

Arte e Liberdade: Artes Plásticas em Portugal após o 25 de Abril

Maria Isabel Roque

«De um dia para o outro tudo pareceu novo.»

Manuel Antunes¹

Em Portugal, com um atraso em relação aos contextos europeu e norte-americano, costuma marcar-se a década de 1970 como ponto de viragem da arte contemporânea pós-moderna, coincidindo com a maior abertura política e cultural da época marcelista e com as vanguardas emergentes após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

A arte contemporânea fundamenta-se como rutura: cada criação, cada expressão é um processo de individualização ou de radicalização da diferença. Mais do que suplantiar, a intenção-função do artista é encontrar o inédito, através da figura ou da abstração conceptual, através das formas, das matérias, das técnicas e dos suportes, ou da linguagem subjacente ao discurso estético. Perante a multiplicidade de expressões, a definição de uma matriz comum à arte contemporânea parece ser inviável e, neste contexto, prescindível.

O primeiro desafio ao falar do estado da arte contemporânea em Portugal é a difícil síntese de um amplo universo de artistas, práticas e expressões.

¹ Manuel Antunes, «Repensar Portugal», *Brotéria: Cultura e Informação*, vol. 98, n.ºs 5-6 (1974): 459.

Cingimo-nos, por isso, à abordagem das chamadas artes plásticas, na derivação corrente das disciplinas da pintura e da escultura, abdicando das vertentes da fotografia, do vídeo ou da *media art*, exceto nos casos em que estas se cruzem nas obras dos artistas convocados nesta resenha. Distinguimos, neste âmbito, arte representacional (mais do que figurativa), a qual se mantém como prática essencial da produção cultural, conservando uma relação solidária com o mundo sensível, qualquer que seja o seu grau de iconicidade, de arte conceptual, que, desde a década de 1970, em Portugal, se afirma como uma tendência dominante, assente na materialização de uma ideia e dos seus significados implícitos. De resto, este é sobretudo um exercício de síntese, para o que nos socorremos de uma justificação já enunciada por José-Augusto França a propósito da arte figurativa e não figurativa no último quartel do século xx: «Os nomes multiplicam-se nos dois casos gerais, por aumento de praticantes [...] e também aqui haverá esquecimentos por inatenção fatal do historiador de boa vontade, ou dos próprios artistas»². Os artistas são, aqui, referidos num inventário que não se pretende exaustivo, mas suficiente para a compreensão dos caminhos da pintura e da escultura após o 25 de Abril, decorrendo a sua escolha de critérios pessoais e subjetivos, afinal inevitáveis numa análise não não historiográfica acerca de fenómenos recentes, nos quais o tempo ainda não agiu como fator de legitimação e confirmação.

Da mesma forma, sendo este um trabalho descritivo, assenta na pesquisa bibliográfica como método de recolha de dados, mas também na observação e na análise que se fundamenta num universo particular de gostos e preferências, sobretudo em relação aos artistas da última geração. Como fontes principais, cita-se a investigação seminal de José-Augusto França, em particular nas obras mais genéricas sobre arte contemporânea portuguesa³, os trabalhos de Bernardo Pinto de Almeida⁴, Rui Mário Gonçalves⁵, João Pi-

² José-Augusto França, *História da Arte em Portugal: O Modernismo* (Lisboa: Editorial Presença, 2004), 180.

³ José-Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX, 1910–2000* (4.^a ed.) (Lisboa: Livros Horizonte, 2000); José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX, 1911–1961* (4.^a ed.) (Lisboa: Livros Horizonte, 2009); José-Augusto França, *História da Arte em Portugal...*

⁴ Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no Século XX* (3.^a ed.) (Porto: Lello Editores, 2002).

⁵ Rui Mário Gonçalves, *A Arte Portuguesa do Século XX* (Lisboa: Temas e Debates, 1998); Rui Mário Gonçalves, *História da Arte em Portugal: De 1945 à Actualidade*, Vol. 13 (Lisboa: Publicações

nharanda⁶ e Alexandre Melo⁷, as obras coordenadas por Fernando Pernes⁸ e Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva⁹, e outros trabalhos de carácter antológico¹⁰. Para a compreensão das dinâmicas artísticas das décadas de 1970 e 1980, foi fundamental a obra de Isabel Nogueira¹¹. Mesmo que não citados, sempre que possível, a análise da obra dos vários artistas baseou-se nos dados disponibilizados nos respetivos sítios eletrónicos e nas brochuras e folhas de sala das exposições.

O preâmbulo da mudança a partir da década de 1960

Na década de 1960, Portugal mantinha-se preso ao conservadorismo imposto pelo regime, mas, como um preâmbulo à Revolução de 25 de Abril, começavam a soprar ventos de mudança que atingiam o mundo da arte. Os órgãos oficiais da propaganda do Estado promoviam uma arte vernácula e academicista, obrigando os artistas mais inconformados a procurarem no estrangeiro ambientes mais propícios à sua criatividade, enquanto surgiam novos espaços abertos a expressões de vanguarda e à promoção de novos criadores.

Num fenómeno que não é exclusivo de Portugal, mas que a sua condição de país periférico potencia, os artistas portugueses sempre procuraram outros contextos culturais como forma de aperfeiçoamento e formação. Entre finais do século XIX e início do século XX, Paris fora o destino mais ambicionado,

Alfa, 1993); Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940–1980* (3.ª ed.) (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991).

⁶ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio», em *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, coord. Paulo Pereira (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995).

⁷ Alexandre Melo, *Artes Plásticas em Portugal: Dos Anos 70 aos Nossos Dias* (Lisboa: Difel, 1998).

⁸ Fernando Pernes, coord., *Panorama [da] Arte Portuguesa no Século XX* (Porto: Fundação de Serralves, 1999).

⁹ Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva, coord., *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004).

¹⁰ Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal/Art and Artists in Portugal* (Lisboa: Bertrand e Instituto Camões, 2009); Delfim Sardo, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Século XX – Artes Visuais* (Lisboa: Athena, 2011); Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do Século XX* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986).

¹¹ Isabel Nogueira, *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos Anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013).

pela possibilidade de participar na criação das novas expressões da arte, mas manteve esse prestígio, apenas atenuado por altura das Grandes Guerras. Durante o Estado Novo, com Londres e outras cidades europeias, Paris tornou-se também num espaço de evasão. Vieira da Silva, em Paris, e Paula Rego, em Londres, podem ser citadas como as mais relevantes artistas da diáspora portuguesa, ambas expoentes de duas épocas distintas, entre a pintura modernista abstrata e a contemporânea e o expressionismo contemporâneo.

A ida de artistas para o estrangeiro acompanhou o movimento de emigração que, em Portugal, atingiu os índices mais elevados entre os finais da década de 60 e o início dos anos 70¹². Porém, enquanto na década de 1960 Paris atraía pintores como Lourdes Castro e Manuel Cargaleiro, Londres era procurada sobretudo por jovens designers como Alda Rosa, Salette e José Brandão.

Foi neste contexto que, em Paris, entre 1958 e 1968, o grupo KWY, constituído pelos portugueses Lourdes Castro, René Bertholo, António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte, pelo búlgaro Christo e pelo alemão Jan Voss, aderindo às novas linguagens figurativas, conseguiu distanciar-se do panorama artístico português e implantar-se no contexto internacional. A principal iniciativa do grupo foi a publicação da revista homónima *KWY*, de que saíram 12 números de tiragem limitada (300 exemplares) entre 1958 e 1964. Concebida mais como um objeto artístico do que como análise crítica, dado que o grupo negava a criação de manifestos ou programas teorizadores, a revista assumiu um tom cosmopolita e de vanguarda, conseguindo alguma notoriedade no movimento *Nouveau Réalisme* e a colaboração de artistas como François Dufrêne, Raymond Hains e Yves Klein.

Não obstante, em geral, este fluxo emigratório não teve grande impacto no ambiente artístico nacional, o que poderá ser justificado pelo facto de o isolamento de Portugal e a condição de exilados ou dissidentes políticos de parte destes artistas não favorecer um movimento de retorno e a partilha das novas experiências criativas.

Aproveitando o clima favorável da candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República, a Sociedade Nacional de Belas-Artes abriu a exposição *50 Artistas Independentes*, propondo uma alternativa provocatória ao

¹² João Peixoto, «Dinâmicas e regimes migratórios: o caso das migrações internacionais em Portugal», *Análise Social*, vol. 42, n.º 183 (2007).

Salão dos Novíssimos, organizado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI; a partir de 1968, passou a denominar-se Secretaria de Estado da Informação e Turismo, SEIT), que se inaugurava à mesma hora. Enquanto neste se apresentava e se premiava Artur Bual, na exposição *50 Artistas Independentes*, comissariada pelos artistas Conceição Silva, Fernando Azevedo, João Abel Manta, Jorge Vieira, Júlio Pomar, Vespeira, participavam artistas como Alice Jorge, António Charrua, António Areal, Bartolomeu Cid dos Santos, Carlos Calvet, Francisco Relógio, João Cutileiro, João Hogan, Joaquim Rodrigo, José Escada, José Júlio, Lima de Freitas, Manuel Baptista, Menez, Nikias Skapinakis, Querubim Lapa, Sá Nogueira, Rui Filipe¹³. Criava-se, desta forma, uma oportunidade para os artistas que, não tendo saído do país, se recusavam a participar em eventos produzidos pelo SNI. A substituição de António de Oliveira Salazar por Marcello Caetano na Presidência do Conselho de Ministros trouxe a expectativa de uma maior abertura do regime político, que se viu gorada durante as eleições legislativas de 1969 e com a reeleição de Américo Tomás para a Presidência da República, em 1972. Apesar das reformas no sentido de uma maior aproximação ao contexto internacional, a política cultural continuou a pautar-se pela falta de apoio às tendências artísticas contemporâneas.

