março, afirmação de vitalidade», *Flama*, 29 de Março, 1974, pp. 14-19.

Vasconcelos, Maria do Carmo, «Arpad Szenes, o invisível evidente», *Flama*, 19 de Abril, 1974, pp. 20-24.

Garcia, Pinto, «Museu de Amarante: apodrece a arte que não merece», *Flama*, 26 de Abril, 1974, pp. 16-18.

Coutinho, Nuno, «Museu de arte moderna de Nova Iorque», *Flama*, 3 de Maio, 1974, pp. 65-69.

Saraiva, Teresa, «Estudantes, a luta por um ensino popular», *Flama*, 7 de Junho, 1974, pp. 6-11.

Anónimo, «M. D. A. P. : a arte fascista faz mal à vista», *Flama*, 7 de Junho, 1974, pp. 40-41.



Gonçalves, Eurico, «Maías para o 25 de Abril», *Flama*, 12 de Julho, 1974, pp. 50-55.

Gonçalves, Eurico, «M. D. A. P. : a intervenção necessária», *Flama*, 2 de Agosto, 1974, pp. 38-42.

Gonçalves, Eurico, «Exposições estivais: a dinamização cultural», *Flama*, 9 de Agosto, 1974, pp. 30-37.

Gonçalves, Eurico, «Acácio Assunção: quis participar à minha maneira», *Flama*, 6 Setembro, 1974, pp. 54-57

Gonçalves, Eurico, «Arte moderna, gravuras de autores portugueses», *Flama*, 20 de Setembro, 1974 pp. 46-50.

Garcia, Pinto, «Camarinha a presença da tapeçaria portuguesa», *Flama*, 5 de Novembro, 1974, pp. 26-29.

Gonçalves, Eurico, «Arlindo Vicente, o mundo de dor e a luta», *Flama*, 6 de Dezembro, 1974, pp. 50-53.

Gonçalves, Eurico, «Evocando Leal da Câmara», *Flama*, 13 de Dezembro, 1974, pp. 40-44.

Gonçalves, Eurico, «Joan Miró, a alegria de viver», *Flama*, 27 de Dezembro, 1974, pp. 18-22.

Machado, Goulart, «Dinamização cultural para liberdade e democracia», *Flama*, 27 de Dezembro, 1974, pp. 40-47.

### **Jornal de Artes e Letras**

Lima, Manuel, «John Cage passou perto», *Jornal de Letras e Artes*, nº257, 1967, pp. 29 e 30.

Haterly, Ana, «Merce Cuningham», *Jornal de Letras e Artes*, nº257, 1967, p. 31

Di Maggio, Nelson, «A cerca de Costa Pinheiro», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, pp. 32-33.

Di Maggio, Nelson, «Gravuras americanas contemporâneas», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, p. 34.

Anónimo, «Atividade das galerias», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, p. 35.

Anónimo, «Contra 160 artistas portugueses», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, p. 35.

Anónimo, «10º aniversário da gravura», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, p. 35.

Anónimo, «Curso de formação artística», *Jornal de Letras e Artes*, nº258, 1967, p. 35.

Anónimo, «Grupo da galeria 111», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 20

Anónimo, «Cruzeiro Seixas na galeria Buchholz», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 21.

Oom, Pedro, «Comunicação de Pedro Oom», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 25.

Anónimo, «Notícias da Alemanha», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 25.

Gonçalves, Rui Mário, «Prémios de Pintura G. M. 1967: Sena e Noronha», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, pp. 26-27.

Anónimo, «Galeria Quadrante», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 28.

Galy-Carles, Henry, «Um artista de tradição francesa: Olivier Debré», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, pp. 29-30.

Anónimo, «Atividade das galerias», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 30.

Malheiros, António, «Cartas ao director», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 31.

Aguiar, Jorge, «Um Sousa Cardoso em perigo», *Jornal de Letras e Artes*, nº259, 1968, p. 31.

Anónimo, «Inquérito à nova pintura», *Jornal de Letras e Artes*, nº260, 1968, pp. 34-36.

C., M., «José Rodrigues na Buchholz», *Jornal de Letras e Artes*, nº260, 1968, p. 36.

C., M., «João Vasconcelos e Justino Alves na Alvarez», *Jornal de Letras e Artes*, nº260, 1968, pp. 35-36.

Anónimo, «Inquérito à jovem pintura: Henrique Ruivo», *Jornal de Letras e Artes*, nº261, 1968, pp. 35-36.

Anónimo, «Exposições», *Jornal de Letras e Artes*, nº261, 1968, pp. 36-38.

Anónimo, «Atividades das galerias», *Jornal de Letras e Artes*, nº262, 1968, pp. 30-32.

Anónimo, «Inquérito à nova pintura», *Jornal de Letras e Artes*, nº262, 1968, p. 33.

Anónimo, «Inquérito: Justino Alves», *Jornal de Letras e Artes*, nº263, 1968, pp. 28-32.

Anónimo, «Inquérito: Eurico Gonçalves», *Jornal de Letras e Artes*, nº264, 1968, pp. 40-41.

Anónimo, «Curso 1968 da Sociedade de gravura», *Jornal de Letras e Artes*, nº264, 1968, p. 42.

Sousa, Rocha, «Amadeo de Souza Cardoso», *Jornal de Letras e Artes*, nº267, 1968, pp. 19-20.

Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa 1», *Jornal de Letras e Artes*, nº268 1968, pp. 35-39.

Gonçalves, Eurico, «Documenta», *Jornal de Letras e Artes*, nº268, 1968, pp. 40-43.

Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa 2,» *Jornal de Letras e Artes*, nº269, 1968, pp. 35-44.

Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa 3», *Jornal de Letras e Artes*, nº270, 1969, pp. 28-33.

Pernes, Fernando, «Morreu Manuel d'Assumpção», *Jornal de Letras e Artes*, nº270, 1969, p. 47.

Pernes, Fernando, «Prémio Soquil 1969», *Jornal de Letras e Artes*, nº270, 1969, p. 47.

Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa 4», *Jornal de Letras e Artes*, nº271, 1969, pp. 41-43.

AAVV, «Noronha da Costa, grande prémio Soquil», *Jornal de Letras e Artes*, nº271, 1969, p. 49.

Anónimo, «Exposição de António Sena», *Jornal de Letras e Artes*, nº271, 1969, p. 49.

Gonçalves, Eurico, «Prémio Soquil 1969 em exposição na Buchholz», *Jornal de Letras e Artes*, nº272, 1969, pp. 49-50.

Rosenberg, Harold, «A História da Arte chega ao fim», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, 1970, pp. 8-15.

Pernes, Fernando, «Sobre arte e política», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, 1970, pp. 16-20.

Gonçalves, Eurico, «António, Areal», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, 1970, p. 46.

Pernes, Fernando, «Arte portuguesa séc.XIX e XX nas Belas Artes», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, 1970, p. 46.

Silva, Conceição, «Da S. N. B. A. recebemos com pedido de publicação», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, 1970, pp. 49-50.

Pernes, Fernando, «Dossier minimal art», *Jornal de Letras e Artes*, nº274, 1970, pp. 37-44.

Anónimo, «Morreu Pierre Francastel», *Jornal de Letras e Artes*, nº274, 1970, pp. 45-46.

Pernes, Fernando, «Luís Noronha da Costa», *Jornal de Letras e Artes*, nº274, 1970, pp. 46-47.

F., C., «Gouaches de Eduardo Nery na 111», *Jornal de Letras e Artes*, nº274, 1970, p. 47.

F., C., «30 desenhos de José Rodrigues na S. Mamede», *Jornal de Letras e Artes*, nº274, 1970, pp. 47-48.

Pernes, Fernando, «Morreu Mark Rothko», *Jornal de Letras e Artes*, nº275, 1970, p. 49.

Pernes, Fernando, «Jasmim na 111», *Jornal de Letras e Artes*, nº275, 1970, pp. 49-50.

Gonçalves, Eurico, «Álvaro Lapa na Buchholz», *Jornal de Letras e Artes*, nº275, 1970, p. 50.

França, José-Augusto, «A situação da arte em Portugal», *Jornal de Letras e Artes*, nº276, 1970, pp. 8-20.

Pernes, Fernando, «D'Assumpção», *Jornal de Letras e Artes*, nº276, 1970, pp. 34-35.

