

ARTES PLÁSTICAS E CRÍTICA EM PORTUGAL NOS ANOS 70 E 80:

VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO 2.ª EDIÇÃO

ISABEL NOGUEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



Versão integral disponível em digitalis.uc.pt

Coordenação editorial

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Concepção gráfica

António Barros

Imagem da Capa:

Faces (pormenor), Julião Sarmento, 1976.

Vídeo (DVD transferido de Filme *super 8*, cor, s/som, 40' 07", 12 Fr. 3 + 1 AP).

Dimensões variáveis. Coleção do artista.

Infografia

Carlos Costa

Execução gráfica

Simões & Linhares

ISBN

978-989-26-1094-8

ISBN DIGITAL

978-989-26-1095-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1095-5>

Depósito legal

400933/15

ARTES PLÁSTICAS E CRÍTICA EM PORTUGAL NOS ANOS 70 E 80:

VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO 2.ª EDIÇÃO

ISABEL NOGUEIRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
INTRODUÇÃO	11
1. MODERNIDADES ADIADAS: ASPETOS CRONOLÓGICOS	15
2. ARTES PLÁSTICAS EM PORTUGAL NOS ANOS SETENTA E OITENTA:	
A TEORIZAÇÃO E A CRÍTICA	75
2.1. A REFLEXÃO E O ESTADO DA ARTE	77
2.2. O PENSAMENTO O ESTADO DA CRÍTICA.....	142
2.3. UM BALANÇO E UMA PROPOSTA DE COMPREENSÃO.....	164
3. A CONCEPTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA E CRÍTICA:	
VANGUARDA E PÓS-MODERNISMO	175
4. A PRÁTICA ARTÍSTICA COLETIVA EM PORTUGAL NA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS	
DE VANGUARDA E DE PÓS-MODERNISMO: CONCEPTUALIZAÇÃO E RECEÇÃO	205
4.1. ANOS SETENTA E O CONCEITO DE VANGUARDA:	
ALTERNATIVA ZERO: TENDÊNCIAS POLÉMICAS NA	
ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA (1977)	208
4.2. ANOS OITENTA E O CONCEITO DE PÓS-MODERNISMO:	
DEPOIS DO MODERNISMO (1983), OS NOVOS PRIMITIVOS:	
OS GRANDES PLÁSTICOS (1984), ATITUDES LITORAIS (1984),	
ARQUIPÉLAGO (1985) E CONTINENTES: V EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA (1986)	234
CONCLUSÃO	259
BIBLIOGRAFIA	267

○ TEMPO QUE PASSA

A arte produzida em Portugal viveu sempre uma dicotomia entre o “cá dentro” e o “lá fora” que atravessou o século XIX e perpassou como uma sombra pelo século XX.

Mais do que uma preocupação identitária, sempre se tratou de uma estranha vivência do isolamento de que sucessivas gerações de artistas se tentaram libertar, quer através da saída em périplos e estadias mais ou menos longos quer, mais recentemente, na procura de formas de distribuição da obra nos circuitos internacionais da arte.

Para compreendermos a situação da arte portuguesa entre o modernismo das primeiras décadas do século passado e as transformações que foram protagonizadas pelas gerações de artistas que iniciaram o seu percurso público a partir da década de sessenta, é necessário percorrer as vicissitudes da crítica de arte, sobretudo porque, num país sem museus dedicados à arte do seu tempo, à crítica ficou reservada a tarefa de preservação da memória e de construção de planos de debate e partilha.

Por outro lado, a noção de acontecimento artístico, frequentemente construído como momento expositivo, é o motor da visibilidade da arte em Portugal, num elo que, no vazio institucional, liga as várias gerações de artistas nas várias modernidades.

As exposições, desde o modelo salonístico que foi perdurando até ao nascimento da cultura de comissariado, ou curadoria, são a matéria que serve de base à inscrição das obras e dos artistas no tecido da história da arte que, também ela, tardou em se estabelecer no plano de estudos académicos – o que, aliás, ainda hoje se reflete nas nomenclaturas das

periodizações académicas, numa permanente confusão entre modernidade e contemporaneidade.

É sobre esta matéria, sobre os processos de sedimentação e constituição de memória, que se constrói este livro de Isabel Nogueira e que se estabelece como uma ferramenta fundamental para a compreensão dos diversos momentos de constituição do debate entre crítica e a relação por vezes ácida, outras vezes cúmplice, com a criação artística.

A clivagem entre moderno e pós-modernidade que o título ostenta faz parte das preocupações da autora que tem vindo a partir desta dicotomia para estabelecer o seu mapa de compreensão das vanguardas que despontaram na década de sessenta, em particular a partir desse corolário simbólico que representou a Alternativa Zero. Independentemente de saber quão pacífica é a distinção entre moderno e pós-moderno, o uso que desta clivagem é efetuado por Isabel Nogueira assenta num nó que se desenrola entre o final da década de setenta e a metade da década seguinte, ou seja, num período que é anterior à sedimentação das primeiras instituições dedicadas à musealização da arte portuguesa, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e o surgimento da Casa de Serralves (posteriormente Fundação de Serralves e, só em 1999, Museu de Arte Contemporânea).

Neste contexto, a questão da mudança de paradigma de ligação entre crítica e plano criativo assume uma importância fundamental, na medida em que se trata também do surgimento de uma nova geração de vozes críticas que teria espaço na imprensa e se colocava como alternativa à geração de críticos que tinham efetuado o seu percurso na Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. A passagem dos anos setenta para a década seguinte seria, em Portugal, um momento de debate intenso, abrindo feridas que tardariam a sarar e marcando o surgimento de novos modelos de relação entre o mercado de arte e os artistas, entre o tecido galerístico e as instituições nascentes, entre a crítica e os artistas e entre todos estes agentes do universo artístico e as instituições públicas e privadas – com claro destaque para a Fundação Calouste Gulbenkian – sendo evidente a diferença de ritmos de mudança que os vários protagonistas performatizavam.

Claro que o presente livro não faz, nem poderia fazer, um mapa exaustivo – até porque esse não era o seu objetivo – de todas essas mudanças, centrando-se sobre momentos considerados chave para a sua compreensão, corporalizados em momentos expositivos paradigmáticos em Lisboa e no Porto, nos discursos que geraram e nas polémicas que contribuíram para fazer vir à tona. É, no entanto, de notar como a longa introdução sobre o contexto do modernismo português é essencial para a proposta de compreensão dos desenvolvimentos posteriores, na medida em que se trata sempre (para o bem e para o mal) de inscrever o sulco dos ecos do panorama internacional e de saber como o hiato se poderia ir estreitando em relação ao cenário português.

Ao longo de todo o texto existe, no entanto, um fantasma que por ele perpassa — justo fantasma, aliás — na presença ampla de José Augusto França, na pessoa de quem a figura do crítico e do académico se juntaram de forma mais intensa e marcante no século xx português. De facto, a figura do historiador que não abdicou nunca da voz crítica é incontornável na produção textual sobre arte em Portugal, tendo estabelecido categorias historiográficas, modelos interpretativos e um estilo crítico, bem como um veículo institucional de crítica – o único referencial no nosso país, a Colóquio Artes inaugurada em 1971. É, em boa parte, face a este poderoso modelo que as polémicas se desenvolvem, que outros modelos se definiriam e que aquilo a que Isabel Nogueira chama o pós-moderno se vai afirmando e abrindo caminho para o panorama que teria a sua expressão a partir da década de noventa. Em 1991, na Casa de Serralves, foi realizada uma exposição comissariada por Bernardo Pinto de Almeida que se intitulava “Há um minuto do tempo que passa”, título auspicioso que queria marcar a quase simultaneidade com o mundo que então se vivia. Essa simultaneidade foi gerada, em grande parte, a partir dos momentos expositivos que Isabel Nogueira inscreve no seu estudo e que permitiram o estabelecimento de um arco contemporâneo.

Delfim Sardo

INTRODUÇÃO

As artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta constituem um território profícuo de estudo, que sucessivamente tem vindo a suscitar interesse. Passadas algumas décadas, já se crê ser possível concretizar uma proposta de compreensão deste panorama, por vezes complexo e mesmo contraditório, inclusivamente pelas mutações políticas, sociais e culturais que nesta época se operaram na vida portuguesa, nomeadamente com a revolução de abril de 1974 e a consequente queda do regime ditatorial, com todas as suas implicações e desenvolvimentos, mas também com o próprio caminho da estabilização na democracia e da adesão à Comunidade Económica Europeia, em 1986. A sociedade portuguesa viveu um período fervilhante e agitado, que pretendeu compreensivelmente pensar tudo de novo e avançar, por vezes de modo precipitado ou pouco estruturado, para a construção urgente e necessária de um país novo. É neste contexto que situamos, por exemplo, as manifestações artísticas do período revolucionário, ou alguns dos aspetos mais relevantes das políticas culturais que se procuraram incrementar. Estão, por conseguinte, definidas as balizas espaciais e temporais desta obra: o espaço português e as décadas de setenta e oitenta.

Quanto ao objeto de estudo, devemos entendê-lo tanto numa perspectiva geral como específica. Na ótica mais generalista ou, mais exatamente, historicista, trata-se de proceder a um levantamento e tratamento da informação disponível relevante sobre as artes plásticas e o pensamento crítico em Portugal ao longo destes anos, com o objetivo de fixar e cruzar informação e formas de ver, até à data maioritariamente apresentadas de modo sucinto ou disperso em imprensa, catálogos de exposições,

monografias relativamente generalistas, ou em estudos publicados ou académicos sobre artistas e movimentos. Trata-se, num primeiro momento, de expor e de refletir sobre o estado da arte e o estado – mais do que da crítica – do pensamento crítico, através das suas diferentes visões, particularidades, inquietações e interesses. E é precisamente a compreensão desta questão que nos conduz à aceitação preliminar de que, do ponto de vista conceptual, os conceitos-chave para equacionar as artes plásticas no nosso país neste período poderão ser de facto os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, entendidos sucintamente como uma categoria da crítica e como um movimento artístico de fundo, respetivamente. Estes conceitos são, portanto, os fios condutores deste estudo, levando-nos a um segundo momento, que se caracteriza pela compreensão, definição e contextualização histórica, teórica, crítica e artística destes mesmos conceitos, nomeadamente pela referência aos movimentos artísticos a eles conectados, com conseqüente influência na história artística portuguesa.

Finalmente, este percurso histórico, teórico, crítico, artístico e epistemológico permite-nos chegar ao campo de estudo mais específico deste texto, ou seja, à análise monográfica centrada não em percursos individuais, apesar de estarem naturalmente presentes, mas nas exposições coletivas de artes plásticas – embora em algumas das quais os conteúdos tenham ultrapassado largamente esta designação –, que se propuseram reunir objetos e idiosincrasias, em solo português, com artistas portugueses, e interpretar e explorar os conceitos em questão. Aliás, os eventos coletivos foram uma tônica dos anos a que este trabalho se reporta, constituindo-se como um terreno conceptual e objetivamente profícuo e representativo para um estudo desta natureza. Estas exposições coletivas foram *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), *Depois do Modernismo* (1983), *Os Novos Primitivos: os Grandes Plásticos* (1984), *Atitudes Litorais* (1984), *Arquipélago* (1985) e *Continente: V Exposição Homeostética* (1986).