Ao arrepio do sistema e a par da ação desenvolvida pelas galerias, que davam mostras de grande vitalidade na promoção de artistas e no apoio à divulgação das suas obras, regista-se o papel crucial da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) na promoção e apoio à arte contemporânea.

Em 1969, a instalação da FCG na nova sede constitui um momento de charneira na história da arte contemporânea e da museologia em Portugal. Para complementar o espaço arquitetónico, foram adquiridas obras a artistas portugueses, num largo espectro que abrangia dos mais conhecidos aos que estavam a surgir, tais como Carlos Botelho, João Cutileiro, Eduardo Nery, Joaquim Rodrigo, Menez, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Sá Nogueira e, sobretudo, Almada Negreiros, com as obras *Retrato de Fernando Pessoa* (1954) e *Começar* (1968–1969), respetivamente para a biblioteca e para o átrio do

¹³ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX...*; Artur Maciel, «50 artistas independentes em 1959: exposição na S.N.B.A.», *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 4 (1959).

edifício principal. No entanto, o alcance da Fundação é mais vasto, por meio da política de mecenato cultural, muito determinada pela ação do seu primeiro presidente vitalício, José de Azeredo Perdigão, que, através do Serviço de Belas-Artes, implementou um programa de atribuição de bolsas de estudo e de subsídios à formação artística em instituições nacionais e estrangeiras, ao mesmo tempo que promovia a vinda de criadores e investigadores a Portugal. Por outro lado, esta política facilitou a constituição do mais importante acervo de arte contemporânea, desenvolvido sobretudo a partir da fundação do Centro de Arte Moderna, em 1983, atualmente designado Coleção Moderna.

Os anos 60, em certa medida, anunciam o devir das artes plásticas, levando João Pinharanda a considerá-los uma década «instauradora»¹⁴, comparável à de 1910, registando-se uma «progressiva autonomização de indivíduos e de trabalhos, numa procura de horizontes de experimentação»¹⁵. Não obstante estes indícios de mudança, não se trata de uma rutura¹⁶, no sentido em que se insere num processo que já vinha de trás, marcado por um crescente afastamento das primeiras expressões modernistas e pela pesquisa de outras vias de vanguarda, em contraponto ao desprezo manifesto do regime pelas manifestações de arte moderna e contemporânea.

A secção portuguesa da AICA, criada em 1948 no âmbito da Unesco, foi reestruturada em 1967, ano em que ocorreu o Primeiro Congresso dos Críticos de Arte Portugueses, organizado por José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves. Entre 1968 e 1972, com o auxílio da empresa SOQUIL, a AICA, através de um júri fixo constituído por José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes, atribuiu os prémios da Crítica Portuguesa SOQUIL, considerando as exposições de artes plásticas realizadas em Lisboa: Carlos Calvet, em 1968; Noronha da Costa, em 1969; Manuel Baptista, em 1970; Paula Rego, em 1971; e Joaquim Rodrigo, em 1972.

O CAPC, fundado em Coimbra em 1958, sendo a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea, teve um papel crucial na experimentação de novas atitudes estéticas e na sua descentralização,

¹⁴ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 602.

¹⁵ Isabel Nogueira, *Artes Plásticas e Crítica...*, 19.

¹⁶ Bernardo Pinto de Almeida, «Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade», em *Panorama [da] Arte Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes (Porto: Fundação de Serralves, 1999).

através de exposições, *performances* e intervenções ou operações estéticas, ou *happenings*, como *Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra Deles* (Coimbra, 1973), ou *1 000 011.º Aniversário da Arte e Arte na Rua* (Coimbra, 1974), a partir de uma ideia original de Robert Filliou, que propusera o dia 17 de janeiro como hipoteticamente representativo do nascimento da arte.

Se estas ações, por um lado, pretendiam consciencializar a sociedade para a inércia institucional que atravessava o país, por outro, abriam as frechas por onde iriam irromper as novas vias da criação estética que se iriam desenvolver em contexto revolucionário.

A Revolução de 25 de Abril, agente de mudança

A Revolução de 25 de Abril, em 1974, levada a cabo pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, e deu início à implementação de um regime democrático. Tal como o povo, também a arte saiu à rua. Os artistas que vinham a afirmar-se desde a década anterior, tanto os que regressavam como os que não haviam chegado a sair do país, ansiavam por seguir as tendências vividas além-Pireneus, experimentar novas linguagens e exprimir livremente a sua criatividade. O ambiente revolucionário fomentou a renovação da participação cultural, num encontro fusional entre os artistas e o povo, no qual eram recrutados os novos públicos da arte. A nova conjuntura estimulou o aparecimento da propaganda política em larga escala e a explosão da arte gráfica: a arte não só saiu à rua como se lhe colou às paredes.

No entanto, os efeitos da revolução foram efémeros, para lá dos tempos de «agitação e desperdícios»¹⁷ entre 1974 e 1975. Por outro lado, a transitoriedade desses anos poderá ter-se traduzido nalgumas opções mais espontâneas e, eventualmente, exageradas: «A rutura de 1974 fez mudar a perspetiva: a Europa e o tempo histórico aproximavam-se subitamente, ficavam ao alcance dos Portugueses – mas, na brutalidade dos eventos, adquiriram um aspeto

¹⁷ Rui Mário Gonçalves, «Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios», *Colóquio: Artes*, n.º 24 (1975).

caricatural»¹⁸. Mas, sublinhando a afirmação de França, o principal impacto no domínio das artes plásticas foi o definitivo alinhamento com as expressões contemporâneas.

Manifestações artísticas do período revolucionário

Nos dias que se seguiram à revolução, num ambiente de intensa agitação e euforia, proliferaram as pinturas murais¹⁹ e, logo depois, os cartazes diretamente ligados à atividade partidária²⁰. Murais e cartazes «transfiguravam a imagem das cidades com vagas de cor e de movimento, numa verdadeira subversão de cânones estéticos do regime que findava»²¹. A intervenção no espaço público exprimia a voz de uma, ainda instável, democracia, mas num tom definitivamente reivindicativo e militante conduzido pelas organizações sindicais e comissões de trabalhadores.

Os muros, anteriormente lugar da mensagem autoritária ou do silêncio, são apropriados por uma intensa actividade política. *Slogans* e contra-*slogans* aí se registam, em letrismo, colagem e descolagem. Muitos cartazes são agressivos e de qualidade estética medíocre, mas outros surpreendem, pela técnica, pelo humor ou pela comovente ingenuidade.²²

Ainda que fosse procurada uma nova identidade, o traço dominante é a inexistência de uma uniformização estética e a euforia de expressões antes

¹⁸ José-Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa...*, 84.

¹⁹ Arlindo Mota e Pedro Soares, fot., *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa/Forms of Freedom: The 25th of April in the Portuguese Public Art* (Lisboa: Montepio Geral, 1999).

²⁰ Eduardo Camilo, *O Cartaz Publicitário em Portugal (1974-1975)* (Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2004); Anna Carolina Nogueira Coutinho Carneiro, «O cartaz é uma arma! Um estudo da produção cartazística do MRPP entre 1974 e 1976» (dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015).

²¹ Anabela Carvalho *et al.*, «Cartazes numa época de mudança», em *A Cor da Revolução/The Colour of the Revolution* (catálogo da exposição), org. Lisboa 94 (Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura; Milão: Electa, 1994), 12.

²² Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura...*, 109.

reprimidas ou proibidas, seja nas grandes obras murais, coletivas, impulsionadas por um novo espírito de solidariedade, seja em cartazes, autocolantes e panfletos. Os artistas participavam nas campanhas de dinamização cultural que envolviam o Estado, o Movimento das Forças Armadas, a Junta de Salvação Nacional e a população; em contrapartida, a população também assumia um papel ativo no grafismo de intervenção no espaço público. A participação de não artistas nas artes plásticas e gráficas torna-se num «movimento claramente novo [...] considerado a componente mais específica das “artes de Abril”»²³. Outro aspeto inédito é o aparecimento de uma nova escrita visual e a forma como esta se torna expressão da liberdade, articulando elementos gráficos e textuais, a que E. M. de Melo e Castro²⁴ chamou «explosão do visualismo»: «Assim, Portugal se transformou num enorme poema visual, que todos os dias, durante dois anos, se transformou, porque todos podiam escrever, e escreviam; porque todos sabiam ler e liam»²⁵.

Neste contexto, salienta-se o *Painel do 10 de Junho* (1974), realizado na presença de público e transmitido pela televisão. Tendo por tema a liberdade, esta pintura mural de grandes dimensões (4,5 m x 24 m), foi organizada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos, constituído por artistas como Abel Manta, João Vieira, Artur Rosa ou António Palolo, na Galeria Nacional de Arte Moderna, um pavilhão construído junto ao rio Tejo, em Belém, para albergar a Exposição do Mundo Português (1940). O local escolhido tornava-se, por isso, num signo da mudança, a sublinhar o clima de festa coletiva numa homenagem, artística e popular, à revolução, associando-a ao Dia de Portugal e estabelecendo uma antinomia entre o regime ditatorial deposto e a liberdade conquistada. A composição, ainda que coletiva, compreendia 48 quadros, cada um dos quais atribuído a um artista diferente, conferindo-lhe um aspeto segmentado, unificado por uma linguagem estética moderna, entre o abstracionismo e o neofigurativismo²⁶, mas também com referências

²³ Raquel Henriques da Silva, «Os anos 70 depois do 25 de Abril», em *Anos 70: Atravessar Fronteiras* (catálogo da exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 out. 2009–3 jan. 2010) (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009), 27.

²⁴ E. M. de Melo e Castro, «Pode-se escrever com isto», *Colóquio: Artes*, n.º 32 (1977).

²⁵ E. M. de Melo e Castro, «Pode-se escrever...», 50.

²⁶ Rui Mário Gonçalves, *História da Arte...*, 134.