B., J., «Gravura moderna alemã», *Jornal de Letras e Artes*, nº276, 1970, pp. 47-48.

Pernes, Fernando, «Pintura de Cruz Filipe», *Jornal de Letras e Artes*, nº276, 1970, p. 49.

S., D.N., «Design», *Jornal de Letras e Artes*, nº279, 1970, p. 48.

Redação do *Jornal de Letras e Artes*, «Lisboa 70 na S. N. B. A.», *Jornal de Letras e Artes*, nº279, 1970, p. 49.

## **Lorenti's**

Sousa, Rocha, «Artes Plásticas», *Lorenti's*, Dezembro, 1971, pp. 54-55.

Sousa, Rocha, «Fim de 1971 nas salas de exposição», *Lorenti's*, Fevereiro-Março 1972 p. 32.

- Anónimo, «Ofício de apostar em arte», *Lorenti's*, Junho, 1972, pp. 62-64.
- Sousa, Ernesto, «O novo e o antigo», *Lorenti's*, Fevereiro, 1973, pp. 21 e 55.
- Sousa, Ernesto, «Os cem dias da 5ª Documenta», *Lorenti's*, Fevereiro, 1973, pp. 41-47.
- Sousa, Ernesto, «Dois anos», *Lorenti's*, Abril, 1973, pp. 53-55.
- Sousa, Ernesto, «Não estava lá nenhum !!!», *Lorenti's*, Maio, 1973, pp. 3 e 56.
- Sousa, Ernesto, «Que viva la muerte!», *Lorenti's*, Julho, 1973, pp. 9 e 16.
- Sousa, Ernesto, «Um mês para revisão», *Lorenti's*, Setembro, 1973, pp. 21-22.
- Sousa, Ernesto, «José Rodrigues e o conceito de vanguarda», *Lorenti's*, Outubro, 1973, pp. 18-20.
- Sousa, Ernesto, «Os nossos "hermanos"... lobos», *Lorenti's*, Novembro, 1973, pp. 14 e 16.
- Sousa, Ernesto, «Incomunicação», *Lorenti's*, Dezembro, 1973, pp. 11-12.
- Sousa, Ernesto, «A vanguarda está em Coimbra a vanguarda está em ti», *Lorenti's*, Janeiro, 1974, pp. 4 e 6.

## **Observador**

- Anónimo, E.S.B.A.L., «Caos Pedagógico», *Observador*, 19 de Fevereiro, 1971, pp. 65-66.
- Anónimo, E.S.B.A.L., «Caos ou Liberdade», *Observador*, 5 de Março, 1971, pp. 65-68.
- Nuno, Siqueira, «Noronha da Costa», *Observador*, 29 de Janeiro, 1971, p. 67.
- Anónimo, «José M. Cardoso», *Observador*, 26 de Fevereiro, 1971, p. 82.
- Anónimo, «Manuel Baptista», *Observador*, 5 de Março, 1971, p. 80.
- Anónimo, «Paola de Gregorio», *Observador*, 12 de Março, 1971, p. 82.
- Anónimo, «Guy Wellen», *Observador*, 19 de Março, 1971, p. 80.
- Anónimo, «Alice Jorge», *Observador*, 2 de Abril, 1971, p. 81.
- Anónimo, «Sérgio Telles», *Observador*, 9 de Abril, 1971, p. 82.
- Anónimo, «Isabel Laginhas», *Observador*, 16 de Abril, 1971, p. 81.
- Anónimo, «Helena Lapas», *Observador*, 23 de Abril, 1971, p. 82.
- Botelho, António, «Palolo e Charrua», *Observador*, 26 de Novembro, 1971, p. 7.

Botelho, António, «Espiga pinto, Man, Vasco Costa e Gracinda Candeias», *Observador*, 3 de Dezembro, 1971, p. 7.

Botelho, António, «Santoro e Gordillo», *Observador*, 10 de Dezembro, 1971, p. 7.

Botelho, António, «Sociedade Nacional de Belas Artes», *Observador*, 17 de Dezembro, 1971, p. 6.

Botelho, António, «Cota e Saranha», *Observador*, 24 de Dezembro, 1971, p. 6.

Botelho, António, «Celestino Alves e Miguel Yeco», *Observador*, 31 de Dezembro, 1971, p. 5.

Botelho, António, «Kukas», *Observador*, 14 de Janeiro, 1972, p. 7.

Botelho, António, «Fausto Boavida», *Observador*, 21 de Janeiro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Múltiplos», *Observador*, 28 de Janeiro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Autores brasileiros contemporâneos», *Observador*, 4 de Fevereiro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Naum Gabo», *Observador*, 11 de Fevereiro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Sá Nogueira», *Observador*, 18 de Fevereiro, 1972, p. 7.

Elgar, Frank, «O mundo de César», *Observador*, 18 de Fevereiro, 1972, pp. 72-73.

Botelho, António, «Dorita Castel Branco», *Observador*, 25 de Fevereiro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Alice Jorge e pintura infantil no Instituto Alemão», *Observador*, 3 de Março, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Adão Rodrigues», *Observador*, 10 de Março, 1972, p. 4.

Botelho, António, «Emmérico Nunes», *Observador*, 17 de Março, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Joaquim Rodrigo, Malangatana e António José Metelo», *Observador*, 24 de Março, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Tomás de Mateus, João Brehm e Calhau», *Observador*, 31 de Março, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Dada», *Observador*, 7 de Abril, 1972, p. 4.

Botelho, António, «Hans Zweider», *Observador*, 14 de Abril, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Manuel Casimiro e João Cutileiro», *Observador*, 21 de Abril, 1972, p. 4.

Botelho, António, «Exposição 72 e Arpad Szenes», *Observador*, 28 de Abril, 1972, p. 4.

Botelho, António, «Isabel Laginhas e Alberto Ramirez», *Observador*, 5 de Maio, 1972, p. 6.

Botelho, António, «João Teixeira de Vasconcelos e Galeria Dinastia», *Observador*, 12 de Maio, 1972, p. 6.

Botelho, António, «Exposição B. P.», *Observador*, 19 de Maio, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Quatro perguntas a Jacir Ludtke», *Observador*, 5 de Maio, 1972, p. 69.

Botelho, António, «Skapinakis, G. Alvarez, Cargaleiro e Graça Antunes», *Observador*, 26 de Maio, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Sónia e Robert Delaunay», *Observador*, 2 de Junho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «G. S. Mamede e Sónia Delaunay», *Observador*, 9 de Junho, 1972, p. 6.

Botelho, António, «Francis Smith, Carlos Ferreiro e António Araújo», *Observador*, 16 de Junho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Egídio Álvaro, Víctor Belém, Arpad e Vieira», *Observador*, 23 de Junho, 1972, p. 4.

Botelho, António, «Carlos Botelho e Emy Pennings», *Observador*, 30 de Junho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «1ª expo. de Jovens artistas e Camila Loureiro», *Observador*, 7 de de Julho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «René Bértholo», *Observador*, 14 de Julho, 1972, pp. 4-5.

Botelho, António, «Aureliano Lima e Nadir Afonso», *Observador*, 21 de Julho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «A. I. C. A. na S. N. B. A.», *Observador*, 28 de Julho, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Chegou o Verão», *Observador*, 4 de Agosto, 1972, pp. 4-5.

Botelho, António, «Mestre Caçoila», *Observador*, 5 de Agosto, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Galeria 2 e Mestre Caçoila», *Observador*, 18 de Agosto, 1972, p. 5.

Botelho, António, «João Palleti», *Observador*, 25 de Agosto, 1972, p. 5.

Botelho, António, «S. N. B. A., Pinto de Lemos», *Observador*, 1 de Setembro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Mestre Caçoila», *Observador*, 22 de Setembro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Celestino Alves», *Observador*, 6 de Outubro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Cartazes na S. N. B. A.», *Observador*, 13 de Outubro, 1972, p. 5.

Botelho, António, «Paul Klee», *Observador*, 20 de Outubro, 1972, p. 5.