O que se pretende averiguar é se, não obstante os tempos e a intensidade da arte portuguesa não terem sido maioritariamente os mesmos da arte ocidental – especificamente dos centros artísticos mais eminentes,

Muitas vezes se criticou publicamente, e com fundamento, a política cultural do Governo chefiado por Aníbal Cavaco Silva, nomeadamente no que respeita à supremacia do económico sobre o cultural¹⁶¹. Não obstante uma considerável melhoria económica, diretamente relacionada com os fundos europeus, permaneceu a dificuldade de definição de uma política cultural, materializada, por exemplo, no afastamento, em 1986, da participação portuguesa na importante *Bienal de Veneza*, somente retomada em 1995, ou na delegação da participação na *Bienal de São Paulo* à Fundação Calouste Gulbenkian, até 1996. Merece, no entanto, referência a atribuição de bolsas por parte da Secretaria de Estado da Cultura, a partir de 1988, assim como o apoio à participação de galerias portuguesas em feiras internacionais de arte – a par do auxílio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento –, ou ainda a realização da *Europália/91* – festival cultural realizado na Bélgica, desde 1969, cuja temática gira em torno da história e cultura de um país –, dedicada a Portugal, contando com Emílio Rui Vilar como comissário geral e com Simonetta Luz Afonso como diretora para a área das exposições¹⁶².

No início dos anos oitenta voltou a verificar-se um substancial reactivamento do mercado artístico português, nomeadamente, pela perspectiva de integração na Comunidade Económica Europeia, consumada em 1986. Surgia uma nova geração de artistas que reclamava a valorização, também económica, do seu trabalho¹⁶³. Por outro lado, foi notório um considerável florescimento de galerias e das feiras de arte, de carácter estritamente comercial. O pintor José Escada referia (1980): «Antes e depois do 25 de Abril ouvi sempre falar mal das Galerias mas ou nós nos sujeitamos ao

¹⁶¹ Cf. RODRIGUES, Miguel Urbano – Os caminhos da cultura. *Vértice*. Lisboa. N.º 42 (set. 1991), p. 110-111.

¹⁶² Ver EUROPÁLIA mostra cultura portuguesa. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 11 (jun. 1991), p. 22-23; EUROPÁLIA/91: Portugal brilha além fronteiras. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 13 (out./nov. 1991), p. 14-16.

¹⁶³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Ondas e marés da política e do mercado. *Vértice*. Lisboa. N.º 59 (mar./abr. 1994), p. 68-70.

mercado das Galerias ou temos que viver de uma outra profissão estranha à que escolhemos»¹⁶⁴.

Na década de oitenta abriram mais de trinta galerias comerciais, das quais mais de dois terços em território lisboeta¹⁶⁵. Neste período merece particular alusão a Galeria Cómicos (1984, Lisboa), nos anos noventa chamada Galeria Luís Serpa Projectos, fundada na sequência da exposição *Depois do Modernismo* (1983), que, tomando inicialmente o nome da companhia teatral que até aí ocupava o espaço, terá liderado a intervenção cultural de renovação nacional ao longo da década de oitenta e a sua articulação internacional¹⁶⁶.

A Cómicos/Luís Serpa, pelo grau de ambição do seu trabalho, em termos de contemporaneidade de internacionalização, foi a primeira e até agora [2001] a única galeria portuguesa a obter, neste período, um lugar e um nome reconhecidos no circuito internacional das galerias de arte contemporânea. A Nasoni/Atlântica [1985, Porto e Lisboa] tornou-se uma espécie de símbolo económico de um período de euforia de mercado devido à sua escala ambiciosa e à ousadia das suas apostas empresariais¹⁶⁷.

Na ótica de Luís Serpa (1999), a galeria que fundou fez parte de um grupo de galerias que seriam *opinion-makers*¹⁶⁸.

No decorrer destes anos surgiram outras importantes galerias, como a Galeria Roma e Pavia/Pedro Oliveira (1980, Porto), a Galeria EMI/Valentim de Carvalho (1984, Lisboa), a Galeria Novo Século (1984, Lisboa),

¹⁶⁴ A CONDIÇÃO do artista [debate]. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 11 (especial verão 1980), p. 38.

¹⁶⁵ Cf. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*, p. 137.

¹⁶⁶ Cf. MACHADO, José Sousa – Arte e mercado. Dez anos de avanços e recuos. [Entrevista com Alexandre Melo]. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 12-13.

¹⁶⁷ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre; MARTINHO, Teresa Duarte (coord.) – *Galerias de arte em Lisboa*. *Op. cit.*

¹⁶⁸ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 56-57; É A PRONÚNCIA do Norte. Numa rua esquecida no Porto, surgem galerias de arte porta sim, porta não. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 12 (1998), p. 26.

a Galeria/Livraria Barata (1986, Lisboa), a Loja de Desenho (1987, Lisboa), a Galeria Graça Fonseca (1989, Lisboa), ou as fugazes Galeria Pedro e o Lobo (1989, Lisboa) e Galeria Lambertini (1989, Lisboa)¹⁶⁹. Porém, em finais dos anos oitenta, inícios da década seguinte, assistir-se-ia a uma nova crise do mercado da arte, conduzindo ao encerramento de diversas galerias – como sucedeu com a Galeria Nasoni e com a Galeria Valentim de Carvalho –, mas igualmente ao fenómeno positivo do agrupamento da maior parte das galerias portuenses ao longo da Rua Miguel Bombarda.

Em 1989, nasceu a APGA (Associação Portuguesa de Galerias de Arte). Trata-se de uma associação de âmbito nacional, sem fins lucrativos, que agrupa galerias – atualmente quarenta e uma – cuja atividade se focaliza na promoção e divulgação da arte contemporânea. Em conclusão, por estes anos, e excetuando a atividade da Galeria Cómicos/Luís Serpa, até cerca de 1995, nenhuma galeria de arte portuguesa terá conseguido realmente estar na primeira linha internacional das galerias de arte contemporânea devido, segundo Alexandre Melo (1999), a três fatores: a falta de bases financeiras do mercado interno, a ausência de uma política cultural oficial e a insuficiente formação específica ao nível do relacionamento interpessoal na comunidade artística internacional¹⁷⁰.

Em julho de 1988 tinha lugar o primeiro *Fórum de Arte Contemporânea* de Lisboa, juntando galeristas com o intuito de promover os artistas junto do público, contando ainda com atividades paralelas, como feira do livro e palestras¹⁷¹. A participação portuguesa em feiras internacionais de arte, nomeadamente na madrilena ARCO (Arte Contemporâneo – Feira Internacional) e na parisiense FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain), terá sido determinante para a visibilidade consistente dos nossos artistas no exterior, alargando horizontes culturais¹⁷². Contudo, segundo Eurico Gonçalves (1992):

¹⁶⁹ Cf. MELO, Alexandre – *Arte e Mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. *Op. cit.*, p. 29-79.

¹⁷⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 125.

¹⁷¹ Cf. II FORUM de arte contemporânea. *Artista: Revista de Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 4 (maio/jun. 1989), p. 27-29.

¹⁷² Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 618.

Nesta conjuntura, o *marchand* surge como personagem de destaque, que quer estar presente em todos os acontecimentos mundanos, inclusivamente nas Feiras de Arte Internacional, para aí promover a produção dos seus artistas. Nesta perspectiva, cada vez se confunde mais êxito comercial com êxito artístico¹⁷³.

Porém, a comercialização da arte moderna pode ser também uma atividade de socialização ou sociabilidade sem que isso seja um problema. A participação de galerias portuguesas em feiras da arte contemporânea estendeu-se a outras paragens, tais como, Basileia, Londres, Los Angeles e Zurique.

Por outro lado, vários artistas portugueses, de que são exemplos Julião Sarmento (n. 1948) ou Pedro Cabrita Reis (n. 1956), foram adquirindo reconhecimento internacional, através da sua presença em mostras em Bruxelas, Kassel, Los Angeles, Madrid, Malpartida, Munique, Nova Iorque ou Turim¹⁷⁴. Neste âmbito, apesar de tudo, continuava a lamentar-se a incapacidade financeira da Secretaria de Estado da Cultura, a incapacidade cultural da Fundação Calouste Gulbenkian neste domínio, enfim, um certo desconhecimento ou alheamento institucional generalizado, agravado por incompetências diversas e por burocracias¹⁷⁵.

No final dos anos oitenta (1989), Alexandre Melo considerava que, apesar da nossa escala reduzida, se vivia um importante e recente dinamismo no mercado da arte português, diretamente resultante de uma abertura ao confronto com o exterior, à recetividade face às tendências mais atuais e ao crescente nível de formação dos agentes culturais e do público. O crítico chamava também a atenção para uma vaga recente de colecionadores que começaram a adquirir obras ao mesmo tempo que os artistas iniciavam a exposição dos seus trabalhos, advertindo também para a necessidade de critérios na construção de uma coleção, bem como

¹⁷³ GONÇALVES, Eurico – O 25 de Abril e as artes plásticas. *Op. cit.*

¹⁷⁴ Cf. MELO, Alexandre – Tópicos da internacionalização. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 29-30.

¹⁷⁵ Cf. *idem, ibidem*.

para a imprescindível necessidade de informação e de formação¹⁷⁶. Efetivamente, nos anos oitenta assistiu-se a um relançamento do investimento em arte e à conseqüente subida dos preços das obras¹⁷⁷. Nas palavras de Alexandre Melo (2000): «O mercado da arte, como qualquer mercado, tem uma lógica económica, mas, ao contrário de outros, não é compreensível através de avaliações estritamente económicas»¹⁷⁸. Compreende-se, pois, que o mercado artístico interaja com outras variáveis, tais como a política ou com a própria criação.

Para terminar este primeiro capítulo, e no sentido de consolidar uma visão panorâmica sobre a primeira questão de fundo que se vem tratando, debruçemo-nos sobre alguns aspetos relevantes do ensino artístico – prático e teórico – ao longo do período em análise¹⁷⁹. Como se sabe, e fazendo uma breve retrospectiva, em 1836 eram instituídas as Academias de Belas-Artes do Porto e de Lisboa¹⁸⁰. Na sequência da implantação do regime republicano, as Academias seriam extintas, passando a designar-se Escolas de Belas-Artes, em 1911. Em 1950, tomariam o nome de Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Nos finais dos anos sessenta, a ESBAP (Escola Superior de Belas-Artes do Porto) aproveitou para o seu corpo docente alguns jovens artistas promissores, tais como, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, aproveitamento que não se terá verificado na escola de Lisboa¹⁸¹.