à arte conceptual e ao neorrealismo²⁷. O painel foi destruído pelo incêndio que, em agosto de 1981, consumiu a Galeria Nacional de Arte Moderna, mas, entretanto, já a intervenção pública havia esmorecido, tendo 1977 assistido ao «limpar das paredes»²⁸, pelo menos das mais vibrantes ou ruidosas.

Cartazes do período revolucionário

A democratização provocou o desenvolvimento de novas formas de comunicação visual assentes na articulação entre texto e imagem, com uma mensagem clara e direta dirigida às massas. O formato cartaz não era inédito enquanto veículo de promoção e propaganda, inclusive política, mas a sua utilização e difusão maciça não tinha precedentes em Portugal. A maior parte dos cartazes foi produzida no contexto das Campanhas de Dinamização Cultural e Cívica do MFA, que não conseguiu evitar a sua instrumentalização da arte ao limite da manipulação ideológica²⁹. Correspondendo ao princípio de democratização da cultura e da arte, tornando-a acessível ao povo, foram vários os artistas plásticos que, no início do processo revolucionário, aderiram ao cartaz como forma de expressão. Respondendo a um pedido da poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, Vieira da Silva, no próprio ano da revolução, realizou os cartazes *A Poesia Está na Rua: XXV de Abril de 1974*, editados pela FCG: um, de carácter figurativo, representando uma multidão a desfilarem numa rua; o outro, com uma visão mais abstrata do mesmo tema. «Nestes cartazes privilegiou-se sobretudo a função estética do cartaz, em detrimento da sua função primordial, que é comunicar»³⁰. Ainda que a transposição da pintura para o cartaz lhes diminua a eficácia comunicativa, sobretudo devido ao desenho das fontes, pouco explícitas sobre a imagem de fundo, marca a reconciliação da artista com o país democrático e a sua participação na homenagem à Revolução, a que voltaria dez anos depois com o cartaz *Liberdade* (1984).

²⁷ José-Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa...*, 63.

²⁸ Rui Mário Gonçalves, «Balanço: 1976–77», *Colóquio: Artes*, n.º 34 (1977): 36.

²⁹ Sónia Vespeira de Almeida, «Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva», *Arquivos da Memória*, n.º 2 (2007).

³⁰ Sofia Leal Rodrigues, «Cartazes do 25 de Abril», *Arte Teoria*, n.º 2 (2001): 139.

Os cartazes do MFA recrutam, igualmente, os contributos de artistas plásticos como Vespeira, Artur Bual, Artur Rosa e, sobretudo, João Abel Manta. No entanto, a maioria dos cartazes não era assinada. É nítido um «um progressivo anonimato artístico [...] que é totalmente evidente na produção cartazística de natureza político-partidária da época»³¹. Ao mesmo tempo, os artistas tendem a submeter-se aos novos cânones revolucionários, sujeitando-se «ao abandono de uma expressão pessoal sobre a realidade política e histórica em proveito de uma produção signíca institucionalmente comprometida»³². Não obstante, os cartazes de Abel Manta têm uma linguagem gráfica muito particular, conjugando os objetivos da propaganda militar com um tom de sátira que os identifica, ao mesmo tempo que refletem a sua prática como cartunista e caricaturista. As figuras são simples e estilizadas, com poucas variações cromáticas ou campos de cor uniforme contornados por um traço grosso, sobre fundos lisos, numa economia de detalhes que lhes confere grande legibilidade.

Em função das diferentes personalidades artísticas, com tendências que oscilam entre linguagens mais plásticas ou mais gráficas, estes cartazes não têm todos a mesma capacidade comunicativa, mas em regra optam por composições sintéticas, recorrendo a signos, símbolos e referências facilmente reconhecíveis e apreensíveis pelo povo.

A pouca intervenção de designers gráficos nestes cartazes deriva da quase inexistência de formação nesta área em Portugal antes do 25 de Abril. Assim, a maior parte dos cartazes alusivos à revolução realizados por designers é posterior a 1974, numa altura em que os designers que tinham feito a sua formação em Londres já estavam a regressar e a estabelecer-se em Portugal. O próprio Sebastião Rodrigues, figura-charneira da primeira geração de designers portugueses, apenas realiza o cartaz comemorativo do 25 de Abril em 1977. Nele ficam impressos o rigor e a maestria que caracterizam todo o seu trabalho: numa alusão à composição bipartida da bandeira nacional, sobre uma folha preta, sobrepõe-se outra a vermelho e sobre ambas, ao centro, duas tiras, uma vermelha sobre o fundo preto e a outra preta sobre o vermelho, colocadas obliquamente criando o «V» da vitória; no registo inferior, a inscrição

³¹ Eduardo Camilo, *O Cartaz Publicitário...*, 30.

³² *Idem, ibidem, loc. cit.*

«25 de Abril» numa fonte não serifada. A escolha simbólica do preto, com o perfil inferior recortado e a surgir debaixo do vermelho, tem uma conotação imediata e clara com a ditadura deposta pela revolução.

No entanto, o cartaz que ficou como a imagem da Revolução dos Cravos foi realizado pelo fotógrafo Sérgio Guimarães a partir de uma fotografia tirada em estúdio, no próprio dia 25 de abril: sobre um fundo neutro, três soldados, representando a Marinha, a Força Aérea e o Exército, dos quais apenas se veem os braços e as mãos, seguram uma G3, enquanto uma criança se ergue em bicos de pés, aparentemente, a colocar um cravo no cano da arma.

A cartazística do período pós-revolucionário cedo deriva para a propaganda político-partidária, sem abandonar o tom homogêneo no que respeita quer aos recursos limitados, quer aos conteúdos iconográficos, destacando-se neste contexto, tal como no muralismo, a propaganda do Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), com forte inspiração na arte oficial dos regimes comunistas soviético e maoísta. A submissão da linguagem estética aos interesses do proletariado traduz-se num realismo academicista e rudimentar e numa «iconografia estereotipada de figuras heroicizadas, de escala sobre-humana, eternamente jovens e empenhadas na ação revolucionária»³³. O uso da cor era igualmente básico, assente na associação das cores primárias quentes, vermelho e amarelo, em contraste com os traços de realce a preto ou, mais raramente, a branco, criando composições de grande impacto visual. Por seu turno, a mensagem textual apropria-se das palavras de ordem e dos *slogans* das manifestações de rua, inserindo-as no cartaz com uma representação gráfica que reflete a musicalidade inerente a essa expressão oral coletiva, sendo, por conseguinte, mais facilmente evocada e memorizada.

Progressivamente, também os cartazes, enquanto voz das forças partidárias num espectro do centro-direita à extrema-esquerda, com o objetivo de mobilizar os apoiantes ou de veicular a contrapropaganda do poder, abandonam a espontaneidade criativa dos primeiros tempos da revolução, para uniformizarem a sua imagem visual em torno dos seus logótipos e respetivo cromatismo.

³³ Anabela Carvalho *et al.*, «Cartazes...», 13.

Grupos de artistas e exposições coletivas

O ideal da obra coletiva materializou-se na criação de grupos de artistas em busca de uma identidade própria. O Grupo Acre (1974–1977) foi fundado por Joaquim Lima Carvalho, Clara Menéres e Alfredo Queiroz Ribeiro com o intuito de romper com a arte elitista, académica ou vista como investimento, propondo uma arte para todos, inconformista e anticomercial, mas também com o propósito de intervir no espaço urbano, levando-os a pintar o pavimento da Rua do Carmo, em Lisboa, em agosto de 1974. O Grupo Puzzle (1975–1981), constituído inicialmente por Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Fernando Pinto Coelho, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo e Pedro Rocha, apresentou-se publicamente em janeiro de 1976, na Galeria Alvarez, no Porto, num jantar/intervenção intitulado *Expectativa de Nascimento de Um Puzzle Fisiológico com Pretensões a Grupo*, com uma assumida intenção polémica e inconformista em torno da função social da arte e do artista, tendo mantido uma dinâmica muito ativa de *performances* e exposições, como os *Terceiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, que organizou na Póvoa de Varzim, em 1977³⁴, em colaboração com a *Revista de Artes Plásticas*, dirigida por Egídio Álvaro. Também foram marcantes nesta época grupos mais antigos, como o CAPC, que continuou a acolher e a promover as vanguardas artísticas, não só em Coimbra, onde, em 1976, organizou a *Semana da Arte (da) na Rua*, mas também em Lisboa, Porto ou Caldas da Rainha.

Em parte como reflexo da intervenção destes grupos, houve um elevado número de exposições coletivas um pouco por todo o país, mas sobretudo nos grandes centros como Lisboa e Porto.

No contexto das atividades paralelas ao Congresso da Associação Internacional de Críticos Literários, a Sociedade Nacional de Belas-Artes organizou a exposição *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa* (Lisboa, SNBA, 1976), que reuniu 137 obras de 77 artistas, a partir da primeira geração de modernistas, entre os quais Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor e Eduardo Viana, traçando uma perspetiva cronológica da pintura portuguesa ao longo do século xx.

³⁴ Egídio Álvaro, «Debates», *Revista de Artes Plásticas*, n.ºs 7–8 (1977).

Os *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, organizados por Egidio Álvaro, «responsável pela afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em contexto vivo – numa aproximação ao espaço real da vida social»³⁵, tiveram seis edições com periodicidade anual: Valadares (1974), Viana do Castelo (1975), Póvoa de Varzim (1976), Caldas da Rainha (1977) e Vila Nova de Cerveira (1978), dando origem à I Bienal Internacional de Arte de Cerveira.