- Botelho, António, «Raul Perez», *Observador*, 27 de Outubro, 1972, p. 5.
- Anónimo, «A obra de arte é um grande negócio», *Observador*, 27 de Outubro, 1972, pp. 45-47.
- Botelho, António, «João Vieira», *Observador*, 3 de Novembro, 1972, p. 5.
- Botelho, António, «Eduardo Nery e Marcel Robelin», *Observador*, 10 de Novembro, 1972, p. 6.
- Botelho, António, «Noronha da Costa», *Observador*, 17 de Novembro, 1972, pp 5-6.
- Botelho, António, «Poliakoff e prémios Soquil», *Observador*, 24 de Novembro, 1972, p. 5.
- Botelho, António, «Víctor F., Cruzeiro S., Benedita S. e Lima de Freitas», *Observador*, 8 de Dezembro, 1972, p. 7.
- Botelho, António, «Menez, Justino Alves e Barros», *Observador*, 25 de Dezembro, 1972, p. 5.
- Botelho, António, «Jorge Barradas e Cutileiro», *Observador*, 22 de Dezembro, 1972, pp. 5-6.
- Botelho, António, «Charters de Almeida», *Observador*, 29 de Dezembro, 1972, p. 5.
- Anónimo, «Charters de Almeida: coerência e vanguardismo», *Observador*, 29 de Dezembro, 1972, p. 36.
- Botelho, António, «Hein Semke», *Observador*, 5 Janeiro, 1973, p. 5.
- Botelho, António, «Bartolomeu Cid», *Observador*, 12 de Janeiro, 1973, p. 5.
- Botelho, António, «Arte Internacional», *Observador*, 19 de Janeiro, 1973, pp. 5-6.
- Botelho, António, «M<sup>a</sup>. Gabriel, Ant<sup>o</sup>. Mendes, Manuel Baptista», *Observador*, 26 de Janeiro, 1973, pp. 5-6.
- Botelho, António, «Gulbenkian, Guilherme Parente», *Observador*, 2 de Fevereiro, 1973, pp. 5-6.
- Botelho, António, «Eduardo Luís, Maria Carvalho», *Observador*, 9 de Fevereiro, 1973, p. 4.
- Botelho, António, «Francis Smith, Tomás Mateus», *Observador*, 16 de Fevereiro, 1973, p. 4.
- Botelho, António, «Arte Pop, Diprove, Moreau e Vidigal», *Observador*, 23 de Fevereiro, 1973, p. 6.
- Botelho, António, «Martins Correia, Cesariny», *Observador*, 2 de Março, 1973, p. 5.



Botelho, António, «Matos Sequeira, Gordillo», *Observador*, 8 de Março, 1973, pp. 4-5.

Botelho, António, «Henrique Ruivo, Ilária Zamandea», *Observador*, 16 de Março, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Jean Maximy, Rogério Ribeiro», *Observador*, 23 de Março, 1973, pp. 5-6.

Botelho, António, «Palolo», *Observador*, 6 de Abril, 1973, pp. 5-6.

Botelho, António, «António Carneiro», *Observador*, 13 de Abril, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Bernardo Marques, Cruz Filipe», *Observador*, 20 de Abril, 1973, p. 6.

Botelho, António, «26 Artistas de Hoje, Helena Almeida», *Observador*, 27 de Abril, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Nuno de Siqueira», *Observador*, 4 de Maio, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Rodin, Emília Nadal, Hartung, Tomás Vieira», *Observador*, 18 de Maio, 1973, p. 6.

Botelho, António, «Fátima Vaz», *Observador*, 25 de Maio, 1973, p. 6.

Botelho, António, «António Sena, João Nascimento», *Observador*, 1 de Junho, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Areal, Ana M<sup>a</sup>. Botelho», *Observador*, 8 de Junho, 1973, p. 6.

Botelho, António, «José Rodrigues», *Observador*, 15 de Junho, 1973, pp. 5-6.

Botelho, António, «Turner», *Observador*, 22 de Junho, 1973, p. 6.

Botelho, António, «Cobra», *Observador*, 29 de Junho, 1973, p. 8.

Botelho, António, «Lemos, Luís Jardim, Resende», *Observador*, 6 de Julho, 1973, p. 8.

Botelho, António, «Artur Rosa, Tom», *Observador*, 13 de Julho, 1973, p. 8.

Botelho, António, «Victor Belém, Dixó», *Observador*, 20 de Julho, 1973, p. 7.

Botelho, António, «Dorita Castel-Branco», *Observador*, 27 de Julho, 1973, p. 6.

Botelho, António, «Múltiplos, Malangatana, Hogan», *Observador*, 3 de Agosto, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Manuela Jorge», *Observador*, 10 de Agosto, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Abstratos e neofigurativos», *Observador*, 17 de Agosto, 1973, p. 5.

Botelho, António, «Exposições de Verão», *Observador*, 21 de Setembro, 1973, p. 5.

- Botelho, António, «Hermano Lobo», *Observador*, 5 de Outubro, 1973, p. 5.
- Botelho, António, «Cutileiro», *Observador*, 12 de Outubro, 1973, pp. 4-5.
- Botelho, António, «Miró, Tápies, Milares», *Observador*, 19 de Outubro, 1973, p. 5.
- Botelho, António, «Lisa Chaves Ferreira», *Observador*, 2 de Novembro, 1973, p. 6.
- Botelho, António, «Manessier», *Observador*, 9 de Novembro, 1973, p. 8.
- Botelho, António, «S.E.I.T., Picasso», *Observador*, 16 de Novembro, 1973, p. 7.
- Botelho, António, «Luís Pinto Coelho», *Observador*, 23 de Novembro, 1973, p. 7.
- Botelho, António, «Cargaleiro», *Observador*, 30 de Novembro, 1973, p. 8.
- Botelho, António, «Augusto-França», *Observador*, 7 de Dezembro, 1973, p. 8.
- Botelho, António, «Expo 73», *Observador*, 14 de Dezembro, 1973, p. 6.
- Botelho, António, «S.E.I.T.», *Observador*, 28 de Dezembro, 1973, pp. 6-7.
- Botelho, António, «Cícero Dias», *Observador*, 4 de Janeiro, 1974, p. 7.
- Botelho, António, «Pomar», *Observador*, 11 de Janeiro, 1974, p. 8.
- Botelho, António, «Abel Salazar», *Observador*, 18 de Janeiro, 1974, p. 7.
- Botelho, António, «Calvet», *Observador*, 25 de Janeiro, 1974, p. 8.
- Botelho, António, «Arnaldo Figueiredo», *Observador*, 1 de Fevereiro, 1974, p. 7.
- Botelho, António, «Augusto Pinheiro, Ana Hatherly, José Cândido», *Observador*, 22 de Fevereiro, 1974, p. 7.

## **Pintura e Não**

França, José-Augusto, «Amadeo de Sousa Cardoso 1887-1918», *Pintura e não*, Abril, 1969, p. 87.

Pernes, Fernando, «Exposição do Banco Português do Atlântico», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 88-89.

Gonçalves, Rui Mário, «Carlos Calvet», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 90-91.

Bronze, Francisco, «Palolo na 111», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 92-93.

Bronze, Francisco, «Noronha da Costa na Quadrante», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 92-93.

Bronze, Francisco, «Helena Almeida na Buchholz», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 92-93.

Bronze, Francisco, «Eurico na Quadrante», *Pintura e não*, Abril, 1969, pp. 92-93.

Anónimo, «Notas e comentários», *Pintura e não*, Abril, 1969, p. 94.

França, José-Augusto, «O surrealismo em Portugal, 1949», *Pintura e não*, Junho, 1969, p. 139.

Bronze, Francisco, «Novos e novíssimos do Porto», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 140-141.

Pernes, Fernando, «Costa Pinheiro», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 142-143.

Bronze, Francisco, «António Sena na S. N. B. A.», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 144-145.

França, José-Augusto, «Vasco Costa na Buchholz», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 144-145.

Gonçalves, Rui Mário, «António Areal na Quadrante», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 144-145.

Gonçalves, Rui Mário, «Manuel Baptista na Quadrante», *Pintura e não*, Junho, 1969, pp. 144-145.

Anónimo, «Notas e comentários», *Pintura e não*, Junho, 1969, p. 146.

França, José-Augusto, «A retrospectiva de Bernardo Marques», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 191.

Sousa, Ernesto, «Almada, um nome de guerra», *Pintura e não*, Agosto, 1969, pp. 192-193.

França, José-Augusto, «Joaquim Rodrigo», *Pintura e não*, Agosto, 1969, pp. 194-195.