De facto, a escola portuense detinha já alguma tradição de modernidade e abertura, nomeadamente com as exposições de *Os Independentes*

¹⁷⁶ Cf. BACALHAU, António; MACHADO, José Sousa - Conversa com Alexandre Melo. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 1 (out./nov. 1989), p. 12-16.

¹⁷⁷ Cf. ROSENGARTEN, Ruth – O que se prevê. *Artes & Leilões*. Lisboa. N.º 3 (fev./mar. 1990), p. 9.

¹⁷⁸ MELO, Alexandre – Arte e mercado. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 31 (jan. 2000), p. 82.

¹⁷⁹ Cf. NOGUEIRA, Isabel - Breve reflexão sobre o ensino superior artístico em Portugal entre os anos sessenta e oitenta. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. N.º 5 (2007), p. 131-136.

¹⁸⁰ Para o estudo das Belas-Artes desde a fundação das Academias (1836) até à reforma de 1881 ver SAULO, Araújo – *Artífice ou artista? Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*. Lisboa: [s.n.], 2002. 5 vols. Tese de Mestrado e Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.

¹⁸¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

(1943-1950)¹⁸², ou com a direção da escola entregue ao arquiteto de vocação modernista Carlos Ramos, em 1952, que, segundo Fernando Pernes (2001): «(...) soube imprimir àquele estabelecimento de ensino superior relativa renovação de meios operativos e pedagógicos, de todo em todo ignorada na congénere lisboeta»¹⁸³. Na instituição portuense lecionavam, entre outros mestres, António Lagoa Henriques (1923-2009), Dórdio Gomes (1890-1976), Fernando Távora, Júlio Resende, ou Salvador Barata Feyo (1899-1990).

Por seu lado, na capital, entre 1964 e 1965 eram atualizados os cursos da Sociedade Nacional de Belas-Artes, passando a funcionar o *Curso de Formação Artística*, aquando da direção de Fernando Pernes (1964-1966). Como escreve Cristina Azevedo Tavares (2006):

A alternativa que restava à instituição na altura, era a de um investimento forte no ensino, que aliás havia sido iniciado em 1964 e 65 através da ampliação dos cursos nocturnos de Desenho, Pintura e Modelação que tradicionalmente preparavam os alunos para o exame de admissão à Escola Superior de Belas-Artes. (...) A esta estrutura curricular mais tradicional, acrescentaram-se cursos e conferências de História da Arte, Estética e Problemáticas da Arquitectura, de tal maneira bem sucedidos, que em 1966 se institui o *Curso de Formação Artística* programado por José-Augusto França¹⁸⁴.

O *Curso de Formação Artística* tinha a duração de dois anos e era lecionado pela artista brasileira Amélia Toledo, por Adriano de Gusmão, António Ferreira de Almeida, Conceição Silva, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Manuel Tainha, Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Sena da Silva, entre outros¹⁸⁵.

¹⁸² Nestas exposições apresentaram-se António Sampaio, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso, Victor Palla, entre outros.

¹⁸³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁴ TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 259; FRANÇA, José-Augusto – A reapropósito do ensino de história da arte. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 79-81. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (6 mar. 1969).

Porém, apesar da existência de alguns núcleos atualizados e empenhados, o ensino artístico português era, de um modo geral, e segundo José-Augusto França (2000):

(...) inapropriado, um ensino de história da arte marginal e antiquado na sua metodologia, uma bibliografia medíocre e diminuta, traduzindo uma historiografia caída num grau zero, museus ancilosados e sem verba... Facilmente se prova o desinteresse oficial por esta parte essencial da vida cultural da Nação¹⁸⁶.

A reforma global do ensino proposta pelo ministro da Educação marcelista, Veiga Simão, deveria representar uma oportunidade de distinguir “aquilo que é vivo e aquilo que é morto”¹⁸⁷. Mas, na verdade, tratou-se de uma reforma, no que toca às artes, algo indefinida e pouco operativa, que não terá conseguido verdadeiramente responder ao afinal tímido projeto de 1957 para o Sistema Educativo Português.

Em 1970, José-Augusto França escrevia um texto intitulado “Do futuro das ESBA”, tomando como ponto de partida um inquérito que lhe fora endereçado pelos estudantes da mesma escola. O historiador considerava a necessidade de uma formação artística nas escolas desde o ensino primário, assim como a criação de um ensino específico do *design* e a possibilidade de frequência de oficinas livres ajustadas à realidade contemporânea, para além da urgência de uma educação permanente, crítica e social, culturalmente atuante, no âmbito da qual se destacaria o papel dos museus¹⁸⁸. Na senda desta problemática, a própria Fundação Calouste Gulbenkian – nomeadamente os serviços de Exposições, do Museu e da Música – realizaria um encontro subordinado ao tema *Colóquio sobre o projeto da reforma do ensino artístico*, em abril de 1971¹⁸⁹. Em 1973 era

¹⁸⁶ *Idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século xx: 1910-2000*. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁷ Cf. ANTUNES, Manuel – *Cultura e cultura. Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 3 (mar. 1971), p. 410-416.

¹⁸⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Do futuro das ESBA*. In *Quinhentos folbetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 158-160. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (15 out. 1970).

¹⁸⁹ Ver *idem* – *Um colóquio sobre reforma do ensino artístico*. In *ibidem*, p. 176-178. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (22 abr. 1971).

criada em Lisboa a Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, que, numa certa perspectiva de programa, se instituiu inicialmente como uma alternativa à Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

O 25 de Abril e a consequente abertura do regime permitiriam trazer à claridade a reflexão, as dúvidas e o debate sobre o presente e o futuro do ensino artístico, bem como a esperança, os radicalismos e os saneamentos. A Universidade apresentava-se como um dos setores mais necessitados de reforma e de atualização, tanto do ponto de vista prático como teórico. Na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa sucederam-se os encontros e debates entre professores e alunos – mais harmoniosos na Secção de Pintura e Escultura e bastante menos consonantes na Secção de Arquitetura¹⁹⁰ –, no sentido de se traçar uma estratégia coerente e profícua, que se afastasse do obscurantismo e do formalismo académico do passado. Contudo, Rocha de Sousa escrevia sobre esta questão (1974):

Apesar disso, a situação mantém-se: a despeito de um claro esforço dispendido em favor do Conservatório Nacional, o ensino das artes plásticas continua desatendido, votado a um ostracismo perigoso. (...) Uma escola de Arte não pode, portanto, estruturar-se sem a devida atenção¹⁹¹.

Entre as diversas propostas que foram colocadas sobre a mesa, teve-se em atenção a necessidade de uma coordenação aberta de núcleos de estudo, propondo-se a criação de um plano curricular que partisse de uma formação global e que permitisse a diversificação, nomeadamente ao nível das saídas profissionais¹⁹². Efetivamente, no ensino como noutros domínios, a mudança seria bastante mais lenta e menos radical do que se auspiciava, apesar de algum empenho levado a cabo pelo VI Governo Provisório, com António Brotas, Rocha Trindade e Vítor Alves, no que

¹⁹⁰ Cf. SOUSA, Rocha de – Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Artes Plásticas*. Lisboa. N.º 7 (jan. 1991), p. 45.

¹⁹¹ *Idem* – É preciso falar a tempo no ensino artístico. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1547 (set. 1974), p. 13.

¹⁹² Cf. *idem*, *ibidem*.

respeita à reforma de 1975¹⁹³. Rocha de Sousa chamou por diversas vezes atenção para a necessidade de se entender a arte e o ensino artístico como projeto que “pensa o lugar onde se vive” e o que, em conjunto, se “deseja para esse lugar”¹⁹⁴. Anos depois, em 1996, Rocha de Sousa observava, em modo de balanço:

Apesar da liberdade pedagógica alcançada depois do 25 de Abril de 1974, a alteração dos instrumentos físicos foi insignificativa e parecia mais (ainda que incompleta) dedicada à reforma de 1957 do que à de 1975¹⁹⁵.

Em 1979 os encontros e debates continuavam e as resoluções tardavam. Como escrevia Pedro Cabrita Reis, na época estudante de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa:

Por detrás desta confusão de import/não-export, está um princípio. Princípio esse que explica a inexistência dum plano para o Ensino Superior que dê de facto resposta às reais necessidades da população portuguesa. (...) Bom, a coisa não é só de agora. Mas se não há grandes razões para bater palmas aos responsáveis (?) pela cultura e ensino a seguir ao 25 de Abril, continuamos “descalços” e até mesmo mais do que já estivemos¹⁹⁶.

Por esta mesma altura, as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto iniciam um processo institucional, político e cultural¹⁹⁷. Tanto em Lisboa como no Porto a arquitetura acabaria por se constituir como

¹⁹³ Cf. *idem* – Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Dados para a história secreta do ensino superior artístico. *Op. cit.*, p. 45-46.

¹⁹⁴ Cf. *idem* – Olhar o mundo pelo buraco da fechadura. *Opção*. Lisboa. N.º 102 (abr. 1978), p. 51-52.

¹⁹⁵ *Idem* – *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel. Depoimento*. Lisboa: [s.n.], 1996. Trabalho realizado no âmbito da Licença Sabática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 21.

¹⁹⁶ REIS, Pedro Cabrita – Questões que se põem. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 4 (mar. 1979), p. 17.

¹⁹⁷ Cf. QUE REESTRUTURAÇÃO? Que ensino superior artístico? *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 3 (fev. 1979), p. 19-20.

Faculdade (1979), isto é, como categoria universitária, o mesmo tardando para as outras áreas. Só a 6 de dezembro de 1990, na reunião do Senado da Universidade de Lisboa, se votou a favor da integração da Escola Superior de Belas-Artes na Universidade de Lisboa, que passaria a denominar-se Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, definitivamente integrada em 1992. Quanto à Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a sua constituição definitiva como Faculdade da Universidade do Porto só aconteceria em 1994.

No que respeita ao ensino artístico teórico, concretamente de história da arte, em 1976, era inaugurado na Universidade Nova de Lisboa um curso de pós-graduação organizado por José-Augusto França. A variante de história da arte na licenciatura em história seria proposta por António Ferreira de Almeida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1978, seguindo-se a sua lecionação na Universidade Nova de Lisboa, em 1979¹⁹⁸, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Coimbra, dois anos depois¹⁹⁹. Seria a Universidade Nova de Lisboa a institucionalizar o grau de mestre em história da arte, em 1980, atribuído pela primeira vez em 1982²⁰⁰. Face a esta conjuntura geral, na opinião de Eduarda Dionísio (1993):

A permanência das instituições culturais mais importantes e dos nomes mais reconhecidos ao longo destes quase vinte anos [1974-1993], as poucas transformações profundas nos modos de produção cultural e a ausência de rompimentos abruptos e inovadores nas linguagens (...) diminui a importância do 25 de Abril na cultura²⁰¹.