A mais relevante das exposições coletivas desta década foi a *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), organizada pela Secretaria de Estado da Cultura, então dirigida por David Mourão-Ferreira, com curadoria de José Ernesto de Sousa, influenciado pelo movimento Fluxus. Em 1972, Ernesto de Sousa havia visitado a *Documenta 5*, em Kassel, dedicada à neovanguarda e às novas conceções da arte, num projeto curatorial de Harald Szeemann, tendo aí conhecido Joseph Beuys e a sua arte vanguardista, facto que teve um impacto determinante na integração da arte experimental e conceptual no panorama artístico nacional e na abordagem de novos conceitos, «tais como a desmaterialização da obra de arte, a noção de “obra aberta”, o artista como “operador estético” ou o papel activo do espectador»³⁶. Na *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa procurava uma via conceptualista politicamente comprometida³⁷, sublinhando que a sua militância era política e não partidária³⁸. Por conseguinte, na exposição, «tudo o que era conceptualismo apareceu; e até apareceu o que não era conceptual, dando a muitos artistas uma aura de vanguardismo pseudo-conceptual»³⁹. Participaram quase 50 artistas, entre os quais o próprio Ernesto de Sousa e Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Palolo, António Sena, Clara Menéres, E. M. de Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Jorge Pinheiro,

³⁵ Ana Luísa Barão, «Egidio Álvaro: o crítico como comissário», em *Actas do Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (vol. 2), org. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (Porto: Universidade do Porto, 2010), 295.

³⁶ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 41.

³⁷ Isabel Nogueira, *Artes Plásticas e Crítica...*, 98.

³⁸ Ernesto de Sousa, «Alternativa Zero: uma criação consciente de situações», *Colóquio: Artes*, n.º 34 (1977).

³⁹ Rui Mário Gonçalves, «Anos 80 para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana», *Colóquio: Artes*, n.º 103 (1994): 32.

José Rodrigues, Julião Sarmento, Leonel Moura, Noronha da Costa, Pires Vieira, Túlia Saldanha e Vítor Pomar. Através deste conjunto heterogéneo de artistas, confirma-se que Ernesto de Sousa não pretendia criar consensos, mas apresentar expressões de rutura conducentes à reflexão e à crítica, numa assumida representação interdisciplinar, na qual a par dos artistas plásticos havia as escritas poéticas de Ana Hatherly, a música de Jorge Peixinho ou os *happenings* de João Vieira, bem como projeções de filmes, representações cénicas e outras experiências musicais e rituais. O tom provocatório era sublinhado pela frase «Todo o espectador é um cobarde e um traidor» – retirada da obra *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, em referência à colonização em África – inserida no cartaz da exposição, de autoria de Gentil-Homem.

Em certa medida, considerada síntese ou baliza das transformações e rupturas ocorridas nesta década, esta foi «uma exposição de levantamento das actividades pós-conceptuais, pós-minimais e performativas, exposição-balanço que se realizou em pleno vazio mercantil e crise de perspectivas globais do regime pós-revolucionário»⁴⁰. Porém, se o conteúdo exposto conjugava a rutura com a hibridez dos meios, dos processos e das próprias expressões artísticas, também a crítica esteve dividida na avaliação da importância no panorama artístico português. Enquanto na imprensa da época a voz dos críticos tende a manifestar-se negativamente, considerando-a abaixo das expectativas geradas⁴¹, José-Augusto França⁴² realça o carácter inédito da exposição em contexto nacional, sendo por isso impossível fazer uma análise comparativa com qualquer outro evento anterior, e Rui Mário Gonçalves⁴³ sublinha a virtude do seu carácter radicalmente antiacadémico. Neste aspeto, em que a rutura e a vanguarda estão subjacentes, a *Alternativa Zero* teve um impacto ineludível nas décadas seguintes. Correspondendo ao objetivo de fazer o balanço da situação artística de Portugal no período pós-revolucionário, que abrisse todas as possibilidades decorrentes da liberdade de expressão, e aferir o modo como os artistas portugueses acompanhavam as vanguardas e as tendências conceptuais, a exposição teve o mérito de expor uma pluralidade de expressões

⁴⁰ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 612.

⁴¹ *Idem, ibidem*.

⁴² José-Augusto França, «A alternativa e o zero», em *Quinhentos Folhetins* (vol. 1), org. José-Augusto França (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984 [1977]).

⁴³ Rui Mário Gonçalves, «Balanço...».

estéticas e de revelar uma nova geração de artistas e as obras daqueles que, sendo já conhecidos, haviam deixado de expor devido ao declínio das galerias e do mercado de arte. Porém, se a *Alternativa Zero* se propunha problematizar as tendências da criatividade estética, agora liberta das constrações que haviam sido impostas pela censura, e fazer um balanço da atividade artística da década, certo é que o fazia na perspetiva do alinhamento com a evolução da arte contemporânea internacional e, em particular, do conceptualismo.

Expressões individuais de continuidade ou rutura

A par das manifestações coletivas e das criações gráficas anónimas, assistiu-se também «ao incremento de um modo de operar menos impulsivo e mais ligado à exaltação do artista/criador, numa procura de uma identidade artística, estética e mesmo poética»⁴⁴.

Enquanto na arte contemporânea internacional dominavam as vanguardas conceptualistas, no panorama nacional intersectavam-se outras correntes no debate entre a arte conceptual, nas suas múltiplas expressões, e a arte plástica ou a pintura, e, nesta, entre o figurativismo e o abstracionismo. «Entre o formulário conceptualista e o registo neo-figurativo reordenavam-se as propostas estéticas dos anos 70, numa tendência crescente para a afirmação dos percursos individuais de cada artista»⁴⁵. No âmbito das artes plásticas, assiste-se ao desenvolvimento de linguagens estéticas individuais a partir de experiências de técnicas e materiais que, deliberadamente, se afastam das normas academicistas e que oscilam entre a figuração e a abstração. Por outro lado, são reavaliadas e atualizadas as correntes surrealistas e neorrealistas das décadas anteriores. Para lá das ruturas e de alguma radicalização evidente na linguagem estética, a continuidade é protagonizada por artistas como Júlio Pomar, Joaquim Rodrigo, Mário Cesariny, António Sena, José de Guimarães e Eduardo Batarida. Recuperam-se, igualmente, obras produzidas de forma clandestina no tempo da ditadura, como os *Desenhos da Prisão*, de autoria de

⁴⁴ Isabel Nogueira, «Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada», *Intellectus*, vol. 7, n.º 2 (2008): 1-2.

⁴⁵ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 46.

Álvaro Cunhal, com um cunho acentuadamente neorrealista, e que foram publicados em álbum pela Editorial Avante em dezembro de 1975. No regresso à pintura, surgem novas figurações, com o predomínio da figura humana, em expressões realistas, líricas, espontâneas, nas obras de Graça Morais, António Palolo ou António Dacosta. No conjunto das novas dinâmicas, desenvolve-se a pesquisa em torno das tendências de vanguarda no âmbito do minimalismo, do abstracionismo e do pós-conceptualismo por parte de autores como Eduardo Batarda, João Vieira, Ana Vieira, Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho, Clara Menéres, Fernando Lanhas, Fernando Calhau e Álvaro Lapa, enquanto outros se mantêm num registo mais discreto, como Pedro Chorão e Justino Alves.

A maior parte destes artistas tem formação académica superior em Pintura e Escultura na Escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa (ESBAL), e no Porto (ESBAP), após o que obtiveram uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para prosseguir os estudos no estrangeiro, sobretudo em Paris (Júlio Pomar, Costa Pinheiro, Graça Morais, João Vieira, Clara Menéres, Helena Almeida, Pedro Chorão e Justino Alves) e em Londres, no Royal College of Art (Eduardo Batarda), na St. Martin's School of Art (António Sena, Zulmiro de Carvalho) ou, tal como Paula Rego, na Slade School of Fine Art (Alberto Carneiro, Fernando Calhau e Ângelo de Sousa).

Verifica-se, entretanto, uma progressiva consolidação, em Portugal e no plano internacional, de artistas como Paula Rego, Júlio Pomar, Luís Pinto-Coelho e Julião Sarmento. Além disso, também Paula Rego, Luís Pinto-Coelho e outros, como António Dacosta, Vítor Pomar, José Barrias e Graça Pereira Coutinho, não aproveitaram a queda do regime para regressar a Portugal e continuaram a desenvolver a sua obra como emigrados, ainda que tenham mantido um contacto mais ou menos regular com o país de origem.

Figurativismo, entre persistências e dissidências

Entre os que persistem numa «via de intransigência figurativa»⁴⁶, acompanhando a tendência internacional de revalorização da pintura e das figurações,

⁴⁶ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 614.

salientam-se as expressões inéditas de Júlio Pomar, Costa Pinheiro, Paula Rego e Joaquim Rodrigo, os quais, ao mesmo tempo, consolidavam a sua presença na crítica e no mercado.

Júlio Pomar, que havia sido preso pela PIDE e vira algumas das suas obras neorrealistas apreendidas, instalou-se em Paris. Estava, por casualidade, em Portugal na altura da revolução, mas, passados alguns meses, regressou a França. Em obras marcadas por explícitas citações à pintura de outros mestres, como Uccello, Ingres ou Courbet, e, eventualmente, fazendo uso de uma gramática surrealista, Pomar continua a explorar as potencialidades das *assemblages* de telas pintadas e recortadas com materiais encontrados, que havia iniciado em finais da década anterior e onde se deteta também a influência dos recortes de Matisse. Porém, ao longo da década, Pomar assume um tom cada vez mais erótico e carregado de referências sexuais, através da representação de corpos insinuados ou fragmentados, como nas obras apresentadas nas exposições *L'espace d'Éros* (Bruxelas, Galerie de la Différence, 1978) e *Théâtre du corps* (Paris, Galerie de Bellechasse, 1979), optando por uma maior contenção compositiva, com grandes superfícies de cores planas e saturadas. Nas décadas seguintes, regista-se uma diversificada sequência de ciclos e temáticas, em que figuras mais ou menos explícitas se cruzam com referências ao surrealismo e ao expressionismo abstrato. A figuração, em Pomar, é também o retrato, quer direto a partir do modelo, quer inspirado em fontes literárias, históricas ou mitológicas, sendo de referir o retrato oficial do presidente Mário Soares (1992), invertendo o carácter convencional e solene da galeria presidencial de Belém ao representar o homem para lá do cargo institucional.