Bronze, Francisco, «Grupo da Galeria Interior», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 196.

Pernes, Fernando, «Miguel Arruda na S. N. B. A.», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 196.

Gonçalves, Rui Mário, «Eduardo Nery na Buchholz», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 197.

Gonçalves, Rui Mário, «Mário Cesariny na S. Mamede», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 197.

Anónimo, «Notas e comentários», *Pintura e não*, Agosto, 1969, p. 198.

França, José-Augusto, «A fundação Gulbenkian, 1969», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 241.

Gonçalves, Rui Mário, «Integração de obras de arte na sede da F. C. G.,» *Pintura e não*, Outubro, 1969, pp. 242-243.

Pernes, Fernando, «Luís Noronha da Costa», *Pintura e não*, Outubro, 1969, pp. 244-245.

França, José-Augusto, «Balanço da temporada 1968-69», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 246.

Gonçalves, Rui Mário, «Balanço da temporada 1968-69», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 246.

Pernes, Fernando, «Balanço da temporada 1968-69», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 246.

Bronze, Francisco, «Balanço da temporada 1968-69», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 246.

Anónimo, «Notas e comentários», *Pintura e não*, Outubro, 1969, p. 248.

França, José-Augusto, «O prémio Soquil», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 25.

Santos, Armando V., «A Gravura, cooperativa de gravadores», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, pp. 26-27.

Bronze, Francisco, «José Rodrigues», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, pp. 28-29.

Gonçalves, Rui Mário, «António Areal na S. Mamede», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 30.

Bronze, Francisco, «João Hogan na Judite Dacruz», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 30.

Gonçalves, Rui Mário, «Álvaro Lapa na Buchholz», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 30.

Pernes, Fernando, «António Sena na Interior», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 30.

Anónimo, «Notas e comentários», *Pintura e não*, Fevereiro, 1970, p. 32.

## **Revista de Artes Plásticas**

Carneiro, Alberto, «Notas para um manifesto de uma arte ecológica», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, p. 6-9.

Álvaro, Egídio, «Kassel 5ª Documenta», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 16-22.

Sousa, Rocha, «Fotografia e pintura», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 14-15.

Sousa, Rocha, «Distribuição da arte», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 4-5.

Freitas, Lima, «Da actualidade do surrealismo», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 10-14.

Álvaro, Egídio, «Exposições, Porto, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 22-23.

Sousa, Rocha, «Exposições, Lisboa, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 23-27.

Álvaro, Egídio, «Galerias de Paris, exposições», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, pp. 28-29.

Carluccio, Luigi, «Carta de Milão», *Revista de Artes Plásticas*, nº1, Outubro, 1973, p. 30.

Sousa, Rocha, «Criação e responsabilidade», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 4-5.

Sousa, Rocha, «Vanguarda e actualidade», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, p. 5.

Freitas, Lima, «António Areal», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 6-9.

Álvaro, Egídio, «Oitava Bienal de Paris», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 14-21.

Álvaro, Egídio, «IKI Dusseldorf terceiro mercado internaciona»l, *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 22-24.

Álvaro, Egídio, «Exposições, Porto, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 24-25.

Sousa, Rocha, «Exposições, Lisboa, Galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974 pp. 25-31.

Álvaro, Egídio, «Galerias de Paris, exposições», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, p. 32.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Galerias de Londres, exposições», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 33-34.

Anónimo, «Noticiário, informações, acontecimentos», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, p. 34.

Areal, António, «Areal», *Revista de Artes Plásticas*, nº2, Janeiro, 1974, pp. 10-13.

Freitas, Lima, «A arte, o design e o sentido», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, p. 4-8.

Gonçalves, Rui Mário, «Para além do Mercado», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 9-10.

Joppolo, Giovanni, «Retour à la peinture», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 10-11.

Tavares, Salette, «Ana Vieira», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 12-15.

Sousa, Rocha, «Os artistas dentro e fora do país», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 16-17.

Álvaro, Egídio, «Análise de um panorama», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 18-20.

Gonçalves, Eurico, «Situação da arte moderna em Portugal», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, p. 21.

Anónimo, «Nadir Afonso em New York», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 22-23.

Álvaro, Egídio, «Exposições, Porto, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, p. 24.

Sousa, Rocha, «Exposições, Lisboa, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 25-29.

Bandini, Mirella, «Exposições de Turim», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, p. 29.

Álvaro, Egídio, «Exposições de Paris», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 30-31.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Exposições de Londres», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, pp. 32-33.

Anónimo, «Noticiário, informações, acontecimentos», *Revista de Artes Plásticas*, nº3, Fevereiro, 1974, p. 34.

Freitas, Lima, «Tempo e visão», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 4-7.

Álvaro, Egídio, «Salão da crítica», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 8-11.

Hjort, Oystein, «Panorama Dinamarquês», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 12-14.

Sousa, Rocha, «Obra de arte: a única regra é dizer a verdade», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, p. 15.

Dixo, João, «João Dixo», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 16-18.

Bianchi, Ruggiero «Hypotheses pour une theorie quadrangulaire», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 20-22.

Le Nouene, Patrick, «Representação e espaço pictural», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 23-24.

Álvaro, Egídio, «Exposições, Porto, Perspetiva 74», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 25-27.

Sousa, Rocha, «Exposições, Lisboa, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 28-31.

Le Nouene, Patrick, «Galerias de Paris», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, p. 38.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Galerias de Londres», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 33-36.

Anónimo, «Noticiário, informações, acontecimentos», *Revista de Artes Plásticas*, nº4, Junho, 1974, pp. 37-38.

Freitas, Lima, «Arte, revolução, ideologias», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 4-8.

Álvaro, Egídio, «Revolução, intervenção, intenção», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 9-10.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Arte e revolução», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 10-11.

Joppolo, Giovanni, «Entrevista com Marcelin Pleynet», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 11-12.

Álvaro, Egídio, «Fernando Lanhas», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 13-18.

Sousa, Rocha, «Aspectos da função social da obra de arte», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, p. 19.

Lanhas, Fernando «Fernando Lanhas», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 20-23.

Álvaro, Egídio, «Perspetiva 74», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 24-35.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Colectiva na galeria Espaço», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 36-37.

Sousa, Rocha, «Exposições, Lisboa, galerias», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 38-41.

Le Nouene, Patrick, «Pavie, Yann, Exposições de Paris», *Revista de Artes Plásticas*, nº5, Setembro, 1974, pp. 42-46.

Ribeiro, Alfredo Queirós, «Exposições de Londres», *Revista de Artes Plásticas*, nº5 Setembro, 1974, pp. 46-49.

Anónimo, «Noticiário, informações, acontecimentos», *Revista de Artes Plásticas*, nº5 Setembro, 1974, p. 50.

## **Seara Nova**

Sousa, Rocha, «Lima de Freitas na S. N. B. A.», *Seara Nova*, nº1527, Janeiro de 1973, p. 34.

Sousa, Rocha, «Eduardo Nery na 111», *Seara Nova*, nº1527, Janeiro de 1973, pp. 34-35.

Sousa, Rocha, «O desenho como narrativa lírica», *Seara Nova*, nº1528, Fevereiro de 1973, p. 35-36.

Sousa, Rocha, «Moralidade de um comportamento», *Seara Nova*, nº1528, Fevereiro de 1973, p. 37.

Sousa, Rocha, «Enquadramento do efémero», *Seara Nova*, nº1529, Março de 1973, pp. 35-36.

Sousa, Rocha, «O relevo e o ritmo», *Seara Nova*, nº1529, Março de 1973, p. 36.

Sousa, Rocha, «Breve registo das exposições», *Seara Nova*, nº1529, Março de 1973, pp. 36-37.

Sousa, Rocha, «A forma e o estilo», *Seara Nova*, nº1530, Abril de 1973, pp. 32-33.

Anónimo, «Henrique Ruivo de novo em Lisboa», *Seara Nova*, nº1531, Maio de 1973, p. 38.

Sousa, Rocha, «Um país sob o olhar», *Seara Nova*, nº1531, Maio de 1973, pp. 38-39.

Sousa, Rocha, «Cruz Filipe na Buchholz», *Seara Nova*, nº1531, Maio de 1973, p. 39.