¹⁹⁸ Cf. FRANÇA, José-Augusto – O primeiro encontro de professores de História da Arte. In *Quinhentos folbetins. Op. cit.* Vol. 2, p. 207-209. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (12 jul. 1979).

¹⁹⁹ Cf. *idem* – Dez anos de ensino estruturado de História da Arte. In *ibidem*, p. 213-215. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (8 out. 1986).

²⁰⁰ Cf. *idem* – Os primeiros mestrados em História da Arte. In *ibidem*, p. 210-212. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (6 jul. 1982).

²⁰¹ DIONÍSIO, Eduarda – *Títulos, ações, obrigações (a cultural em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993, p. 130.

Estas mesmas ideias continuam a merecer reflexão num texto do autor de *Dom Roberto*, denominado “Há tanta gente, Mariana!” (1978). Portugal vivia um “novo” e mais liberto período a nível artístico e cultural – apesar da persistência do “antigo” –, caracterizado por novas pessoas, novos cinemas, novas companhias teatrais, novos autores, novas traduções, enfim, novos interesses e atitudes³⁴¹. E não existiria vanguarda sem retaguarda, sendo ambas necessárias. Tratar-se-ia de uma retaguarda mais profunda – o passado. É que para ser moderno não bastava “fazer umas coisas bizarras e chamar-lhe rituais”, podendo e devendo estar envolvido tanto trabalho como o “de conceber e pintar o teto da Capela Sistina”. Tal seriam, por exemplo, os trabalhos de Filliou e de Vostell³⁴². Na publicação onde este ensaio aparece impresso, e evidenciando uma perspetiva bastante díspar, um texto de Rocha de Sousa (1978) advertia metaforicamente para o facto de “uma nova cadeira poder não ser uma boa cadeira”, tanto do ponto de vista estilístico como do ponto de vista funcional³⁴³. Ambos os críticos acabaram por definir e balizar duas visões: uma mais conservadora; outra definitivamente progressista.

Na opinião de Rui Mário Gonçalves (1978), tinham sido os pintores ligados ao dadaísmo, ao surrealismo e à abstracção lírica quem mantivera viva uma atitude realmente vanguardista. Já a *pop art* seria:

(...) um epifenómeno no devir da modernidade. É fruto da época mas não comporta sementes. Enquanto o Surrealismo se importa com os mitos profundos a Pop ocupa-se dos superficiais. Não quero dizer que os artistas de 1978 não saibam passar para além da superfície das coisas. Mas poucos são os que o fazem com intransigência³⁴⁴.

³⁴¹ Cf. *idem* – Há tanta gente, Mariana! *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 42.

³⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 43.

³⁴³ SOUSA, Rocha de – As marcas. A arte enquanto revolução permanente. *Opção*. Lisboa. N.º 123 (ago./set. 1978), p. 41-42.

³⁴⁴ GONÇALVES, Rui Mário – A situação actual da pintura portuguesa. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (dez. 1978), p. 18.



Faces (pormenor), Julião Sarmento, 1976.
Vídeo (DVD transferido de Filme *super8*, cor, s/som /40' 07", 12 Fr. Ed. 3 + 1 AP).
Dimensões variáveis. Coleção do artista.

Segundo o mesmo crítico, desde há cerca de vinte anos que não surgiam em Portugal agrupamentos artísticos “com a coerência moral e estética” dos neorrealistas, dos surrealistas e dos abstracionistas dos anos quarenta e cinquenta³⁴⁵. Perspetivas e posicionamentos evidentemente conectados com os filões artísticos, conceptuais e estéticos de cada crítico/teórico, como já se afirmou anteriormente e por diversas vezes.

Na publicação *Fenda*, Leonel Moura (n. 1948) chamava a atenção para o facto de a arte atual (1979) “citar a história”, ao mesmo tempo que se “pretendia inscrever nela”, isto é, procurava-se uma continuidade para o que se instalou no domínio das ruturas, advertindo-se ainda para a falsa oposição entre retaguarda e vanguarda, fator impeditivo de uma real inovação – fora desta mesma dicotomia³⁴⁶. Segundo o mesmo autor, o conceito de vanguarda diluía-se na prática corrente, no âmbito da qual perderia todo o seu conteúdo inovador: «O fulcro de grande número de pesquisas estéticas actuais passa pela inovação a todo o custo. Mas uma inovação dentro do próprio sistema de realização da arte impede toda a real inovação»³⁴⁷. O que se afirmava como arte acabava por obstruir o que realmente se desejava como arte³⁴⁸.

O discurso que se debruçava sobre o conceito de pós-modernismo começava a ganhar contornos bastante mais definidos. Já em 1976, José Guilherme Merquior publicara um texto no qual chamava a atenção para a necessidade de se começar a pensar a pós-modernidade, isto é, a “cultura dos últimos trinta anos”. A crítica de arte, segundo o autor, vinha a focalizar a temática de uma “plástica pós-modernista”, antagónica às vanguardas de há cinquenta anos³⁴⁹. O neomoderno seria um primeiro estádio do pós-moderno, isto é, ainda ligado às vanguardas modernis-

³⁴⁵ Cf. *idem* - Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 38 (set. 1978), p. 65.

³⁴⁶ Cf. MOURA, Leonel - A prática artística contemporânea busca o seu referente na história recente da arte... *Fenda*. Coimbra. N.º 2 [1979], p. 15.

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

³⁴⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 17.

³⁴⁹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme - Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Critério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 7 (out. 1976), p. 13.

tas³⁵⁰. A interrogação sobre o significado do pós-modernismo nas artes e nas letras prender-se-ia, em larga medida, com uma procura sem sentido. Na perspetiva de Merquior (1979):

Enquanto a essência do moderno foi a descoberta da *forma nova*, o significado do pós-moderno é localizado na prática da *antiforma*. Essa corrente é naturalmente mais ostensiva nas artes visuais, no teatro (“Living Theatre”) ou em música (John Cage); mas o seu sabor de contracultura também tem sido bastante activo no campo da literatura, desde a poesia *beat* até aos bizarros livros de William Burroughs³⁵¹.

Tratar-se-ia de duas interpretações rivais do pós-modernismo: a estruturalista e a neodadá, mas ambas prologariam a estética modernista – não esquecendo que esta chegou a “declarar guerra” à própria modernidade³⁵².

Na *Arte/Opinião*, em 1981, escrevia-se que o que tinha sido nas últimas décadas considerado vanguarda – *happenings*, *performances*, neomodernismo e pós-abstracionismo –, entrava agora em crise. Conformava-se, e os artistas começavam a repetir-se³⁵³. Manuel Antunes, na revista *Brotéria* (1982), advertia para um fenómeno dos “últimos vinte e cinco anos”. Tratava-se de uma certa heterogeneidade, complexidade e até desorientação sentida na cultura e na ciência das sociedades mais avançadas. Vivia-se uma inequívoca aceleração da história e uma terceira variante da cultura – além da cultura literário-humanística e da cultura científico-tecnológica –, a anticultura, nova cultura ou contracultura, caracterizadas por um sentimento de revolta contra uma cultura dominada pelo centralismo, pela burocracia e pelo “princípio da realidade”.

³⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

³⁵¹ *Idem* - O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (nov.1979), p. 6.

³⁵² Cf. *idem, ibidem*, p. 6-7.

³⁵³ Cf. SILVA, Filipe Rocha da – O muralismo impossível. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 14 (mar./abr. 1981), p. 5-8.

O diálogo entre estas três culturas seria possível e desejável para o futuro prometedor da humanidade³⁵⁴.

No quarto e último número da revista *Sema* (1982) encontra-se um relevante conjunto de depoimentos, subordinados à temática *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. Entende-se que, sem se pretender minimizar os “estandartes” da cultura portuguesa, ter-se-á favorecido, do ponto de vista diacrónico, uma conceção parcial, equívoca e “tecnicizante” da cultura em Portugal, em larga medida, sempre antecedida ao longo da história pela cultura europeia:

(...) Camões, o vate nacional, é apelidado de italianizante por Pessoa. Mário Chicó, entre outros, diz que o Manuelino, mais do que a petrificada alma lusa navegante, é apenas uma variante local do Gótico internacional, por mais que isso custe aos românticos. E mesmo o romantismo português, no dizer de Jacinto Prado Coelho, a existir, mais que em oitocentos, aconteceria no séc. xx e até aos nossos dias. (...) E por dentro disto tudo continua a chegar a Lisboa o comboio que já Eça e os amigos esperavam em Coimbra no séc. xix. (...) Outros emigram como Sena ou Vieira da Silva, ou Costa Pinheiro, ou Pomar, ou morrem “estranhamente” como Areal ou Escada. Apenas Almada parece sobreviver até tarde graças ao seu forte narcisismo, e Cesariny através do humor e marginalização³⁵⁵.

As causas desta situação estariam ligadas às políticas e aos responsáveis culturais do país – dirigentes, meios de comunicação social e editoras. Os intelectuais, engajados com o poder, não conseguiriam criar um discurso crítico autónomo. Quanto à Universidade, aqui decorava-se tudo sobre cultura e ignorava-se o mundo, ao mesmo tempo que a cultura da

³⁵⁴ Cf. ANTUNES, Manuel – Que é a anticultura? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 114, n.º 4 (abr. 1982), p. 370-375.

³⁵⁵ MONTEIRO, Manuel Hermínio - *Perspectivas actuais da cultura portuguesa*. *Sema*. [Lisboa]. N.º 4 (maio 1982), p. 8-9.

“obra aberta” não tinha eco (Eco). Aos mais jovens competia a recusa da corrupção, dos jogos, e o desenvolvimento da crítica³⁵⁶.

Considerava-se que ao nosso país faltava uma unidade cultural sistemática, capaz de conferir sentido aos diversos fenômenos culturais, às ideias e aos projetos³⁵⁷. Em 1982, Portugal seria

(...) um país sem dinheiro e sem metafísica. (...) Esta crise que temos é a nossa melhor muleta. É a razão de ser dos nossos serões, a menina dos olhos dos nossos governantes, o álibi para todas as incapacidades e para todas as incompetências³⁵⁸.

Tornava-se fundamental a existência de estudos universitários que levassem “a sério o estrato textual” sobre o qual assenta a nossa cultura e identidade³⁵⁹. Apesar de tudo, tinha-se aprofundado o poder de receção do crítico especializado, do professor e do público em geral³⁶⁰. Não obstante alguma originalidade, principalmente no domínio da poesia e do “rock português” – “Salada de Frutas”, “UHF” e “Táxi” –, nunca se terá vivido tanto como agora (1982) sob o estigma da influência estrangeira³⁶¹. O país tinha de se reconstruir, ou pelo menos de conseguir funcionar³⁶². Efetivamente, «A sensação difusa, informulada, de que o país não funciona é talvez um dos fantasmas consistentes que mais pesam sobre a nossa cultura»³⁶³. No domínio cultural, na opinião de Nuno Júdice (1982), o futuro seria o que se pretendesse que ele fosse, portanto não muito diferente do que tinha sido até então³⁶⁴. Segundo Rocha de Sousa:

³⁵⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 9-10.