Costa Pinheiro estudou em Munique, com uma bolsa de estudos do governo da Baviera, e em Paris, com uma bolsa da FCG. Ao regressar a Portugal, em 1961, foi preso pela PIDE, acabando por fugir do país e refugiar-se novamente em Munique e, após o fim do KWY, também em Paris. Regressou após o 25 de Abril, passando a viver entre Portugal e a Alemanha, onde já era reconhecido. Depois das experiências conceptuais da primeira metade da década de 1970, regressa à pintura figurativa em 1976, com a série de retratos de Fernando Pessoa, constituindo-lhe um acervo de atributos iconográficos (óculos, bigode, chapéu, caneta, cadeira) que se convertem em signos do poeta e da sua heteronímia, a ponto de dispensar, completa ou parcialmente, a representação da figura. Inicia aqui um caminho introspetivo que culmina

na série *La fenêtre de ma tête*⁴⁷, na qual realiza uma reflexão autobiográfica sobre o seu passado e a sua obra.

Paula Rego partiu para Londres, ainda na década de 1950, para estudar na Slade School of Fine Art. Viveu em Portugal durante a década de 1960, mas regressou a Londres, onde acabou por se fixar. Sem abandonar as colagens dos últimos tempos, regressa à pintura acentuadamente figurativa, na qual o desenho prevalece⁴⁸. Também a influência inicial do brutalismo de Jean Dubuffet continua a refletir-se nas grandes composições imbricadas de figuras. Os universos, aparentemente, infantis que representa não são inocentes, assumindo uma crítica incisiva aos jogos de poder e aos códigos sociais, construindo narrativas visuais em que mistura dados autobiográficos com referências literárias e citações da cultura visual. A partir de meados da década de 1980, as cenas ficam menos carregadas, limitadas a duas ou três figuras, e em cenários mais depurados. Numa progressiva sintetização, as suas pinturas contam histórias inquietantes, pondo a nu a crueldade, o cinismo, a violência, a sexualidade latente, os impulsos mais profundos da condição humana, em contraponto à manifestação do poder feminino até aos limites da subtilidade ou da agressividade.

Joaquim Rodrigo abandonou as experiências no âmbito do abstracionismo geométrico, tornando-se no pioneiro de uma nova figuração não naturalista que, desde a década de 1960, se centrava na produção de um discurso crítico em relação ao regime político e à realidade social do país e, em particular, à Guerra Colonial. Rodrigo cria um universo de figurações elementares, de expressão ingénuas, a que se juntam elementos gráficos e simbólicos, sobre fundos terrosos ou ocres, que evocam afinidades com a pintura primitivista e de culturas não ocidentais. O processo criativo torna-se racional, no sentido em que se sujeita à lógica da composição, concebida como uma grelha ortogonal. Já no contexto da democracia e à medida que aprofunda a sua teorização da pintura, Rodrigo evolui para temas mais introspetivos e centrados na criação de uma linguagem própria, distanciando-se das neovanguardas, mas também da reflexão crítica acerca daquilo que o rodeia.

⁴⁷ Bernardo Pinto de Almeida, *Costa Pinheiro: Ensaios de Psicomitografia* (Lisboa: Editorial Caminho, 2005), 20.

⁴⁸ Bernardo Pinto de Almeida, *Paula Rego: Ou a Comédia Humana* (Lisboa: Editorial Caminho, 2006), 16.

Luís Pinto-Coelho fixou residência em Madrid em 1961. Embora seja reconhecido, sobretudo, como retratista, a sua obra abrange outros temas, como a tauromaquia, cenas populares ou figuras históricas, que representa com uma visão crítica e uma ironia que, por vezes, se torna quase caricatural, em ambientes encenados com destacada carga simbólica. Nos retratos de figuras conhecidas, entre os quais se destaca o rei Juan Carlos de Espanha e o presidente Ramalho Eanes, Pinto-Coelho representa atributos físicos e psicológicos, tornando-os quase alegóricos do carácter que atribui ao representado. Nos retratos de encomenda, a figura é tratada com uma digna sobriedade e compostura, mesmo que insira nos fundos algum elemento mais irreverente ou humorístico. É, sobretudo, na representação de outros temas que Pinto-Coelho explora a desintegração da forma humana, numa linguagem que se aproxima das fórmulas cubistas e expressionistas.

O percurso artístico de Graça Morais é, provavelmente, o mais consistente no âmbito da pintura figurativa. Apesar da intervenção performativa no Grupo Puzzle, logo após o 25 de Abril, a sua pintura assenta na acumulação de figuras, frequentemente transparentes, em que predomina o desenho e o traço rigoroso que a caracterizam. Numa «pintura forte e seca»⁴⁹, as suas temáticas constituem «linhas da terra»⁵⁰, remetendo para uma memória rural e telúrica, fundada em mitos e rituais e assombrada pelos medos e mistérios da cultura popular do nordeste transmontano – terra natal a que permanece ligada –, mas que, simultaneamente, se fundamentam através de uma aturada pesquisa antropológica e etnográfica. A representação do universo rural, sagrado e mítico, seja em Trás-os-Montes, seja, a partir da década de 1980, em Cabo Verde, é povoada de figuras, rostos e animais em que a figura feminina assume um relevo particular, questionando a sua secundarização na comunidade rural, a par do papel determinante que lhe atribui, mesmo quando vítima de uma violência arcaica.

Em confronto com Paula Rego e Graça Morais, a obra de Menez surge límpida e luminosa, mesmo nos temas alusivos às situações dramáticas da sua vida pessoal⁵¹. Depois de uma fase essencialmente passada entre o abstracio-

⁴⁹ José-Augusto França, *História da Arte em Portugal...*, 162.

⁵⁰ António Mega Ferreira, *Graça Morais: Linhas da Terra* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985).

⁵¹ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 621.

nismo e o expressionismo lírico, e após um período de inatividade, ressurge na década de 1980, com uma obra sobrelotada de referências classicistas, numa paleta de tonalidades claras e de subtis efeitos lumínicos. As figuras de Menez são frequentemente a representação de si própria junto a naturezas mortas de tintas, pincéis, livros, em jardins e espaços interiores que se prolongam em paisagens longínquas e inabitadas, num ambiente intimista e nostálgico, onde a pintora se retrata através da sugestão de quadros ou de espelhos.

Julião Sarmiento, que, também numa fase inicial, seguiu a tendência do geometrismo cromático, acaba por se fixar numa linguagem figurativa, utilizando, para lá da pintura, com elevado domínio de desenho, outros suportes como o filme, a fotografia e a instalação. Contudo, «também não segue o filão da figuração representativa tradicional [...]». Para Sarmiento, a procura da figura enquanto construção formal, enquanto exercitação de um processo de construção e desconstrução formal não é um fim em si mesma⁵². Na primeira metade da década de 1970, Julião Sarmiento usa a representação da figura em diálogo com simbologias sexuais e múltiplas referências ao quotidiano e à cultura de massas da estética *pop*, enquanto, na segunda metade, envereda por uma linguagem pós-conceptual⁵³. Sarmiento tende a estruturar as suas composições em secções quadrangulares, bem definidas e com tratamentos diferenciados, onde introduz textos pessoais ou citações de outros autores, imagens fotográficas e recortes de jornais e revistas, por vezes pornográficas, confirmando a conotação sexual muito presente nas suas telas. Numa progressiva depuração, a sua pintura tende a perder cor, construindo telas em branco, onde se recortam desenhos de figuras, fragmentos de corpos e objetos.

Por seu turno, José Guimarães iniciou uma incursão pelo fauvismo e pela *pop art*, mas a influência da arte vernácula africana tornou-se marcante durante o serviço militar em Angola, entre 1967 e 1974, ainda que plasticamente interpretada numa perspectiva ocidental. No domínio das novas figurações, José Guimarães povoa as suas obras de citações de outros artistas, tão distantes esteticamente como Rubens ou Duchamp, reinterpretando as suas obras através de imagens bidimensionais compostas por manchas de cores intensas e vibrantes. A partir da década de 1970, desenvolve uma linguagem

⁵² Alexandre Melo, *Julião Sarmiento: Encenações do Desejo* (Lisboa: Editorial Caminho, 2005), 5.

⁵³ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 613.

própria e sincrética, na qual, sem abandonar a matriz europeia, é permeável aos estereótipos formais de outras culturas, cruzando referências à arte primitiva, africana, mexicana ou japonesa. A passagem da pintura à escultura, articulando as figuras recortadas e colocando-as num suporte que lhes confere tridimensionalidade, coincide com a linguagem neoexpressionista que tem vindo a desenvolver.

No entanto, uma das expressões mais curiosas da figuração neste período corresponde a Luísa Correia Pereira, que, depois das experiências gráficas desenvolvidas durante a estada em Paris, entre 1971 e 1974, desenvolve uma linguagem própria, espontânea e colorida⁵⁴, numa série de trabalhos em aguarela e colagens sobre papel, com referência a figuras, a objetos ou a universos facilmente reconhecíveis, sejam reais ou fantasiados.

Num percurso inverso à maioria dos artistas da sua geração, Eduardo Bataorda começa pelo figurativismo, com representações detalhadas, próximas dos *comics underground* americanos, em aguarelas de cores saturadas onde insere referências autobiográficas, políticas e sociais, com um teor crítico e mordaz, sublinhado por inscrições. O registo figurativo mantém-se na pintura a acrílico do início da década de 1980, mas numa progressiva tendência de ocultação sob sucessivas camadas de tinta.