Sousa, Rocha, «António Palolo na 111», *Seara Nova*, nº1531, Maio de 1973, p. 39.

Sousa, Rocha, «António Carneiro na F. C. G.», *Seara Nova*, nº1531, Maio de 1973, p. 39.



Sousa, Rocha, «Rodin: a forma acentuada», *Seara Nova*, nº1532, Junho de 1973, pp.32-33.

Sousa, Rocha, «Turner na Gulbenkian», *Seara Nova*, nº1533, Julho de 1973, pp. 36-37.

Anónimo, «José Rodrigues na 111», *Seara Nova*, nº1533, Julho de 1973, p. 37.

Sousa, Rocha, «Fátima Vaz, histórias de encantar e perturbar», *Seara Nova*, nº1534, Agosto de 1973, pp. 31-32.

Sousa, Rocha, «Henrique Manuel na Buchholz», *Seara Nova*, nº1534, Agosto de 1973, p. 32.

Sousa, Rocha, «A propósito da exposição de pintura port. de hoje», *Seara Nova*, nº1535, Setembro de 1973, p. 26.

Sousa, Rocha, «Representação Portuguesa à Bienal de São Paulo», *Seara Nova*, nº1536, Setembro de 1973, p. 23.

Sousa, Rocha, «Aspectos da Oitava Bienal dos Jovens Artistas», *Seara Nova*, nº1538, Dezembro de 1973, pp. 32-33.

Sousa, Rocha, «Desenhos de Amadeo de Souza Cardoso», *Seara Nova*, nº1539, Janeiro de 1974, p. 27.

Sousa, Rocha, «Exposição Manessier na F. C. G.», *Seara Nova*, nº1539, Janeiro de 1974, pp. 27-28.

Sousa, Rocha, «Exposição 73», *Seara Nova*, nº1540, Fevereiro de 1974, p. 38.

Sousa, Rocha, «Exposição A. I. C. A. 74», *Seara Nova*, nº1541, Março de 1974, pp. 35-36.

Sousa, Rocha, «100 Desenhos Europeus», *Seara Nova*, nº1542, Abril de 1974, p. 31.

Sousa, Rocha, «Realismo crítico e consumo», *Seara Nova*, nº1549, Novembro de 1974, pp. 25-26.

Sousa, Rocha, «Ação cultural descentralizada», *Seara Nova*, nº1550, Dezembro de 1974, pp. 7-8.

Sousa, Rocha, «É preciso falar a tempo no ensino artístico», *Seara Nova*, nº1547, Setembro de 1974, pp. 12-13.

Sousa, Rocha, «A arte e o mercado artístico no momento político», *Seara Nova*, nº1545, Julho de 1974, pp. 34-35.

## Vida Mundial

Anónimo, «Jorge Peixinho: as últimas experiências musicais», *Vida Mundial*, 3 de Janeiro, 1969, pp. 36-43.

Anónimo, «O Living theatre», *Vida Mundial*, 10 de Janeiro, 1969, pp. 55-57.

B., F., «António Sena na galeria de arte Moderna», *Vida Mundial*, 4 de Abril, 1969, pp. 56-58.

B., F., «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 18 Abril, 1969, pp. 60-61.

B., F., «Celebridade nem sempre é qualidade», *Vida Mundial*, 2 de Maio, 1969, pp. 5-57.

B., F., «Quatro artistas do Porto na S. N. B. A.», *Vida Mundial*, 9 de Maio, 1969, pp. 52-54.

B., F., «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 30 Maio, de 1969, pp. 57-58.

B., F., «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 27 de Junho, 1969, pp. 55-56.

B., F., «A resistência do passado», *Vida Mundial*, 4 de Junho, 1969, pp. 57-59.

B., F., «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 13 de Junho, 1969, pp. 46-48.

Ponte, Bruno, «Pintura romena contemporânea», *Vida Mundial*, 11 de Julho, 1969, pp. 50-51.

Anónimo, «Bernardo Marques em retrospectiva», *Vida Mundial*, 18 de Julho, 1969, pp. 56-57.

B., F., «Histórias trágico-marítimas», *Vida Mundial*, 25 de Julho, 1969, pp. 55-56.

Coutinho, Carlos, «A gravura e o silêncio», *Vida Mundial*, 1 de Agosto, 1969 pp. 43-44.

Anónimo, «Fundação Gulbenkian: novas instalações», *Vida Mundial*, 10 de Outubro, 1969 pp. 64-67.

Ponte, Bruno, «Paul Neager ou um manifesto vindo da Roménia», *Vida Mundial*, 3 de Outubro, 1969, pp. 55-56.

Anónimo, «Superexposição no centenário do Metropolitan», *Vida Mundial*, 31 de Outubro, 1969, pp. 58-59.

Sousa, Ernesto, «Duas pinturas opostas», *Vida Mundial*, 7 de Novembro, 1969, pp. 59-60.

Sousa, Ernesto, «Renascimento do teatro total», *Vida Mundial*, 14 de Novembro, 1969, pp. 55-56.

Anónimo, «Exercício de comunicação poética», *Vida Mundial*, 14 de Novembro, 1969, pp. 63-64.

Sousa, Ernesto, «Nostalgia da pintura e antipintura», *Vida Mundial*, 28 de Novembro, 1969, pp. 61-62.

Sousa, Ernesto, «Contra o provincianismo», *Vida Mundial*, 21 de Novembro, 1969, pp. 62-65.

Anónimo, «Terminou a luta entre o velho e o novo», *Vida Mundial*, 2 de Janeiro, 1970, pp. 29-30.

B., F., «Arte de vanguarda, movimentos para pensar», *Vida Mundial*, 16 de Janeiro, 1970, pp. 52-53.

Voyenne, Luc-Alexandre, «Arte viva: escultura polisensorial», *Vida Mundial*, 30 de Janeiro, 1970, pp. 49-52.

Anónimo, «Arte electrónica», *Vida Mundial*, 13 de Fevereiro, 1970, p. 53.

Anónimo, «Jorge Peixinho regressou do Brasil», *Vida Mundial*, 6 de Março, 1970, pp. 42-45.

Anónimo, «Schoffer: a arte de amanhã uma festa inimaginável», *Vida Mundial*, 13 de Março, 1970, pp. 49-52.

Anónimo, «Arlindo Vicente: reaparição do pintor e desenhador», *Vida Mundial*, 17 de Abril, 1970, p. 59.

Anónimo, «Arte sob o impacto da tecnologia», *Vida Mundial*, 24 de Abril, 1970, pp. 53-55.

Anónimo, Ensino, «Belas Artes no Porto», *Vida Mundial*, 1 de Maio, 1970, pp. 13-14.

Pernes, Fernando, «Lembrança de António Pedro», *Vida Mundial*, 1 de Maio, 1970, pp. 62-64.

Pernes, Fernando, «Imagens e mitos: pintura e fotografia», *Vida Mundial*, 8 de Maio, 1970, pp. 63-64.

Anónimo, «Urgente a remodelação total do museu de arte contemporânea», *Vida Mundial*, 15 de Maio, 1970, pp. 9-10.

Anónimo, «Claes Oldenburg: a arte anti museu», *Vida Mundial*, 15 de Maio, 1970, pp. 54-56.

Pernes, Fernando, «A propósito do expressionismo... Chagal e Júlio», *Vida Mundial*, 22 de Maio, 1970, pp. 60-62.

Pernes, Fernando, «O grito e o estilo - Charrua e Jorge Pinheiro», *Vida Mundial*, 29 de Maio, 1970, pp. 61-64.

Pernes, Fernando, «Moral e pedagogia», *Vida Mundial*, 5 de Junho, 1970, pp. 58-60.

Pernes, Fernando, «Gravuras modernas alemãs», *Vida Mundial*, 12 de Junho, 1970, pp. 59-61.

Pernes, Fernando, «Sobre o informal da pintura de Manuel Baptista», *Vida Mundial*, 19 de Junho, 1970, pp. 59-60.

Anónimo, «Almada Negreiros: recordação», *Vida Mundial*, 26 de Junho, 1970, pp. 9-13.

Filipe, Guilherme, «Almada em Madrid», *Vida Mundial*, 26 de Junho, 1970, pp. 14-15.

Pernes, Fernando, «Almada Negreiros: pintor», *Vida Mundial*, 26 de Junho, 1970, pp. 15-16.