³⁵⁷ Cf. JÚDICE, José Miguel Alarcão - *Ibidem*, p. 11.

³⁵⁸ ALVIM, João Carlos - *Ibidem*, p. 13.

³⁵⁹ Cf. PINTO-CORREIA, J. David - *Ibidem*, p. 19.

³⁶⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 20.

³⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 21.

³⁶² Cf. BELARD, Francisco - *Ibidem*, p. 28.

³⁶³ *Idem, ibidem*.

³⁶⁴ Cf. JÚDICE, Nuno - *Ibidem*, p. 43.

Mas ser ministro da cultura em Portugal (agora, 1981) é menos do que ser intermediário de produtos correntes – é cultivar princípios universalmente aceites e universalmente secundarizados, (...) é ornamentar o país com o discurso inconsumível de qualquer coisa cujo lucro não se descortina no curtíssimo prazo da lotaria ou do comércio do bacalhau³⁶⁵.

Na perspectiva de José Luís Porfírio (1982), o fim dos anos setenta marcava a “idade do risco”³⁶⁶. Verificou-se uma “fuga para a frente”, tendo-se abandonado os suportes e os objetos tradicionais, em prol de atitudes artísticas, ou antiartísticas, que tinham escolhido um novo suporte: o tempo, ou seja, o plano da consciência de si como artista³⁶⁷. Mas, mais uma vez, se faz referência ao novo, à originalidade, ou eventualmente à falta dela, no que respeita à criação artística:

Em Portugal há demasiadas formas que não são atitudes e as atitudes desvendam, tantas vezes... o vazio! Isto não é novo, nem original, nem exclusivo nosso, português, muitas das exposições colectivas que nos visitam (...) são bem equivalentes a certos salões da SNBA, lugar da anulação dos objectos e dos seus significados (...) Que se passa connosco? (...) sentindo o desafio portas adentro, numa prática de importadores de atitudes e objectos que com isso se bastam e a mais não chegam, numa produção local que tanto repete as modas internacionais como se fecha sobre si própria com igual boa consciência embora de sinal contrário³⁶⁸.

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

³⁶⁵ SOUSA, Rocha de - *Ibidem*, p. 93.

³⁶⁶ Cf. PORFÍRIO, José Luís - *Ibidem*, p. 95.

³⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 96.

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 97.

futuro³⁶⁹, por outras palavras, pós-moderna. Num balanço retrospectivo de Rui Mário Gonçalves (1994):

Em 1977, fez-se uma grande exposição, a “Alternativa Zero”, onde tudo quanto era conceptualismo apareceu; e até apareceu o que não era conceptual, dando a muitos artistas uma aura de vanguardismo pseudo-conceptual. Pois bem, cometeu-se um erro, por excesso de generosidade do organizador³⁷⁰.

Em 1979 tinha lugar a mostra *LIS'79 – Exposição Internacional de Desenho* (Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna; Porto, Centro de Arte Contemporânea). A segunda edição da bienal, que deveria acontecer em 1981, e que teria uma forte componente de regresso à pintura, foi vitimada antes da abertura pelo incêndio que destruiu o pavilhão, ficando, contudo, o registo das obras em catálogo³⁷¹. A exposição *LIS'79*, cujo catálogo teve prefácio de Achille Bonito Oliva³⁷², e na qual participaram vários artistas nacionais e estrangeiros – Ana Jotta (n. 1946), António Manuel (n. 1947), António Sena, Artur Rosa, Carl Andre, Eduardo Nery, Emília Nadal, Joana Rosa (n. 1959), Júlio Pomar, Wolf Vostell, entre outros – procurou uma internacionalização de propostas, numa revisão crítica dos conceitos de vanguarda e de desenho, apesar de, na opinião de Rui Mário Gonçalves (1979), se terem exposto algumas obras medíocres e de terem faltado conferências e comunicação com o público, que não existiram provavelmente por questões relacionadas com a economia de meios³⁷³. De qualquer modo, e apesar das críticas que eram feitas à

³⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*.

³⁷⁰ GONÇALVES, Rui Mário – Anos 80: para além dos neos-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 103 (out./nez. 1994), p. 32.

³⁷¹ Ver *LIS'81 – Lisbon International Show/International Exhibition of Drawings Portugal*. Lisboa: Direção-Geral da Acção Cultural/Secretaria de Estado da Cultura, 1981. [Catálogo da exposição].

³⁷² Cf. Achille Bonito Oliva. In *LIS'79 – Lisbon International Show/Exposição Internacional de Desenho Portugal*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979, p. 5-7. [Catálogo da exposição].

³⁷³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 43 (dez. 1979), p. 61-63.

Secretaria de Estado da Cultura – críticas também relacionadas com a atribuição de prémios e com os critérios dessa atribuição³⁷⁴ – a presença portuguesa fora meritória, em particular, a de Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, António Sena, Helena Almeida, Joana Rosa, Pedro Chorão (n. 1945), entre outros³⁷⁵.

Eurico Gonçalves, por seu lado, falava (1983) de um regresso à pintura, de uma redescoberta da pintura depois de ter sido declarada a sua morte. A pintura recuperara a marca do artista, a sua autenticidade e o seu estilo. Era o caso da “nova pintura americana nos anos oitenta”, a qual continuara, em larga medida, as propostas abstracionistas de Pollock, no sentido de existir a exploração do acaso, a *frottage*, a colagem e a livre associação de imagens. Muitos destes pressupostos estéticos e artísticos tinham sido vistos na *Documenta 7* (1982)³⁷⁶. Segundo Carlos Fontes (1984): «A desconstrução ressurgiu agora na sua evidência: a descoberta da nossa relação mais primitiva (não significando mais antiga), também mais originária com a realidade. DADA permanece o eixo»³⁷⁷. A linguagem diversificara-se e a norma absoluta e totalizante seria inviável³⁷⁸. Horácio Costa escrevia em 1988:

Mimese e invenção, tónicas dominantes dos momentos culturais referidos [realismo e modernismo], mais do que opções estético-ideológicas preferenciais, aparecem como recursos perfeitamente lícitos e dialogantes (...) é o que a perspectiva da pós-modernidade, neutralizadora, permite³⁷⁹.

³⁷⁴ Cf. LIS’79. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 8 (jan./fev. 1980), p. 23.

³⁷⁵ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Carta de Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 47 (dez. 1980), p. 64-66.

³⁷⁶ Cf. GONÇALVES, Eurico – Reflexões sobre a pintura-hoje. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 56 (mar. 1983), p. 16-23; *idem* – Kassel Documenta 7. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (dez. 1982), p. 60-61.

³⁷⁷ FONTES, Carlos – O fascínio dos limites. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 2 (dez. 1984), p. 77.

³⁷⁸ Cf. SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 5 (jun. 1986), p. 25-34.

³⁷⁹ COSTA, Horácio - Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 109 (maio/jun.1989), p. 44.

Neste contexto cultural e artístico de afirmação do movimento pós-moderno, como as obras e o pensamento têm vindo a antever, surge o “Movimento Homeostética” – denominação de Pedro Portugal (n. 1963), inspirada em Edgar Morin – ou “Grupo dos Homeostéticos” (1982-1988), constituído por Fernando Brito (n. 1957), Ivo (n. 1959), Manuel João Vieira (n. 1962), Pedro Portugal, Pedro Proença (n. 1962) e Xana (n. 1959), embora João Pinharanda chame a atenção (1995) para que, do ponto de vista do sentido, poderiam a eles agregar-se António Olaio (n. 1963) e Pedro Tudela (n. 1962)³⁸⁰. Entre exposições, manifestos e canções, abraçaram uma estética irónica e corrosiva, de certo modo característica de uma pós-modernidade³⁸¹. Na verdade, o grupo terá espelhado um contexto eufórico e mundano, desvinculando a obra de arte de todas as “decepcionantes ideologias sociais e artísticas”, ultrapassando o individualismo através do diálogo, da ação e da interação. O discurso revestiu-se de metáforas e de analogias perante o presente contemporâneo, no contexto de uma nova sociedade de consumo hedonista³⁸². No “Pequeno léxico homeostético” pode ler-se:

Moderno/Post-Moderno, Síndrome da época a que todos tentaram fugir. O típico post-moderno é aquele que não se revê nesta designação [à semelhança dos dadaístas] (...) Os popós-pops-modernistas, que são uns rapazes que gostam de passar a ferro e para quem afinal a pintura até é uma coisa séria (o que constitui um enormíssimo crime)³⁸³.

José Pacheco Pereira comentava, em 1985, que se tornava “insuportável viver numa sociedade impregnada de cultura”, sem a inocência da sensibilidade, nem a discrição do gosto, por oposição ao espetacular e às modas. Tinha-se chegado ao momento em que se pretendia que tudo fosse cultura

³⁸⁰ Cf. PINHARANDA, João – Anos 80: “A Idade da Prata”. *Op. cit.*, p. 624.

³⁸¹ Cf. Marta Moreira de Almeida. In *6=0 HOMEOSTÉTICA*. Porto: Fundação de Serralves, 2004, p. 21. [Catálogo da exposição].

³⁸² Cf. BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas artes plásticas em Portugal* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2000. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa. Vol. 1, p. 127-130.

³⁸³ Grupo Homeostético. In *6=0 HOMEOSTÉTICA. Op. cit.*, p. 255.

britânica e norte-americana, e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético tido como convencional, mantendo viva a revolução das gramáticas artísticas, talvez agora personificando o anti-heroísmo iniciado com Duchamp. A *pop art* pode ser passível de se contemplar como uma espécie de “*Livro de horas* do consumo”⁵⁷⁹. Mas devemos concordar com Arthur Danto (1997): «Na minha narrativa, a *pop art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte»⁵⁸⁰.

Testam-se os limites formais da obra, pelo *assemblage*, o *environment*, pelos movimentos da *body art*, *land art*, arte minimal, ações “Fluxus”, ou inclusivamente pelo desaparecimento da obra de arte/objeto e pelo primado da ideia, do conceito, na origem da arte conceptual, isto é, “art as idea as idea”⁵⁸¹. Superam-se as fronteiras disciplinares da arte – o também denominado “campo expandido”, em alguns momentos, assumindo forte inspiração dadaísta –, buscando-se novos limites e abordagens, muitas destas de caráter performativo, fílmico, videográfico e fotográfico⁵⁸². Em comum, a necessidade de sentir o pulsar da Vida. Vive-se o desejo, a presença do ritual⁵⁸³ e o retorno à origem. Era o final desta grande narrativa formalista, caracterizada principalmente pela eliminação da tridimensionalidade da representação.

A arte conceptual articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, proclamando-se a morte do objeto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objeto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustêm. Neste contexto de experimentação, destaca-se a importante exposição de 1969, *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in your head* (Kunsthalle, Berna;

⁵⁷⁹ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 126.