Lourdes Castro, desde o início virada para o abstracionismo informal e para as *assemblages* dadaístas, sempre se mostrou focada em romper com as artes plásticas tradicionais. Trata a figura não como representação, mas como ausência, através das sombras, o tema que domina a sua obra em constante busca pela compreensão da forma e da sua desmaterialização entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade, ou da sua depuração ao limite do essencial. Em 1965, partiu para Paris, onde encetou uma obra de parcerias, primeiro com René Bertholo e, entre 1973 e 1986, com Manuel Zimbro, todos eles, simultaneamente, sujeito e objeto da sua pesquisa sobre sombras e perfis, primeiro impressas em serigrafia, depois pintadas na tela, recortadas em *plexiglas*, bordadas em lençóis e, já na década de 1980, projetadas em ecrãs.

A par do figurativismo, outra corrente estética que persiste e, em certa medida, se revigora e atualiza no tempo pós-revolucionário é o surrealismo. Artur Cruzeiro Seixas e o poeta e pintor Mário Cesariny estavam no Grupo

⁵⁴ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 50.

Surrealista de Lisboa, que, na década de 1940, introduziu o surrealismo em Portugal, bem como no grupo Os Surrealistas, criado após algumas dissensões no primeiro, e com o propósito idêntico de desafiar o regime e a cultura institucionalizada. Ambos mantêm uma linguagem surrealista, nas suas múltiplas conceções entre um figurativismo detalhado e um abstracionismo conceptualizado, mas em Cesariny a expressão é não só plástica como literária e poética. Assim, a mudança de regime político não altera o percurso do surrealismo em Portugal, mas permite-lhe maior visibilidade⁵⁵. Logo em 1975 e a pretexto da comemoração dos 50 anos da revista *La Révolution Surréaliste*, editada entre 1924 e 1929, a Galeria Ottolini organizou uma exposição de *cadavres-exquis* e pinturas coletivas, em que também participam Paula Rego, Mário Botas, Raúl Perez e Laurens Vancrevel.

Entretanto, António Dacosta, que, em 1940, com António Pedro, introduzira o surrealismo em Portugal, abandonou progressivamente a pintura por um período de cerca de 30 anos e reaparece na década de 1980. Nesta fase, Dacosta recupera algumas características surrealistas no que concerne à carga simbólica, eventualmente marcada por uma envolvente mística, mas formalizando-se, agora, numa figuração informe, cujo «lento e apagado rumor de formas e cores sumidas, traduz um profundo trabalho interior»⁵⁶. A depuração das formas, a sua diluição nos fundos, apenas distinguíveis por ligeiras alterações de tonalidades, está subjacente a uma pintura aparentemente simples, mas resultante de uma elaborada e complexa introspeção.

No âmbito da escultura, a adesão às novas tendências é mais demorada, sendo necessário aguardar pela década de 1980 para assistir à sua «recuperação ou lançamento público e criativo»⁵⁷.

Francisco Simões articula a escultura com a pintura e o desenho, tendo como denominador comum a expressão de um realismo estilizado. Sem abandonar os padrões clássicos da harmonia e proporção, evolui num sentido de depuração dos pormenores para realçar a textura lisa e macia do mármore e revelar a voluptuosidade das formas e volumes na criação de uma iconografia feminina de grande sensualidade e erotismo.

⁵⁵ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 614.

⁵⁶ José-Augusto França, *História da Arte em Portugal...*, 168.

⁵⁷ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 626.

A obra de João Cutileiro, que em 1970 confrontou o academicismo oficial com uma perturbadora e provocatória interpretação do rei D. Sebastião colocada no núcleo urbano de Lagos, adota uma nova linguagem figurativa explorando o mármore, que trabalha com recurso a maquinaria elétrica, assumindo as marcas deixadas na pedra. É de sua autoria uma das poucas obras que tratam a Revolução de 25 de Abril como tema central. Encomendada pela Câmara Municipal de Lisboa e inaugurada em 1997, no alto do Parque Eduardo VII, é também uma obra polémica, com plurais leituras simbólicas, e cujo elemento central é um pilar fálico que pretende simbolizar a masculinidade dos capitães da revolução, ao lado de um cravo bicolor (caule de mármore verde de Viana e cálice de mármore avermelhado), símbolo e signo da revolução.

Conceptualismo e novas vanguardas

Tal como a *Alternativa Zero* anunciava, as tendências mais marcantes deste período orientam-se para as expressões neovanguardistas e para as linguagens conceptualistas. Enquanto uns infletem os seus percursos artísticos num progressivo abandono da figuração, outros, como Clara Menéres, João Vieira, Ana Vieira, Alberto Carneiro ou Graça Pereira Coutinho, enveredam pelas novas correntes logo no início das suas carreiras.

A pintura de Eduardo Batarda é uma referência nas dinâmicas entre a figuração e as experiências em direção ao abstracionismo. Na década de 1980, Batarda adensa as camadas de tinta que escondem os elementos figurativos até ao limite da abstração: «as redes, cada vez mais imbricadas, as linhas que cruzam, em realização obsessiva e minuciosa, as telas escondem a simulação de objetos ou figuras arquetípicas»⁵⁸. Numa progressiva austeridade cromática, opta por paletas monocromas, tendencialmente escuras e negras, a contrastar com aplicações lineares mais claras, sobrepostas de forma espontânea, ainda que repetida e exaustivamente, numa progressiva complexificação de entrelaçamentos que, por fim, são cobertos por uma camada de verniz espessa. No final da década de 1990, ao mesmo tempo que abre o leque cromático, torna as telas mais opacas, prosseguindo até à obliteração das camadas anteriores.

⁵⁸ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 622.

Nos trabalhos mais recentes lida sobretudo com tons cinzentos coloridos, muitas vezes pardacentos, acastanhados, esverdeados, criando, por fim, contrastes violentos entre cores opostas, nas quais continuam a surgir figuras abstratizantes, numa progressiva distinção entre o fundo e a forma.

António Palolo, apesar de autodidata, tem um dos percursos artísticos mais variados da sua geração, com incursões em várias das vanguardas artísticas internacionais, ainda que a sua pesquisa seja essencialmente orientada para experiências em torno da cor, afastando-se quer das correntes mais tradicionais, quer também das novas propostas conceptuais. Inicialmente informalista, evoluiu para uma clarificação formal, construindo um sistema integrado de formas orgânicas e estruturas geométricas de elevado nível cromático, até atingir formas próximas da *pop art*. Desenvolve, depois, já na década seguinte, composições dominadas pelos jogos rítmicos de simetrias e alternâncias, servidos pela utilização de faixas cromáticas vivas e contrastantes, nas quais começa a introduzir arestas *hard-edge*. Depois de uma incursão pela nova figuração, com corpos manchados, desmaterializados e desprovidos de rosto e volumetria, sobre fundos igualmente enigmáticos, preenchidos por linhas e elementos geométricos, regressa, a partir do final da década de 1980 e durante a seguinte, à geometrização abstrata. «Ao evoluir de uma saturação da imagética pop para uma pesquisa em torno do geometrismo, Palolo descobre o fluir de outros signos, a génese de novos códigos, a permuta de dinâmicas visuais»⁵⁹. Embora retome alguns aspetos das composições anteriores, como as riscas, estas já não se apresentam lisas, mas preenchidas por sobreposições de outras tonalidades, numa linguagem mais densa e caligráfica progressiva. Na última fase, desenvolve uma técnica mais expressionista e tendencialmente gestual, enquanto elabora um novo regresso às bandas de cores sólidas.

João Vieira, após um percurso internacional entre Paris, onde trabalhou com Arpad Szenes, e Londres, regressou a Lisboa em 1967. O experimentalismo interdisciplinar que domina toda a sua obra levou-o à busca de materiais não convencionais, como poliuretanos, *plexiglas* ou tinta de automóvel, e à realização pioneira de *happenings* e *performances* (ações-espetáculo). «Do corpo, especialmente ligado aos primeiros trabalhos e aos actos performativos

⁵⁹ Eduardo Paz Barroso, *António Palolo: Nómada por dentro* (Lisboa: Editorial Caminho, 2007), 16.

então realizados em Portugal como pioneira manifestação, João Vieira chega à letra, registando a partir da forma do corpo as possibilidades gráficas da sua transformação em letra»⁶⁰. A partir dos signos do alfabeto, desenvolve uma pintura letrista, assente na componente gráfica do texto e nas possíveis conexões entre significado e significante, aproximando-se da arte conceptual.

José Barrias tem um percurso internacional entre Paris e Milão, onde reside desde 1968, e alia a investigação teórica à criação de obras pós-conceptuais no domínio das artes plásticas. Tal como João Vieira, José Barrias trabalha graficamente o texto, «onde a escrita toma um valor visual»⁶¹, em articulação com diferentes suportes e técnicas (pintura, desenho, escultura, fotografia, filme, objetos encontrados), criando conjuntos através dos quais constrói narrativas, formalizadas como instalação, a partir de temas literários ou de memórias pessoais e coletivas.

A obra de Álvaro Lapa, assumidamente conceptual, associa a pintura abstrata à palavra escrita, em composições espontâneas onde inclui grafismos aparentemente automáticos e aforismos ou citações literárias (Sade, Rimbaud, Kafka, Henry Miller, James Joyce), geralmente melancólicas, angustiadas ou de marcado ceticismo, por vezes em suportes pobres e pouco convencionais, como o esmalte e a tinta acrílica sobre *platex*, ou os bordados em lona montada em ferro. «[...] a técnica do “cut-up” cara aos escritores da “Beat Generation” terá nesta pintura uma influência fecunda no modo como fragmenta ou inviabiliza qualquer possibilidade de leitura semiótica definitiva ou mesmo estabilizada»⁶². Numa atitude deliberadamente isolada, Álvaro Lapa constrói um universo íntimo de referências e uma linguagem estética pessoal, alheio a tradições e tendências.

Ana Vieira mostra, logo nos primeiros trabalhos, uma sintonia intencional com as novas tendências conceptuais, buscando «superar a dimensão estritamente pictórica do trabalho criativo, investindo em suportes desviantes em relação ao modelo do quadro pintado»⁶³. Através de uma multiplicidade de

⁶⁰ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 146.