Pernes, Fernando, «Jovens artistas no "ano Vieira da Silva"», *Vida Mundial*, 10 de Julho, 1970, pp. 62-63.

Pernes, Fernando, «Vieira da Silva pintor de Portugal e de Paris», *Vida Mundial*, 17 de Julho, 1970, pp. 29-37.

Mazars, Pierre, «A bienal de Veneza sob o signo da juventude», *Vida Mundial*, 17 de Julho, 1970, pp. 53-55.

Pernes, Fernando, «Após Vieira da Silva», *Vida Mundial*, 7 de Agosto, 1970, pp. 67-69.

Anónimo, «O Verão nas Belas Artes», *Vida Mundial*, 11 de Setembro, 1970, pp. 45-48.

Pernes, Fernando, «Testemunho do crítico», *Vida Mundial*, 11 de Setembro, 1970, pp. 48-49.

Pernes, Fernando, «IV Salão de Verão (I)», *Vida Mundial*, 25 de Setembro, 1970, pp. 45-46.

Pernes, Fernando, «IV Salão de Verão (II)», *Vida Mundial*, 9 de Outubro, 1970, pp. 60-62.

Pernes, Fernando, «Nadir Afonso na galeria Gravura», *Vida Mundial*, 30 de Outubro, 1970, pp. 70-64.

Pernes, Fernando, «Eurico - Lurdes Castro», *Vida Mundial*, 6 de Novembro, 1970, pp. 59-61.

Pernes, Fernando, «Prémios Soquil 1970», *Vida Mundial*, 20 de Novembro, 1970, pp. 33-34.

Pernes, Fernando, «Galerias e pintores», *Vida Mundial*, 18 de Dezembro, 1970, pp. 57-58.

Anónimo, «O ano das consagrações», *Vida Mundial*, 1 de Janeiro, 1971, p. 61.

Pernes, Fernando, «Exposição de 1970-71», *Vida Mundial*, 26 de Fevereiro, 1971, pp. 37-39.

Pernes, Fernando, «Duas retrospectivas: Barradas e Nadir Afonso», *Vida Mundial*, 5 de Março, 1971, pp. 54-55.

Pernes, Fernando, «Cem obras de arte britânica contemporânea», *Vida Mundial* 19 de Março, 1971, pp. 53-54.

Pernes, Fernando, «Arte britânica (II)», *Vida Mundial*, 26 de Março, 1971, pp. 52-53.

Pernes, Fernando, «Obras de arte britânica (III)», *Vida Mundial*, 9 de Abril, 1971, pp. 43-44.

Pernes, Fernando, «Jovens artistas - novas galerias», *Vida Mundial*, 16 de Abril, 1971, p. 29.

Pernes, Fernando, «Entre o Porto e Lisboa», *Vida Mundial*, 23 de Abril, 1971, pp. 45-46.

Pernes, Fernando, «Do Porto... ainda», *Vida Mundial*, 30 de Abril, 1971, pp. 51-52.

Pernes, Fernando, «Sob o signo feminino», *Vida Mundial*, 7 de Maio, 1971, pp. 34-35.

Pernes, Fernando, «Exposições recentes», *Vida Mundial* 21 de Maio, 1971, pp. 21-22.

Pernes, Fernando, «Areal: caso significativo», *Vida Mundial*, 28 de Maio, 1971, pp. 60-61.

Pernes, Fernando, «Jovens artistas nas galerias de Lisboa», *Vida Mundial*, 4 de Junho, 1971, pp. 44-45.

Pernes, Fernando, «Arte francesa depois de 1950 (I)», *Vida Mundial*, 11 de Junho, 1971, pp. 39-40.

Pernes, Fernando, «Arte francesa depois de 1950 (II)», *Vida Mundial*, 18 de Junho, 1971, pp. 52-53.

Pernes, Fernando, «Arte francesa (III)», *Vida Mundial*, 25 de Junho, 1971, pp. 39-40.

Pernes, Fernando, «Noronha da Costa no Porto», *Vida Mundial*, 2 de Julho, 1971, pp. 49-50.

Pernes, Fernando, «Gravuras modernas de Espanha», *Vida Mundial*, 9 de Julho, 1971, pp. 30-31.

Pernes, Fernando, «Os quadros da "Brasileira" (I)», *Vida Mundial*, 16 de Julho, 1971, pp. 43-44.

Pernes, Fernando, «Os quadros da "Brasileira"(II)», *Vida Mundial*, 23 de Julho, 1971, pp. 53-54.

Pernes, Fernando, «Últimas exposições (I) escultura de Jorge Vieira», *Vida Mundial*, 6 de Agosto, 1971, pp. 45-46.

Anónimo, «Um novo centro em Paris», *Vida Mundial*, 13 de Agosto, 1971, pp. 47-48.

Pernes, Fernando, «Últimas exposições», *Vida Mundial*, 13 de Agosto, 1971, pp. 49-50.

Anónimo, «Os prémios da S. E. I. T.», *Vida Mundial* 20 de Agosto, 1971 p. 11.

Davis, Douglas, «O artista e o computador» *Vida Mundial* 24 de Setembro, 1971 pp. 43-45.

Anónimo, «Pelos Galerias de arte», *Vida Mundial*, 29 de Outubro, 1971 p. 52

Pernes, Fernando, «Prémios Soquil 1971», *Vida Mundial*, 12 de Novembro, 1971 pp. 45-46.

Pernes, Fernando, «O caso Vasco Costa», *Vida Mundial*, 19 de Novembro, 1971, p. 55.

Pernes, Fernando, «De Lisboa ao Porto», *Vida Mundial*, 26 de Novembro, 1971, pp. 9-30.

B., F., «As cores de um certo José», *Vida Mundial*, 3 de Dezembro, 1971, p. 41.

Pernes, Fernando, «Duas exposições», *Vida Mundial*, 3 de Dezembro, 1971, pp. 41-43.

Pernes, Fernando, «Gabo em apresentação prévia», *Vida Mundial*, 17 de Dezembro, 1971, pp. 43-44.

Anónimo, «Vieira da Silva na R. O. S. C. – 71», *Vida Mundial*, Dezembro, 1971.

Pernes, Fernando, «Balanço do ano», *Vida Mundial*, 31 de Dezembro, 1971, pp. 49-50.

Pernes, Fernando, «De Óbidos... também», *Vida Mundial*, 7 de Janeiro, 1972, pp. 50-51.

Pernes, Fernando, «Dois pintores... menores», *Vida Mundial*, 14 de Janeiro, 1972, pp. 49-50.

Pernes, Fernando, «Pintores de Paris», *Vida Mundial*, 28 de Janeiro, 1972, pp. 29-30.

Pernes, Fernando, «Sobre a arte do Brasil», *Vida Mundial*, 11 de Fevereiro, 1972, pp. 46-48.

Pernes, Fernando, «Noronha da Costa as duas vanguardas», *Vida Mundial*, 18 de Fevereiro, 1972, pp. 45-47.

Pernes, Fernando, «A vocação democrática da arte contemporânea», *Vida Mundial*, 3 de Março, 1972, pp. 44-46.

Pernes, Fernando, «Dada, espírito e história (I)», *Vida Mundial*, 31 de Março, 1972, pp. 30-39.

Pernes, Fernando, «Dada, espírito e história (II)», *Vida Mundial*, 7 de Abril, 1972, pp. 58-61.

Pernes, Fernando, «Dada, espírito e história (III)», *Vida Mundial*, 14 de Abril, 1972, pp. 51-56.

Pernes, Fernando «A arte e a sociedade portuguesa no séc. XX», *Vida Mundial*, 21 de Abril, 1972, pp. 41-46.

Pernes, Fernando, «Cutileiro no Porto», *Vida Mundial*, 5 de Maio, 1972, pp. 44-46.

Pernes, Fernando, «Exposições de Lisboa: o vulgar e o sublime», *Vida Mundial*, 5 de Maio, 1972, pp. 47-49.

Pernes, Fernando, «Lisboa, vida artística», *Vida Mundial*, 12 de Maio, 1972, pp. 43-45.

Dil, Fernando, «Manuel Cargaleiro, das raízes ao universal», *Vida Mundial*, 19 de Maio, 1972, pp. 43-44.

Pernes, Fernando, «Poliakoff e surrealistas», *Vida Mundial*, 23 de Junho, 1972, pp. 49-52.