⁵⁸⁰ DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁸¹ Cf. WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 8.

⁵⁸² Ver BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

⁵⁸³ Ver CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (abr. 1975), p. 36-43.

Museum Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Arts, Londres), com curadoria de Harald Szeemann, na qual se fomentou a experiência em torno da obra antiobjetual e das intenções do artista, num movimento internacional em definição⁵⁸⁴. José-Augusto França dedicaria um dos seus “folhetins” (1969) justamente a esta mostra, afirmando que estes artistas estariam mais empenhados na procura da antiarte, necessariamente condicionada pela arte, e que o “conceito aberto” já se impunha há muito tempo, no âmbito de uma “criação poética pós-romântica”⁵⁸⁵.

Umberto Eco escreveria, em 1962, a *Opera aperta*, que o próprio caracterizou como portadora de uma mensagem ambígua, plural de significados, que se incorpora num só significante. Seria, pois, importante definir os limites dentro dos quais a obra de arte pode ter o máximo de ambiguidade sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser objeto com propriedades estruturais definidas, que marca o ponto de chegada de uma produção e o ponto de partida, que volta a dar vida a uma forma inicial, através de várias perspetivas. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus recetores⁵⁸⁶. Esta perspetiva do autor italiano assim como o movimento internacional da neovanguarda marcariam grande parte das propostas de Ernesto de Sousa, nomeadamente a exposição *Alternativa Zero*, como se verá.

O final dos anos sessenta implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, unidirecionada, da “época dos manifestos”⁵⁸⁷. O objeto da atividade artística relacionava-se com a antiarte, ou seja, com a morte da arte ou até de uma arte sem obra de arte⁵⁸⁸. A vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderão estar na base da sua própria implosão. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*,

⁵⁸⁴ Cf. GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 173-177.

⁵⁸⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto – “Quando as atitudes se tornam forma”. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 13-15. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (25 set. 1969).

⁵⁸⁶ Cf. ECO, Umberto – *Opera aperta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 22-29.

⁵⁸⁷ Cf. DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁸⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 119-120.

1985), Gianni Vattimo entende que a arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição: «Esta explosão torna-se, por exemplo, negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro (...) Por consequência, o estatuto da obra de arte torna-se constitutivamente ambíguo»⁵⁸⁹. Hans Belting questiona justamente a hipótese do fim da história da arte, no sentido da sua narrativa tradicional e ocidental, na obra *Das Ende der Kunstgeschichte? (O final da história da arte?, 1983)*, avançando com a possibilidade de novos enquadramentos⁵⁹⁰.

Na opinião de Luc Ferry (1990) a este respeito: «Com as exposições sem quadros e os seus concertos de silêncio, as vanguardas moribundas ridicularizaram a arte e prepararam, sem o saber, o eclectismo pós-moderno: a pretexto de chocarem ou subverterem, as obras de arte tornaram-se *modestas*. As colunas de Buren já não subvertem: divertem suscitando sentimentos de irritação ou de aquiescência»⁵⁹¹; ou, como afirma Suzi Gablik (1984): «Modernismo — o termo tem sido usado para descrever a arte e a cultura dos últimos cem anos — aparentemente chega ao fim. (...) tem-se tornado cada vez mais difícil acreditar na possibilidade da ocorrência de mais uma revolução estilística, de mais um salto para a uma forma radical»⁵⁹².

A liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo radical diluíram-se. A arte tornou-se plural, eclética e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa qualquer tirania da liberdade. Ou seja, de um outro potencial radicalismo, difuso e não unísono. A crítica determinaria a morte da arte no sentido

⁵⁸⁹ VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 47

⁵⁹⁰ Ver BELTING, Hans - *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.

⁵⁹¹ FERRY, Luc - *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Op. cit., p. 215.

⁵⁹² GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004, p. 21.

*begeiano*⁵⁹³. Podemos colocar a questão: será que a inovação consiste — na arte dita pós-moderna — em retornar a um certo classicismo, a um antivanguardismo? Num ensaio de 1967, Ernst Fischer chamava justamente a atenção para o facto de há décadas se falar da “crise da arte”, eventualmente materializada no vanguardismo – “última mobilização” do que foi a vanguarda. Contudo, o autor acreditava que um novo período histórico na arte estaria a despontar⁵⁹⁴. Bernardo Pinto de Almeida chama a atenção (2007) para a ideia de a pós-modernidade poder ser vista como um luto pelo desaparecimento do paradigma moderno, isto é, quando se passa de uma simples verificação de perda de um modelo para o processo de luto⁵⁹⁵.

Em suma, devemos entender o movimento modernista/vanguardista como um ciclo determinante, pautado pela experimentação, que se encerrou em meados da década de setenta, ou até antes, sendo historicamente seguido por uma série de práticas artísticas que se afastaram da esfera hegemónica modernista, para se situarem numa dimensão potencialmente pós-modernista. O termo “pós-modernista”/“pós-moderno” especificamente aplicado às artes visuais foi utilizado primeiramente pelo crítico e historiador americano, Leo Steinberg, em 1972, quando se referia à arte combinada, *mixed-media* de alguns artistas, por exemplo, de Robert Rauschenberg⁵⁹⁶. Neste mesmo ano surgia, em Binghamton, a revista *Boundary 2: Journal of Post-modern Literature and Culture* e ainda o manifesto arquitetural de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas* – era a altura de voltar aos ensinamentos de Ruskin, contra a neutralidade racionalista, procurando suplantar-se o estilo moderno ao partir da concretude da vida quotidiana para o estudo das regras do seu equilíbrio⁵⁹⁷. Seria

⁵⁹³ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte. Op. cit.*, p. 160-161.

⁵⁹⁴ Cf. FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (mar. 1967), p. 80-82; Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993, p. 245.

⁵⁹⁵ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Santander. N.º 70 (ago./set. 2007), p. 31-39.

⁵⁹⁶ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties. Op. cit.*, p. 237.

⁵⁹⁷ Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

justamente no domínio da arquitetura que Charles Jencks difundiria o conceito de pós-modernismo, com a obra *The language of post-modern architecture* (1977)⁵⁹⁸, e, em 1980, colaboraria com Paolo Portoghesi⁵⁹⁹ na organização da *Bienal de Veneza*, sob o tema *A presença do passado*. Charles Jencks identificaria o pós-modernismo com uma espécie de “duplo código”⁶⁰⁰. Ao longo dos anos oitenta, o termo aparece frequentemente nos estudos teóricos e críticos sobre arte. No intuito de compreender este conceito, debruçemo-nos, primeiro e muito brevemente, sobre o debate a respeito da modernidade/pós-modernidade – base histórica e filosófica sobre a qual assenta o conceito de pós-modernismo.

Podemos resumir a aceção do termo “pós-modernidade” fundamentalmente a três formas: a que apela à rutura face à modernidade, a que defende uma ideia de continuidade e a que reflete sobre as questões inerentes à modernidade. Como observa Barry Smart (1993), trata-se de um “termo muito pesado”⁶⁰¹. O debate filosófico que se debruça sobre a pós-modernidade e as suas questões mais relevantes foi inicialmente trabalhado por dois autores: Jean-François Lyotard – ligado à filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein – e Jürgen Habermas – considerado um continuador da Escola de Frankfurt. Os escritos tanto do filósofo francês como do alemão não se debruçam exclusivamente sobre o domínio artístico mas, ao procurarem encontrar uma periodização cultural, assumem considerável importância para o esclarecimento do pós-modernismo na arte. Ambos discutem a unidimensionalidade da razão⁶⁰².

Segundo Manuel Maria Carrilho (1989): «A modernidade consagra, sobretudo através da construção da ciência e da economia políticas, a

⁵⁹⁸ Ver JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987; *idem* - *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987.

⁵⁹⁹ Ver PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁶⁰⁰ Cf. JENCKS, Charles - *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989, p. 14-20.

⁶⁰¹ Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993, p. 13.

⁶⁰² Cf. PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. N.º 24 (mar. 1988), p. 88.

vitória da razão filosófica, agora inspirada em Descartes»⁶⁰³. A modernidade é um processo histórico, artístico e filosófico que, não obstante os retornos ou os eventuais retrocessos, tem por fim último o progresso material e espiritual da humanidade, ao mesmo tempo que se orienta por esta mesma crença. Este processo ou consciência, como já se afirmou, tem por suporte a ideia linear e irreversível do tempo, e conheceu um sustentáculo determinante no Renascimento — particularmente no sentido artístico e cultural — e no “Século das Luzes”. O sociólogo Anthony Giddens responde (1990) à questão “o que é a modernidade?”, simplesmente como os modos de organização social que emergiram na Europa, cerca do século XVII, e que adquiriram uma influência mais ou menos universal⁶⁰⁴. Na verdade, a modernidade foi compreendida como intrinsecamente superior a tudo o que a precedia, apelidando conseqüentemente de retrógrado tudo o que não encaixava no conceito de moderno⁶⁰⁵.

A problemática assume clara complexidade quando se procura definir a noção de pós-modernidade. Quando falamos em pós-modernidade, aludimos às teorias sociais, históricas e filosóficas; quando nos referimos ao pós-modernismo, remetemo-nos especificamente ao domínio cultural e artístico. Arnold Toynbee, na obra *A study of history* (1934-1954), empregara o termo “pós-modernidade” para se referir a uma certa mutação perigosa, conducente ao abandono da tradição da Época Moderna⁶⁰⁶. Também a expressão “pós-modernismo” parece ter aparecido pela primeira vez em *Letters* do artista britânico John Watkins Chapman, ainda na década de setenta do século XIX, quando este se reportava a uma pintura pós-impressionista⁶⁰⁷ ou, posteriormente, com Federico de Onís

⁶⁰³ CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.20.

⁶⁰⁴ Cf. GIDDENS, Anthony - *As conseqüências da modernidade*. 4.ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 1.

⁶⁰⁵ Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da - *Compreensão crítica da modernidade* (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (dez. 1984), p. 498.

⁶⁰⁶ Cf. TOYNBEE, Arnold - *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9, p. 182 e ss.; p. 235.

⁶⁰⁷ Cf. APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis - *Pós-modernismo para principiantes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 5; BERMEJO, Diego - *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005, p. 129-130.

na obra *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1934), quando o autor aludia a um certo modernismo conservador e talvez exausto⁶⁰⁸.

É evidente que o prefixo “pós” significa o que vem depois, implicando uma não definição positiva do que é exatamente esse depois; ou segundo Eduardo Prado Coelho (2004), «(...) a pós-modernidade espera um rosto que a desminta. O resultado é por enquanto a experiência de uma certa monotonia da história acompanhada por um toque de leveza»⁶⁰⁹. Todavia, é paulatinamente reconhecido ao pós-moderno o estatuto de conceito⁶¹⁰. Na opinião de Jacques Leenhardt (1988), o pós-moderno articula-se com o moderno de modo invertido face à maneira como este se articula com o antigo⁶¹¹, isto é, o moderno ultrapassa o antigo; o pós-moderno escapa à já referida visão unilinear do tempo e do progresso.