⁶¹ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 613.

⁶² Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 146.

⁶³ Ana Filipa Candeias, «Ana Vieira», em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), 222.

materiais e dispositivos, Ana Vieira adota a instalação como método de criação privilegiado, na qual recria ambientes e encenações, geralmente simulacros ou analogias à casa, convidando ao questionamento dos lugares comuns do quotidiano. Por fim, ergue paredes translúcidas em torno desses ambientes, véus que, simultaneamente, desvendam e ocultam, integram e afastam o observador, numa reflexão entre os limites do espaço privado e público, ou do universo íntimo e socialmente partilhado. *Ocultação/Desocultação* é precisamente o título de uma exposição sua na Galeria Quadrum, em Lisboa, em 1978. A obra de Ana Vieira centra-se no conceito da percepção visual e na capacidade de o observador usar a memória para preencher os vazios e completar a obra que lhe é mostrada, o que se torna particularmente nítido nas obras recortadas, com figuras vazadas.

Em contrapartida, os primeiros trabalhos escultóricos de Alberto Carneiro são influenciados pela tradição da talha dos santeiros da Trofa, ou de São Mamede do Coronado, a aldeia minhota onde nasceu e cresceu, e seguem um formalismo académico. Contudo, a experiência londrina, em finais da década de 1960, propiciou-lhe o contacto com as tendências minimal e conceptual e levou-o a desenvolver projetos mais inovadores e próximos da *land art*, embora se mantenha autónomo dos seus desenvolvimentos. A partir dessa altura, cria aquilo que designa como «escultura natural» e «teatros-ambientes», para onde importa as evocações do mundo rural e de uma primordial relação com a terra, num percurso telúrico que mantém até à atualidade. Entretanto, aproxima-se da *environment art*, ao dispor intencionalmente materiais recolhidos na natureza, como ramos de árvore, arbustos, canas, palha ou rafia, e, em certa medida, da *arte povera*, ao integrar elementos vulgares e de uso quotidiano em obras que implicam a manipulação do espaço em que se insere, podendo desenvolver-se de forma a integrar o público. As suas obras são também conceptuais, no sentido em que constituem reflexões acerca da relação ética e estética que o homem estabelece com o mundo que o rodeia, onde a sua natureza rural se exprime de forma mais espiritualizada a partir do seu profundo envolvimento com a filosofia oriental, numa vertente que, progressivamente, se aproxima da arte ecológica.

Graça Pereira Coutinho estudou em Londres, onde acabou por se fixar e adquirir alguma notoriedade. A sua obra caracteriza-se pela organização metódica de objetos, materiais precários e elementos da natureza (terra, palha,

madeira, etc.) numa estrutura em grelha que aplica às telas ou às superfícies que ocupa no chão ou nas paredes. «A forma como divide telas em grelha, a organização e ordenação dos objetos e elementos naturais, no chão ou na parede, obedece a essa escolha, comparação e catalogação próprias de quem coleciona»⁶⁴. Como uma derivação da *land art*, a obra de Graça Pereira Coutinho assume uma linguagem igualmente pós-conceptual, numa reflexão acerca das marcas deixadas na natureza, e, ao mesmo tempo, telúrica, na forma como manuseia os materiais e integra as técnicas arcaicas da cestaria e da tecelagem.

A obra de Clara Menéres é eclética, quer em termos estéticos quer em termos formais e técnicos, usando de grande liberdade na escolha de materiais e suportes. Também na formação se percebe o seu carácter versátil: além do curso de Escultura na ESBAP, fez um doutoramento em Etnologia na Université Paris 7. Ao longo da década de 1970, Clara Menéres elabora um discurso marcadamente provocatório, já anunciado em 1973 com a apresentação da obra *Jaz Morto e Arrefece*, uma peça escultórica realista de um soldado morto com a farda da Guerra Colonial, e reivindicado no tratamento de temas de forte pendor feminista e erótico. É de sua autoria uma das obras mais impactantes na *Alternativa Zero* e que se constitui como signo da expressão artística do período revolucionário: *Mulher-Terra-Mãe*, escultura *land-art* de um torso feminino em terra e relva, «uma peça de escandaloso impacte sexual»⁶⁵, com referências aos vocabulários da arte conceptual e *pop*. Mais recentemente, já neste século, a obra de Menéres toma um sentido mais espiritual em torno de temáticas religiosas, sem, no entanto, alterar a essência da sua identidade estética.

Helena Almeida já evidenciava, nos primeiros trabalhos, a vontade de romper os limites da tela e de transgredir a espacialidade e a materialidade do suporte da pintura, mostrando a grade a que associava objetos tridimensionais. A partir de 1975, começou a usar o próprio corpo como elemento integrante da obra, em fotografias performativas a preto-e-branco (tiradas pelo marido, Artur Rosa), nas quais insere pontuais apontamentos pictóricos

⁶⁴ Leonor Nazaré, «Graça Pereira Coutinho», em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), 182.

⁶⁵ José-Augusto França, *História da Arte em Portugal...*, 174–175.

monocromáticos, ou desenhos cujos traços são materializados através de um fio de crina. Associa à fotografia outras técnicas, como a pintura, o desenho, a gravura, a instalação e o vídeo, para explorar a ocupação do espaço pelo corpo e o universo de relações e tensões possíveis entre a fisicalidade do sujeito-artista e a do objeto de arte que constrói. Ao longo da sua obra, «começa pelo traço, passa à mancha e à sombra, para finalmente tratar do espaço por inteiro»⁶⁶. Da mesma forma, «o suporte da pintura, que é a fotografia, começou por ser figural para, progressivamente, se tornar espacial»⁶⁷. A contínua e intensa reflexão sobre a autorrepresentação e a potencialidade do próprio corpo enquanto sujeito e objeto de expressão plástica trouxe-lhe, ainda na década de 1970, o reconhecimento nacional e internacional, destacando o carácter original da obra, que, inscrevendo-se numa matriz conceptual, propõe novas vias à *body art*.

Fernando Lanhas, arquiteto e pioneiro do abstracionismo geométrico, tem um percurso singular e uma atividade intermitente no âmbito da pintura, que intercala com múltiplas atividades noutros domínios. Por volta de 1974, numa dessas fases de interrupção, pinta a óleo barras cromáticas em seixos rolados encontrados na natureza, onde evidencia uma intencional economia de meios pictóricos, constante em toda a obra. «Essa unidade estilística advém do uso constante de linhas tensas e cores lisas, ou, quando não lisas, continuando a servir o primado do plano do suporte»⁶⁸. A sua obsessiva relação com a matemática e a geometria conduziu à execução de um programa rigoroso e ascético, que se traduz em colagens e combinações de elementos visuais simples (linhas retas, paralelas ou oblíquas, círculos, semicírculos, planos de recorte geométrico ou orgânico), numa paleta cromática limitada a tons terrosos, ocres ou cinzas, eventualmente rosados, ou a tonalidades de branco e preto.

António Sena, que regressa a Portugal em meados da década de 1970, explora uma expressão mais gestual e informalista, utilizando, primeiro, cores suaves e cruas que se tornam progressivamente terrosas, como fundo para

⁶⁶ Isabel Carlos, *Helena Almeida: Dias quasi Tranquilos* (Lisboa: Editorial Caminho, 2005), 25.

⁶⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

⁶⁸ Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores...*, 114.

grafias que se tornam cada vez mais abstratizantes e onde continua perceptível um constante automatismo visual⁶⁹, que se prolonga na década seguinte.

Numa vertente pós-minimalista e conceptualista, Fernando Calhau usa a fotografia e o filme (vídeo e Super 8 mm), ao mesmo tempo que faz experiências no âmbito da *op art*. Após o curso de Pintura na ESBAL, enveredou pela gravura, primeiro, sob a orientação de Bartolomeu Cid dos Santos. Refletindo o cariz monocromático da gravura, cria uma série de obras com formas quadradas, geralmente a preto ou a branco, onde exprime uma continuada busca pela essência da matéria. «A síntese entre o minimalismo e o conceptualismo está patente logo nas primeiras obras, no seu rigor monocromático e depuração formal»⁷⁰. Regressado de Londres após o 25 de Abril, cria séries de fotografias a partir de cópias heliográficas, fotossensíveis, onde explora as características do processo, com baixa velocidade de captação, para produzir combinações inéditas entre a fotografia e textos, pinturas monocromáticas ou aguarelas. Em finais da década, experimenta vários *media*, suportes, materiais, escalas, formatos e processos, num progressivo despojamento que reflete uma deliberada tendência minimalista e monocromática, enquanto as experiências com o néon e a combinação entre o texto e a imagem se aproximam das correntes conceptuais. Em 1994, inicia uma derradeira série de pinturas negras, abstratas, numa evocação de atmosferas noturnas nubladas.

Vítor Pomar, filho do pintor Júlio Pomar e emigrado em Amesterdão desde 1970, também concilia a pintura com a fotografia, o cinema experimental e o vídeo. Elaborava uma pintura gestual e abstrata de grande economia cromática, em telas de grande formato, geralmente a preto e branco, onde é perceptível a influência recebida do expressionismo abstrato norte-americano, mas também da prática de meditação budista. «Entre a presença inerte da tinta e o seu domínio gestual, presença bruta ou elaborada, instintivamente, cria-se uma textura opticamente activa»⁷¹. Por outro lado, a dimensão das obras contribuiu para a perceção do movimento inerente à ação pictórica.

⁶⁹ Emília Ferreira, «António Sena», em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), 214.

⁷⁰ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 170.

⁷¹ Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores...*, 238.