Pernes, Fernando, «S. N. B. A. figurativos portugueses», *Vida Mundial*, 30 de Junho, 1972, pp. 63-66.

Pernes, Fernando, «Os Delaunay e Portugal (I)», *Vida Mundial*, 14 de Julho, 1972, pp. 33-37.

Pernes, Fernando, «Os Delaunay e Portugal (II)», *Vida Mundial*, 21 de Julho, 1972, pp. 25-28.

Pernes, Fernando, «Abstração e figurações», *Vida Mundial*, 4 de Agosto, 1972, pp. 39-42.

Pernes, Fernando, «A arte e a crítica», *Vida Mundial*, 18 de Agosto, 1972, pp. 17-21.

Pernes, Fernando, «As últimas exposições», *Vida Mundial*, 25 de Agosto, 1972, pp. 42-46.

Pernes, Fernando, «Ferdinand Gelve, um artista Suíço», *Vida Mundial*, 1 de Setembro, 1972, pp. 42-44.

Pernes, Fernando, «Rodin entre nós», *Vida Mundial*, 8 de Setembro, 1972, pp. 37-39.

Pernes, Fernando, «Veneza, ecos de uma bienal», *Vida Mundial*, 8 de Dezembro, 1972, pp. 29-35.

Pernes, Fernando, «Soquil e o resto», *Vida Mundial*, 15 de Dezembro, 1972, pp. 43-47.

Pernes, Fernando, «Bienais... capitais, etc», *Vida Mundial*, 29 de Dezembro, 1972, pp. 45-48.

Pernes, Fernando, «Pintores do séc. XX», *Vida Mundial*, 5 de Janeiro, 1973, pp. 42-49.

Pernes, Fernando, «1972 Balanço e contas abertas», *Vida Mundial*, 26 de Janeiro, 1973, pp. 24-29.

Pernes, Fernando, «Burri, Millares, Baptista», *Vida Mundial*, 2 de Fevereiro, 1973, pp. 2-37.

Porfírio, José Luís, «Encontro com José Caballero», *Vida Mundial*, 9 de Fevereiro, 1973, pp. 31-34.

Pernes, Fernando, «Quatro exposições Gulbenkian», *Vida Mundial*, 16 de Fevereiro, 1973, pp. 32-39.

Anónimo, «Levine: denunciar a guerra», *Vida Mundial*, 23 de Fevereiro, 1973, p. 43.

Anónimo, «Prémios da S. E. I. T.», *Vida Mundial*, 23 de Fevereiro, 1973, pp. 57-58.

Pernes, Fernando, «De Fontainebleau ao Campo Grande», *Vida Mundial*, 2 Março, de 1973, pp. 50-53.

Pernes, Fernando, «Do Porto com Francis Smith», *Vida Mundial*, 9 de Março, 1973, pp. 48-51.

Porfírio, José Luís, «Artur Varela: um escultor (português) de Amsterdão», *Vida Mundial*, «30 de Março, 1973, pp. 36-41.

Anónimo, «Incidentes na universidade», *Vida Mundial*, 6 de Abril, 1973, p. 64.

Anónimo, «Novos incidentes em Lisboa e no Porto», *Vida Mundial*, 18 de Maio, 1973, p. 7.

Porfírio, José Luís, «Encontro com Harry Holtzman», *Vida Mundial*, 29 de Junho, 1973, pp. 46-54

Trindade, Cartacho, «Henry Michaux: na ordem dos magos?», *Vida Mundial*, 13 de Julho, 1973, pp. 54-57.

Anónimo, «Malangatana: realismo fantástico africano», *Vida Mundial*, 27 de Julho, 1973.

Trindade, Cartacho, «Segunda exposição permanente na Prisma 73», *Vida Mundial*, 27 de Julho, 1973.



Anónimo, «A pintura social de Roberto Chichorro», *Vida Mundial*, 10 de Agosto, 1973.

Trindade, Cartacho, «A pintura dos abstratos e neofigurativos», *Vida Mundial*, 17 de Agosto, 1973 pp. 52-56.

Trindade, Cartacho, «Júlio Resende: pintura estilisticamente portuguesa», *Vida Mundial*, 24 de Agosto, 1973, pp. 46-48.

Trindade, Cartacho, «Exposição de Verão na S. N. B. A.», *Vida Mundial*, 31 de Agosto, 1973, pp. 45-47.

Trindade, Cartacho, «O surrealismo de Mário Cesariny», *Vida Mundial*, 14 de Setembro, 1973, pp. 44-46.

Anónimo, «E. U. A. o museu-monumento», *Vida Mundial*, 16 de Novembro, 1973, pp. 11-12.

Anónimo, «Recusa de matriculas na universidade de Lisboa», *Vida Mundial*, 7 de Dezembro, 1973, p. 8.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 3 de Outubro, 1974, pp. 3-4.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 10 de Outubro, 1974, pp. 4-5.

Sousa, Ernesto, «Comprar quadros ou abrir conta num banco Suíço?», *Vida Mundial*, 10 de Outubro, 1974, pp. 48-49.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 17 de Outubro, 1974, pp. 4-5.

Sousa, Ernesto, «Comprar e gostar de obras de arte», *Vida Mundial*, 17 de Outubro, 1974, p. 13.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 24 de Outubro, 1974, p. 4.

Sousa, Ernesto, «O mercado artístico a crítica e a confusão», *Vida Mundial*, 24 de Outubro, 1974, pp. 41-48.

Sousa, Ernesto, «Quanto custa a vanguarda?», *Vida Mundial*, 31 de Outubro, 1974, pp. 48-49.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 31 de Outubro, 1974, pp. 4-5.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 7 de Novembro 1974, pp. 4-6.

Sousa, Ernesto, «Da vanguarda como necessidade», *Vida Mundial*, 7 de Novembro, 1974, p. 45.

Araújo, Manuel, «Resposta de um parvo irresponsável», *Vida Mundial*, 7 de Novembro, 1974, p. 46.

Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 14 de Novembro, 1974, pp. 5-7.

Sousa, Ernesto, «Filliou faz bem o mal feito», *Vida Mundial*, 14 de Novembro, 1974, pp. 45-46.

- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 21 de Novembro, 1974, pp. 4-5.
- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 28 de Novembro, 1974, pp. 5-7.
- Sousa, Ernesto, «Bem ama e ataca», *Vida Mundial*, 28 de Novembro, 1974, pp. 47-48.
- Sousa, Ernesto, «Poesia visual», *Vida Mundial*, 5 de Dezembro, 1974, p. 45.
- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 8 de Dezembro, 1974, pp. 5-7.
- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 12 de Dezembro, 1974, pp. 5-7.
- Sousa, Ernesto, «Buren: o grau zero», *Vida Mundial*, 12 de Dezembro, 1974, p. 44.
- Sousa, Ernesto, «Museus anti-museus e vanguarda», *Vida Mundial*, 19 de Dezembro, 1974, pp. 49-51.
- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 19 de Dezembro, 1974, pp. 4-6.
- Sousa, Ernesto, «Artes Plásticas», *Vida Mundial*, 26 de Dezembro, 1974, pp. 5-7.
- Sousa, Ernesto, «Joseph Beuys: fazer uma escultura social», *Vida Mundial*, 26 de Dezembro, 1974, p. 51.

## 8.2. Geral

AAVV, *23 Artistas Madrid años 70*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.

AAVV, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1989.

AAVV, *Art and The Natural Environment*, London, Art and Design, 1994.

AAVV, *Arte Britânica de Hoje*, Porto Centro de Arte Contemporânea do Porto, 1979.

AAVV, *Arte Italiana 1960-1982*, London, Electa International, 1982.

AAVV, *Aspects of Modern Art*, London, Art and Design, 1989.

AAVV, *British Painting*, London, Arts Council of Great Britain, 1974.

AAVV, *Com a Natureza 1967-72*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

AAVV, *Documenta 6*, Kassel, Edição da Comissão Organizadora, 1977.

AAVV, *El Jardín Salvaje*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1991.

AAVV, *English Art Today 1960-76*, Milano, Electa editrice, 1976.

AAVV, *German Art in The 20th Century - Painting and Sculpture*, London, Weidenteld & Nicolson Ltd., 1985.

AAVV, *Installation Art*, London, Art and Design, 1993.

AAVV, *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1996.