A perspetiva de Jean-François Lyotard foi exposta em *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), que reflete sobretudo sobre o próprio programa da modernidade, ao mesmo tempo que define a pós-modernidade: «Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas»⁶¹². Lyotard afirma que a ciência está em conflito com as narrativas — conhecimento não científico —, ao mesmo tempo que procura o verdadeiro, necessitando de recorrer a alguma grande narrativa, a um fio condutor que ligue o passado ao futuro — ou metanarrativa. Partindo do princípio de que o pós-moderno se caracteriza pela desconfiança face às metanarrativas ou grandes narrativas – o autor entende as metanarrativas como «(...) aquelas que marcaram

⁶⁰⁸ Cf. ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 10-11.

⁶⁰⁹ COELHO, Eduardo Prado – *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004, p. 49.

⁶¹⁰ Cf. CASAL, Adolfo Yanez – Modernidade, post-modernidade e antropologia. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (1992/1993), p. 121.

⁶¹¹ Cf. LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 120.

⁶¹² LYOTARD, Jean-François – *A condição pós-moderna*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 11.

a modernidade»⁶¹³ –, fruto do progresso das próprias ciências, procuram legitimar-se numa ideia ainda a realizar e que orienta todas as realidades humanas: os ideais do Iluminismo de liberdade, igualdade e progresso. O modo característico da modernidade é, por conseguinte, o projeto da realização da universalidade, projeto esse destruído e esgotado⁶¹⁴.

O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do filósofo francês, o caráter de ecletismo, de justaposição, de “refugio do pós-modernismo”, por exemplo, na arquitetura ou na pintura. A ideia dominante é a de que se terminou com o grande movimento das vanguardas, característica de uma modernidade ultrapassada, e Lyotard chama a atenção para o facto de o verdadeiro processo de vanguardismo ter sido um longo e responsável trabalho na procura dos pressupostos implicados na modernidade (Cézanne, Picasso, Delaunay, Klee...). Mas este pressuposto revelar-se-ia contraditório em Lyotard, porque é antagónico ao caráter não necessariamente perene da arte pós-moderna.

Numa perspetiva oposta à de Jean-François Lyotard, situa-se a de Jürgen Habermas, que procurou fundamentar a sua visão filosófica da pós-modernidade no estabelecimento de uma fronteira legítima entre o Estado e o mundo complexo da comunicação⁶¹⁵. Habermas acredita que é possível um conhecimento universal e necessário, aplicado à vida em sociedade e às formas de desenvolvimento⁶¹⁶. Na sua opinião, Lyotard incorreu num equívoco, já que a modernidade continua a ser um projeto não esgotado, mas inacabado, que é necessário desenvolver, procurando decifrar os erros em que se incorreu e repensá-lo. A modernidade é uma época que tem um programa, o das “Luzes” da razão, programa que ainda não foi cumprido.

⁶¹³ *Idem - O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 31

⁶¹⁴ Lyotard refere, por exemplo, Auschwitz, o Estalinismo na URSS, o Maio de 68 em França, ou «(...) a vitória da tecnociência capitalista sobre os restantes candidatos à finalidade universal da história humana». In *idem, ibidem*, p. 32.

⁶¹⁵ Estas questões encontram-se desenvolvidas em HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus Ediciones, 1993.

⁶¹⁶ Ver MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (verão 1987), p. 5-19.

As causas poderão estar, possivelmente, no capitalismo desenfreado. A solução passará por acreditar nas pequenas narrativas, na fragmentação temporal como critério para a compreensão da contemporaneidade. A sociedade tida como um todo orgânico é rejeitada, porque não é possível uma conceção marxista — enquanto grande narrativa ou metanarrativa — da história dos nossos dias⁶¹⁷. Um dos escritos que claramente evidencia a oposição de Habermas a Lyotard é o ensaio, proferido oralmente em 1980, e publicado no ano seguinte na revista *New German Critique*, com o título *Modernity versus postmodernity*⁶¹⁸.

O filósofo italiano Gianni Vattimo defende uma posição (1985) em que as oposições — fundamentalmente balizadas por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas — face à modernidade e à pós-modernidade, sem se diluírem, deverão ser menos imperativas, introduzindo a noção de “pensamento frágil” ou de “secularização”, enquanto modo simultâneo de dissolução das estruturas racionais da modernidade e de consequente emancipação⁶¹⁹. O “pensamento frágil” é aquele que encara a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica cartesiana, propondo que o pensamento enverede por um outro sentido, capaz de desenvolver posicionamentos enfraquecidos da filosofia. Vattimo entende que a razão não deverá ter medo de ceder terreno, recuar para uma “suposta zona de sombra”, não ficar paralisada pela perda de uma referência estável e iluminada⁶²⁰. Efetivamente, a dissolução das estruturas racionais da modernidade ainda não se realizou, como acredita Lyotard, e deve ser realizado, contrariamente ao que pretende Habermas⁶²¹.

⁶¹⁷ Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London: Harvester W., 1988, p. 131-138.

⁶¹⁸ Ver HABERMAS, Jürgen – *Modernity — an incomplete project*. In FOSTER, Hal (ed.) – *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002; GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

⁶¹⁹ Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 757 (30 maio 1987), p. 58-60.

⁶²⁰ Cf. VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 9.

⁶²¹ Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Op. cit.*

Na opinião de Richard Rorty (1991), a ligação entre Habermas e Lyotard reside no facto de ambos acreditarem que a história da filosofia moderna constitui uma parte determinante das várias tentativas de autoafirmação das sociedades democráticas⁶²². Podemos aferir que a metanarrativa marxista terminou, como também entendeu Lyotard, já que a meta das sociedades é o triunfo do liberalismo económico e político nas sociedades ocidentais, como Francis Fukuyama de um modo auspicioso observou num artigo de 1989⁶²³. A historicidade apresenta-se como um modo de aprender com o passado e prever o futuro. Uma outra postura, distinta da de Fukuyama, tinha assumido o sociólogo Daniel Bell na obra *The cultural contradictions of capitalism* (1976), ao conferir particular ênfase às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas, mas temendo o critério de eficácia da pós-modernidade⁶²⁴.

Na verdade, temos de reconhecer a importância das inúmeras transformações que melhoraram a qualidade de vida do homem, que fomentaram o progresso civilizacional e a democracia, na procura do cumprimento dos ideais de raiz iluminista. Mas, por outro lado, a crise do humanismo é manifesta. Nas palavras de Gianni Vattimo (1985): «Deus morreu, mas o homem não está lá muito bem»⁶²⁵. Gianni Vattimo propõe a interessante solução da “ontologia fraca”, como modo de abandonar a metafísica e de superar a crítica típica da modernidade. É a terceira via de que anteriormente se falou, o fim da era da metafísica. A pós-modernidade não representa necessariamente o fim da história, da modernidade ou da política, mas uma nova forma de nos relacionarmos *com* e *no* mundo. Anthony Giddens defende (1990) que só faz sentido falar de pós-modernidade depois de nos debruçarmos sobre a natureza da modernidade e

⁶²² Cf. RORTY, Richard - *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 257-275.

⁶²³ Ver FUKUYAMA, Francis - *O fim da história e o último homem*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999; *idem* - *O fim da história? Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 23-41.

⁶²⁴ Ver BELL, Daniel - *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

⁶²⁵ VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 30.

- CAILLOIS, Roger – *Approches de l'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- CALINESCU, Matei – Modernism and ideology. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 79-93.
- CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Milano: Edizioni di Luca, 1994.
- CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHATEAU, Dominique – *Duchamp et Duchamp*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- CHAVE, Anna C. – Minimalism and the rhetoric of power. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 264-281.
- CHEFDOR, Monique – Modernism: Babel revisited? In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 1-5.
- CHILDS, Peter – *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CLARK, Timothy J. – The painting of the modern life. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 40-50.
- COELHO, Eduardo Prado – A “nouvelle critique” em Portugal. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984, p. 223-236. [Separata de *L'enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*].
- *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COOPER, Douglas – *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999.
- CORK, Richard – *Everything seemed possible: art in the 1970s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- *New spirit, new sculpture, new money: art in the 1980s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- COTTINGTON, David – *Cubismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- D'ORS, Eugenio – *Introducción a la crítica de arte: tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1963.
- DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- DAVIES, David – *Art as performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DAVIES, Margaret – *Modernité* and its techniques. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 146-158.
- DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. 2.ª ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.
- DÉCAUDIN, Michel – Being modern in 1885, or, variations on “modern”, “modernism”, “modernité”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 25-32.
- DELEUZE, Gilles – *La philosophie critique de Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- DIARY OF Seychelles*. Joseph Beuys: *Difesa della Natura*. Mostra a cura di Lucrezia de Domizio Durini, Italo Tomassoni, Giorgio Bonomi. Milano: Edizioni Charta, 1996. [Catálogo da exposição].

- DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- *O dever das artes*. 4.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- DORT, Bernard – *La représentation émancipée: essai*. Arles: Le Temps du Théâtre, 1988.
- DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*: entrevistas com Pierre Cabanne. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Paris: Flammarion, 1999.
- DUFRENNE, Mikel – *Estética e filosofia*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto – *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- EDWARDS, Steve – Photography out of conceptual art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 137-180.
- ELIOT, T. S. – *Notas para uma definição de cultura*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- EYSTEINSSON, Astradur – *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996.
- FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985.
- FERRARI, Silvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitetura: os grandes movimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- FERRIER, Jean-Louis (dir.) [with the collaboration of Yann le Pichon] – *Art of the 20th century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*. Paris: Éditions du Chêne, 2002.
- FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- FOSTER, Hal – The “primitive” unconscious of modern art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 199-209.
- FOSTER, Hal [et al.] – *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983.
- FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. – *A história da arte*. 16.^a ed. [rev. e aumentada]. Lisboa: Público, 2005.
- GREENBERG, Clement – Beginnings of modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 17-24.
- Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 308-314.
- GROSS, Harvey – Parody, reminiscence, critique: aspects of modernist style. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 128-145.

- GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo xx en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, [1978].
- HARRISON, Charles – Conceptual art, the aesthetic and the end(s) of art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 45-86.
- *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da arte*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003. [Conferência de 1924, publicada em 1989. Ed. bilingue].
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- HOPKINS, David – *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo xx*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 159-179.
- KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- KRAUSS, Rosalind – In the name of Picasso. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 210-221.
- Sculpture in the expanded field. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 35-47.
- KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- LEFEBVRE, Henri – *Introduction à la modernité: préludes*. Paris: Les Éditions Minit, 1962.
- LEVEY, Michael – *From Giotto to Cézanne: a concise history of painting*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- LIPPARD, Lucy R. – *Pop art*. New York; Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.
- LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les avant-gardes*. Paris: Fernand Hazan, 1984-1987. 4 vols.
- LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987.
- Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 225-238.
- *Visual arts in the twentieth century*. London: Laurence King Publishing, 1996.
- LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006.
- LYOTARD, Jean-François – *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- MARGOLIN, J. C. - *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

- MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- MARQUES, António – *Perspectivismo e modernidade*. Lisboa: Vega, 1993.
- MATISSE, Henri – *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993.
- MCCARTHY, David – *Pop art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- MCGUIGAN, Jim – *Culture and the public sphere*. London: Routledge, 1996.
- MELO, Alexandre – *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- *Aventuras no mundo da arte: definições, conjunturas, autores, lugares*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- MICHELI, Mario de – *As vanguardas artísticas do século xx*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, José Bragança de – *Traços: ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Lisboa: Vega, 1998.
- MOSZYNSKA, Anna – *Abstract art*. London: Thames & Hudson, 1990.
- MUKAROVSKY, Jan – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich – *A origem da tragédia*. 10.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- PERNIOLA, Mario – *A estética do século xx*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PERRY, Gill – Dream houses: installations and the home. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 231-275.
- PINTURA Americana nos Anos 80*. Org. de Barbara Rose. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. [Catálogo da exposição].
- PRADEL, Jean-Louis – *A arte contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.
- REISE, Barbara M. – Greenberg and the group: a retrospective view. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 252-281.
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003.
- SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa, 2000.
- SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- SCHMUTZLER, Robert – *El modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- SEIGEL, Jerrold – *The private worlds of Marcel Duchamp: desire, liberation and the self in modern culture*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270.
- STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Paris : Éditions Abbeville, 1994.
- TAVARES, Cristina Azevedo; DIAS, Fernando Paulo Rosa (org.) – *As artes visuais e as outras artes: as primeiras vanguardas*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.
- TUFFELLI, Nicole – *A arte no século XIX (1848-1905)*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- TZARA, Tristan – *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris] : Éditions Pauvert, [1963].
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.

- VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância. O quotidiano nas artes plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2002. Tese de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- WESTON, Richard – *Modernism*. London: Phaidon, 1996.
- WILLIAMS, Raymond – The works of art themselves? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 315-318.
- When was modernism? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 23-27.
- WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 66-78.
- WÖLFFLIN, Heinrich – *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 6.ª ed. Madrid: Editora Espasa-Calpe, 1976.
- WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art [1865-1889]*. Paris: Gallimard, 2003.

2.1.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- ÁLVARO, Egídio – Documenta 5 Kassel. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (out. 1973), p. 16-21.
- ARAÚJO, Manuel Augusto – A Bienal de Veneza. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1570 (ago. 1976), p. 47.
- BARRENTO, João – Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 106 (nov./dez. 1988), p. 39-46.
- BOURDIEU, Pierre – L'institutionnalisation de l'anomie. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 6-19.
- COEN, Ester – Les futuristes et le moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 60-73.
- COLLOMB, Michel – La tradition moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 52-59.
- DEROUEU, Christian – Le nouveau réalisme de Fernand Léger. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 136-145.
- GONÇALVES, Eurico – Kassel Documenta 7. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (dez. 1982), p. 60-61.
- GONÇALVES, Rui Mário – Uma prospectiva : "Documenta 5" Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (out. 1972), p. 45-47.
- RABATÉ, Jean-Michel – Introduction au modernisme historique. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 94-109.
- SILVEIRA, Pedro – O que soubemos logo em 1909 do futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. Vol. 1, n.º 1 (jan./jun. 1981), p. 90-103.

- SOUSA, Ernesto de – Os 100 dias da 5.ª “Documenta”. *Lorenti's*. Lisboa, N.º 11 (fev. 1973), p. 41-47.
- Carta de Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 42 (set. 1979), p. 60.
- Vostell em Malpartida. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 30 (dez. 1976), p. 81.
- TUROWSKI, Andrzej – Modernité à la russe. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 110-129.

b) Artigos em jornais

- GONÇALVES, Eurico – Documenta [Documenta 4, Kassel]. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 268 (jul. 1969), p. 40-43.
- TRÊS “happenings”: o recanto de Fahlstrom. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 252 (set. 1966), p. 11.

2.2. Arte da Época Moderna, temas de história e literatura

2.2.1. Monografias

- AA. VV. – *Orpheu*. Lisboa: Ática, [1984]. 2 vols. [1.ª ed.: 1915].
- ALMEIDA, João Ferreira de – Sociedade e valores. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 160-179.
- AMARAL, Francisco – *Os desafios do milénio*. Coimbra: Quarteto Editora, 1999.
- BAGANHA, Maria Ioannis – A emigração portuguesa no pós II Guerra Mundial. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 213-131.
- BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. 5.ª ed. Torino: Einaudi, 1977.
- BRITO, José Maria Brandão de – A economia portuguesa: do salazarismo à Comunidade Europeia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 111-121.
- BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983].
- BURKE, Peter – *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972.
- CAMPOS, Álvaro de – *Ultimatum*. Lisboa: Nova Ática, 2006.
- CARRILHO, Maria – Forças Armadas e democracia. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 143-159.
- CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. 2.ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CLEMENTE, Manuel Duran - *Elementos para a compreensão do 25 de Novembro*. [Lisboa]: Edições Sociais, [1976].

- CORREIA, Pedro Pezarat – Portugal na hora da descolonização. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 117- 170.
- CRUZ, Manuel Braga da – A evolução da democracia portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 122-142.
- CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969: a crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- DELUMEAU, Jean - *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.
- DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.
— *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2001.
— *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.
- FAURE, Paul – *O Renascimento*. 3.^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998.
- FERREIRA, José Medeiros - *Ensaio sobre a revolução do 25 de Abril: o período pré-constitucional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Portugal em transe (1974-1985). In MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. Vol. 8.
- FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- GIL, José – *Portugal, hoje: o medo de existir*. 11.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- GUARDINI, Romano – *O fim da Idade Moderna*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocöon: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.
- MACCURDY, Edward – *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols.
- MARQUES, José Alexandre Cardoso – *Images de portugais en France. Immigration et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- MONTEIRO, Nuno; PINTO, António Costa – Mitos culturais e identidade nacional portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 232-245.
- MOREIRA, Vital – A edificação do novo sistema constitucional democrático. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 81-116.
- NEGREIROS, José de Almada - *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- O TEMPO e o Modo: Revista de Pensamento e Acção – antologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- OLIVEIRA, César - *Os anos decisivos: Portugal 1962-1985: um testemunho*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PALLA, Maria Antónia – A liberdade de imprensa entre o poder e a independência. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 271-280.
- PANOFKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- PINTO, António Costa – Portugal no século XX: introdução. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 1-38.
- PIRES, R. Pena [e tal.] - *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudo para o Desenvolvimento, 1984.
- REIS, António – A revolução de 25 de Abril de 1974, o MFA e o processo de democratização. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 11-62.
- Os governos constitucionais: da alternância no poder ao sistema de partido dominante. In REIS, António (dir.) – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 63-80.

- RÉMOND, René – *Introdução à história do nosso tempo: do Antigo Regime aos nossos dias*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile, ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- SAULO, Araújo – *Artífice ou artista? Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*. Lisboa: [s.n.], 2002. 5 vols. Tese de Mestrado e Teorias da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- STROMBERG, Roland N. – *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Editorial Debate, 1990.
- TEIXEIRA, Nuno Severiano – Entre a África e a Europa: a política externa portuguesa 1890-1986. In PINTO, António Costa (coord.) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. p. 61-92.
- TOYNBEE, Arnold – *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9.
- VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols.
- VIEIRA, Joaquim - *Portugal século XX: crónica em imagens. 1960-1970/1970-1980/1980-1990*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. 2.ª ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947. [Textos escritos a partir de 1490].
- WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, John – *Cronologia do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

2.2.2. Publicações periódicas

a) Artigos em revistas

- [A redacção] – Contra a cultura burguesa por uma cultura democrática popular. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 108 (nov./dez. 1974), p. 25-28.
- ANTUNES, Manuel – Cultura e cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 92, n.º 3 (mar. 1971), p. 410-416.
- Que democracia para Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 108, n.º 1 (jan. 1979), p. 3-25.
- Repensar Portugal. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 98, n.º 5/6 (maio/jun. 1974), p. 459-468.
- BARRETO, Luís Filipe – Que Portugal? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 106, n.º 4 (abr. 1978), p. 391-394.
- BESSA-LUÍS, Agustina; COSTA, Maria Velho da - Excerto de diálogo. *Raiz e Utopia*. Lisboa. N.º 11/12 (outono/inverno 1979), p. 29-38.
- CASTRO, Luís Filipe de Oliveira e – A ordem internacional dos “novos media”. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 4 (out. 1984), p. 280-290.
- COELHO, Eduardo Prado – 68/88: de Maio a Maio. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 19-26.
- FERREIRA, José Medeiros – 25 de Abril de 1974: uma revolução imperfeita. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 7 (1985), p. 391-426.

- GUEDES, Nuno Miguel – A verdadeira história dos anos 70. *Capa*. Lisboa. N.º 1 (out. 1990), p. 68-69.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira – Um elo chamado “O Tempo e o Modo”. *Risco*. Lisboa. N.º 13 (primavera 1990), p. 95-98.
- MURTEIRA, Mário – Portugal, anos 70. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 90, n.º 3 (mar. 1970), p. 339-346.
- NUNES, Américo; REIS, António; BRITO, Carlos [et. al.] – Mesa-redonda: antecedentes e eclosão do 25 de Abril; originalidades da revolução; balanço das comemorações do 25.º aniversário. *Vértice*. Lisboa. N.º 92 (out./dez. 1999), p. 5-27.
- PALMA, Júlio Mendes – Hipóteses para a construção da alternativa. *A Ideia: Revista de Cultura e Pensamento Anarquista*. Lisboa. N.º 38/39 (out. 1985), p. 111- 119.
- PEREIRA, Filipe – Portugal: quem és, onde estás, para onde vais? *Panorâmica*. Lisboa. N.º 11 (ago. 1978), p. 1; 68.
- PORTUGAL: retrospectiva crítica (1974-1978). *Nova Síntese*. Lisboa. N.º 0 (fev. 1979), p. 4-73.
- REIS, António – Onde está o imaginário do 25 de Abril? *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 2 (primavera 1989), p. 67-74.
- Por uma sociedade de cultura. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 1 (inverno 1989), p. 39-44.
- SILVA, António da – As legislativas de 85 e o futuro. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 6 (dez. 1985), p. 528-539.
- Portugal – 83: três acontecimentos-chave? *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 118, n.º 2 (fev. 1984), p. 191-207.

3. Bibliografia de apoio

3.1. Dicionários de termos de arte e de estética

- LALANDE, André – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 11^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- OSBORNE, Harold (org.) – *Diccionario Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos (org.) – *The Thames & Hudson dictionary of arts and artists*. New York: Thames & Hudson, 1994.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.