AAVV, *La Biennale di Venezia/Ambiente/Partecipazione/Strutture Culturali*, Venezia, Edição de la Biennale di Venezia, 1976.

AAVV, *Modern Art in Portugal 1910-1940, The Artist contemporaries of Fernando Pessoa*, s.l., Edition Stemmler, 1997.

AAVV, *Museo Vostell Malpartida de Cáceres*, s.l., Junta de Extremadura, 1994.

AAVV, *Punt de Confluència, Joseph Beuys, Dusseldorf 1962-1987*, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1988.

AAVV, *Regards sur l'Art Americain des Annees Soixante*, Paris, Editions Territoires, 1988.

AAVV, *Sol Lewitt*, New York, The Museum of Modern Art, 1978.

AAVV, *XII Exposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, Venezia,

Edição de la Biennale di Venezia, 1984.

Acciaiuoli, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes, "Restauração" e "Celebração"*, 2 vls., Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991.

Álvaro, Egídio, *Performances 79,80,81*, Strasbourg Diagonale, s.d.

Ameline, Jean-Paul, «Retrospective Cavalière» in AAVV, *Manifeste, Une Histoire Parallele 1960-1990*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

Arean, Carlos, *Arte Jovem en Espãna. Balance del arte Joven en Espãna*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

Argan, Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, «Imprensa Universitária», Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

Azevedo, Fernando, *Portugal Bienal de Veneza 1976*, Lisboa, Comissão Organizadora, 1976.

Baker, Kenneth, *Minimalism, Art of Circumstance*, New York, Abbeville Publishers, 1988.

Bozal, Valeriano, *Arte del siglo XX en España, Pintura e Escultura 1839-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Buchloh, Benjamin, *Formalisme et Historicite – Autoritarisme et Regression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, Editions Territoires, 1982.

Cabanne, Pierre, *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

Calabrese, Omar, *A Linguagem da Arte*, «Coleção Dimensões», Lisboa, Editorial Presença, 1986.

Carneiro, Alberto, *Catálogo das Exposições da Galeria do CAPC 79/80*, Coimbra, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, 1980.

Carneiro, Alberto, *Catálogo das Exposições da Galeria do CAPC 81/83*, Coimbra, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, 1983.

Carreira, Medina, *O Estado e a Educação*, s.l, Jornal O Público, 1996.

Cauquelin, Anne, *A Arte Contemporânea*, Porto, Rés Editora, s.d.

Celant, Germano, *Piero Manzoni*, Madrid, Fundación "la Caixa", 1991.

Chipp, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

Compton, Michael, *1977 Hayward Annual*, London, Arts Council of Great Britain, 1977.

Cuadrado, Miguel Martínez, «Anos Cruciais: 1933-1939», in Pijoan, José, *História do Mundo*, vol. 10, Lisboa, Publicações Alfa, 1973.

De Fusco, Renato, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Egídio, Álvaro, *Performances, Actions – interventions – rituels – situations - comportements - installations*, Strasbourg, Semaine Internationale de la Performance de Strasbourg, 1981.

Figueres, Josep, Seabra, Manuel, *Antologia da Poesia Visual Europeia*, s.l., Futura, 1976.

Fineberg, Jonathan, *Art Since 1940, Strategies of Being*, London, Laurence King Publishing, 1995.

Fiz, Simón Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*, Madrid, 3ª ed, Ediciones Akal, 1988.

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1984.

França, José-Augusto, *História da Arte Ocidental 1780-1980*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

França, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, «Biblioteca Breve», 2ª ed., Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Francastel, Pierre, *Arte e Técnica*, «Coleção Vida e Cultura», Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

Galy Carles, Henry, *Panorama da Arte Francesa 1960-1975*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

Gasset, José Ortega, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega, 1996.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998.

Goldenberg, Roselee, *Performance Art – Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

Gonçalves, Rui Mário, «10 anos de Artes Plásticas 1974-1984», in AAVV *10 anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985.

Gonçalves, Rui Mário, *Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1979.

Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Harrison, Charles, *Wood, Paul, Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1994.

- Henry, Adrian, *Environments and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974.
- Honnef, Klaus, *Arte Contemporânea*, Colónia, Benedikt Taschen, 1992.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.
- Lucie-Smith, Edward, *Le Réalisme Américain*, Paris, Éditions de La Martinière, 1994.
- Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945 - Issues and Concepts*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Madrid. *Espacio de Interferencias*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid e Circulo de Bellas Artes, 1990.
- Melo e Castro, E. e M, *Experiência de Liberdade - Antologia de Textos do suplemento de Cultura de O Diário de Notícias*, Lisboa, Diabril, 1976.
- Melo e Castro, E. e M, Marques, José Alberto, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, «Coleção Documenta Poética», Lisboa, Assírio e Alvim, 1973.
- Melo, Alexandre, *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994.
- Melo, Alexandre, org., *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.
- Millet, Catherine, *L'Art Contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994.
- Mónica, Maria Filomena, *Os Costumes em Portugal*, s.l., Jornal O Público, 1996.
- Monteiro, Paulo Filipe, *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora, 1996.
- Negreiros, Maria José, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.
- Normand-Romain, Antoinette, *La Sculpture, L'Aventure de la Sculpture Moderne*, Genève, Albert Skira, 1986.
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Colónia, Benedikt Taschen, 1994.
- Pereira, Paulo, org., *História da Arte Portuguesa*, s.l., Temas e Debates, 1995, 3vols.
- Pessoa, Fernando, *Ultimatum de Álvaro de Campos*, Porto, Editorial Cultura, s.d.
- Picazo, Glória, *Art Concepte, La década de los setenta en la Cataluña*, Barcelona, Galería Alfonso Alcolea, 1990.
- Popper, Frank, *Art, Action and Participation*, London, 1975.
- Read, Herbert, *A Filosofia da Arte Moderna*, s.l., Editora Ulisseia, s.d.
- Read, Herbert, *História de la Pintura Moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- Reis, António, «A Primeira República», in Saraiva, José H., *História de Portugal*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 1983.

Rubin, William, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York, The Museum of Modern Art, 1968.

Rubin, William, Pleyner, Marcelin, *Paris-New York Situation de l'Art*, Paris, Editions du Chêne, 1978.

Santos, Boaventura de S., *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

Saraiva, José H., dir., *História de Portugal 1940 - Actualidade*, Lisboa, Publicações Alfa, 1983.

Sproccati, Sandro, (dir.) *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

Tannok, Michael, *20 th Century Artists - A Biographical Dictionary*, Chichester Philimore e Co, 1978.

Taylor, Brandon, *The Art of Today*, London, Calmann and King Ltd, 1995.

Templon, Daniel, *Artstudio- L'Art et les Mots*, Paris, n° 15, Hiver, 1989.

Templon, Daniel, *Artstudio- Monochromes*, Paris, n° 16, Printemps, 1990.

Thomas, Karin, *Diccionario del Arte Actual*, 2º vol., Barcelona, Editorial Labor, SA, 1982.

## ÍNDICE

1. Prefácio	4
2. Introdução	7
2.1. Orientações metodológicas	9
2.2. Fontes de informação	12
3. A herança das décadas anteriores	14
3.1. Estilhaços: uma herança	14
3.2. Anos sessenta: uma janela aberta ou a impossibilidade da clausura	28
3.3. Nova figuração, nova abstração e vanguarda.	38
4. Um novo sistema artístico: 1968-1974	52
4.1. O novíssimo mercado artístico	52
4.2. O novo papel institucional face à consolidação do mercado	56
4.3. Internacionalização ou os limites do novo sistema artístico	68
5. As Artes plásticas portuguesas de 1970 a Abril de 1974	89
5.1. Amadurecimento das tendências surgidas na década anterior e algumas distorções do mercado.	89
5.2. Novas tendências ou a possível consonância internacional	106
5.3. A obra de Alberto Carneiro	132
6. Conclusões	143
6.1. Um desfecho em aberto	143
7. Alguns dados sobre galerias e exposições portuguesas	149
7.1. Quadro das galerias (1950-1974)	149
7.2. Quadro de atividades das galerias (1968-1974)	151
7.3. Quadro das exposições de artistas portugueses no estrangeiro (1968-1974)	174
7.4. Quadro das exposições de artistas estrangeiros em Portugal (1968-1974)	177
8. Bibliografia	181
8.1. Específica	181
8.2. Geral	227