Pires Vieira, embora tenha passagens esporádicas pela arte representacional, opta por uma linguagem abstrata e pela reflexão centrada no próprio ato de pintar. Da pesquisa em torno das cores puras, que marca os seus trabalhos no início da década de 1970, passou aos ensaios com a desconstrução da pintura⁷² e a decomposição das suas componentes físicas e das fases processuais da sua elaboração, de que resultaram telas penduradas sem armação, formas geométricas recortadas e as figuras negras no limite entre o abstrato e o símbolo, que marcam a sua obra até à década seguinte. Aproxima-se do movimento *Supports/Surfaces*, ao criar saturações cromáticas com camadas sucessivas de tinta acrílica aplicadas numa regrada repetição de gestos, mas a partir daí centra-se no questionamento dos limites da pintura, numa atitude de progressiva independência. Ainda que assuma as obras de outros artistas (Rothko, Malevitch, Nolde, Sol LeWitt, entre outros) como fonte de pesquisa e experimentação em práticas miméticas, utiliza-as numa base de reflexão crítica. Considerado um caso singular no contexto da arte portuguesa e contemporânea, Pires Vieira apresenta um percurso próprio de difícil categorização, no qual se detetam referências ao minimalismo, ao espacialismo e ao expressionismo abstrato.

Leonel Moura, numa primeira fase, trabalhou com imagens fotográficas de personagens facilmente identificáveis da cultura *pop* a que, num registo mais conceptual, adicionava palavras que as legendavam. Nos finais da década de 1990, passou a explorar as potencialidades da inteligência artificial e da arte robótica, produzindo robôs não programados, mas baseados em emergência (formação de padrões complexos gerados por movimentos simples) e estigmergia (algoritmos, baseados no comportamento dos formigueiros, que criam estímulos indiretos para estabelecer a comunicação entre as diversas partes de um sistema artificial), os quais desenham, pintam e decidem quando a obra está acabada.

Entretanto, outros enveredam por uma «pintura mais discretamente tradicional»⁷³. Numa vertente híbrida entre a figuração e a abstração, Pedro Chorão desenvolve uma linguagem poética através de manchas e geometrias planas em tonalidades cinza, sublinhando a austeridade dos materiais, das

⁷² Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 53.

⁷³ José-Augusto França, *História da Arte em Portugal...*, 180.

formas, das cores e dos gestos. Em Justino Alves, também o abstracionismo e o expressionismo lírico atravessam os vários ciclos temáticos, num contínuo exercício de contenção das formas e das cores sobre o espaço.

No que diz respeito à escultura, também se assinalam experiências no âmbito do geometrismo e do pós-minimalismo. Ângelo de Sousa, depois de uma incursão pela pintura, manteve uma atividade eclética nos domínios da escultura, do desenho, do filme, da fotografia, da ilustração e da cenografia, cujo denominador comum é a intenção minimalista, muito marcada pela visão suprematista de Malevitch. A partir da década de 1970, a pintura de Ângelo de Sousa é dominada por grandes telas monocromáticas com fundos trabalhados em ondulações tonais, obtidas por meio da sobreposição e saturação de camadas, feitas com pinceladas curtas dispostas em diferentes direções, numa linguagem que se aproxima das fórmulas minimalistas. Nos trabalhos escultóricos, placas metálicas que se desenrolam em planos recortados por dobragens sucessivas, explora igualmente a relação entre os volumes e o espaço e integra a expressão minimalista, «mas fá-lo através de falsas soluções de monocromia pictórica, criando afinal superfícies vibratórias refletoras de cor»⁷⁴, como um prolongamento das suas experiências do campo bidimensional da pintura para a espacialidade volumétrica.

Artistas de transição para o século XXI

No último quartel do século XX, desenham-se duas tendências que contribuem para uma possível caracterização da arte contemporânea na transição para o século XXI: a representação da figura em novos moldes, revelando o universo introspetivo de cada autor; a pesquisa orientada para a arte conceptual baseada na apropriação de outras expressões.

Os artistas cuja formação ou início de carreira se dá após o 25 de Abril mantêm-se atentos às correntes internacionais e, ao assumirem a pesquisa de uma linguagem pessoal, enveredam pela espontaneidade de um discurso íntimo que pode ser transitório, sem filiações definitivas a movimentos,

⁷⁴ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas...», 614.

a técnicas ou a materiais. A par da figuração, a arte assume uma vertente definitivamente conceptual e experimentalista.

Uma das vias particularmente definidas no âmbito da figuração corresponde ao expressionismo lírico, com raízes na década de 1950. Cite-se como exemplo Mário Rita, que, entre o abstracionismo mais minimalista e o neoexpressionismo mais intuitivo, exercita a capacidade do desenho a carvão nas representações de figuras fragmentadas ou interseccionadas, em que se misturam pinceladas fluidas de cor e colagens, velaturas e opacidades. Nas obras mais recentes, tem vindo a experimentar materiais de suporte inéditos, como as colchas de seda com texturas e padrões que se insinuam sob a pintura. No desenho, ou na pintura, o impulso subjetivo do gesto predomina sobre a geometria da composição. Atualmente, transforma a própria arte em objeto de outras composições, fotografando os próprios quadros em cenários arruinados. Provoca o observador ao propor novas conexões, ou uma metaobra em que a pintura se transforma e redefine.

Entretanto, Sofia Areal persiste na exploração da pintura pela pintura, mantendo as metodologias processuais mais arcaicas, mas inovando na pesquisa de uma identidade prioritária que, nela, é definitivamente abstrata, mesmo quando parece evocar o registo floral das suas reminiscências infantis na ilha da Madeira. Embora se defina pela independência de correntes estéticas, não rejeita a influência de Sonia Delaunay e dos seus círculos órficos, os quais renova através de um vocabulário formal e expressivo muito pessoal.

Por seu turno, Miguel Telles da Gama, sem prejuízo do desenho rigoroso e de uma exímia técnica de pintura em detalhes que se aproximam do hiper-realismo, explora métodos e materiais incomuns, como as gelatinas que usa para preencher desenhos recortados em papel pintado com a mesma cor. Explora os contrastes entre a nova figuração, geralmente fragmentada e monocromática, e as intervenções conceptuais, introduzindo textos em campos complementares de cor sólida, ou entre o que desvenda e oculta, nesta persistência de mostrar o detalhe de um todo que permanece escondido, entre os espaços cheios e aqueles que deixa deliberadamente vazios.

A escultura assumiu uma vertente essencialmente conceptual e experimentalista, conjugando técnicas, materiais e expressões. No âmbito da escultura, destaca-se o grupo de Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft e a que se viria a juntar Rui Sanches.

Na confluência entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, Pedro Calapez, que se define como pintor, enquadra-se no novo conceito de escultura como *expanded field*, abarcando um conjunto de objetos/instalações, e desenvolve um percurso experimentalista nos domínios do desenho e da cor. Calapez entende o ato de criação como uma constante manipulação de materiais e suportes, resultando numa multiplicidade de fragmentos: estruturas elaboradas, desenhos, volumes pintados, com grande exuberância cromática. A cenografia das suas instalações, determinada pela noção de espacialidade, implica a audiência, enquanto sujeito ativo, numa atitude entre a observação e a *performance*. Sempre sob o primado do desenho, a partir de meados da década de 90, revaloriza a importância do cromatismo, optando por desenvolver uma pintura abstrata, experimentando a aplicação das tintas e a gestão dos jogos de cores.

Pedro Cabrita Reis segue no mesmo sentido de questionamento e transformação do espaço. Partiu de uma arquitetura de geometria rigorosa, a qual tem vindo a abandonar num sentido de grande depuração de elementos e de cor. A obra inclui uma multiplicidade de meios, entre o desenho, a pintura, a escultura e as instalações de dimensões arquiteturais, criando uma síntese que esbate as fronteiras entre um e outro procedimento. As suas composições de elementos estruturais de alumínio, painéis de vidro grosso e tubos de luzes fluorescentes com cabos visíveis revelam a austeridade subjacente, quase minimal, ao mesmo tempo que se assumem como metáforas melancólicas dos escombros da era industrial. A obra *Central Tejo* (2018), encomendada pela Fundação EDP e instalada no pontão do rio Tejo, em frente do edifício onde funcionou a estação termoelétrica que lhe dá nome, confirma muitas das características que identificamos no seu trabalho: estrutura de duas torres com dez metros de altura, conexas e iluminadas, compostas por cubos vazados e sobrepostos, feitos com esquadrias de alumínio, cabos e lâmpadas industriais.

Também a obra de José Pedro Croft, discípulo de Cutileiro, se foca na construção/desconstrução do espaço. Ao longo da década de 1980, Croft cria empilhamentos de propensão figurativa, com fragmentos escultóricos ou de pedras trabalhadas com ferramentas elétricas e recuperadas de restos de fábrica, numa iconografia que remete para a arquitetura e para os conceitos de passado, ruína ou morte. «Progressivamente as suas obras vão-se despindo de conteúdo metafórico para se afirmarem como exercícios abstractos. Esses

exercícios propõem sempre uma situação intermédia: entre uma posição e outra, entre interior e exterior, estabilidade e queda»⁷⁵. Passa, em seguida, a incorporar objetos do quotidiano, como mesas e cadeiras, numa pesquisa sobre as qualidades formais da escultura e das suas relações com o espaço e a luz. O progressivo despojamento formal e metafórico atinge, nos trabalhos mais recentes, uma sublimação quase minimal, em estruturas de grande dimensão de ferro, vidro e espelho, num exercício de desconstrução da própria volumetria e do espaço envolvente. Fazendo uso da conjugação elaborada da realidade e da imagem refletida, elabora novas espacialidades, desmaterializadas e fragmentadas, ao mesmo tempo que integra o observador na obra.

Rui Sanches, após as estadas em Londres e Nova Iorque, onde contactou com a produção artística contemporânea, regressou a Portugal em 1982. Por essa altura, trabalhava combinações de caixas paralelepípedicas ocas. Progressivamente, os blocos geométricos são organizados de forma a sugerir formas orgânicas, complementando-os com pano e elementos de bronze para definir a figura representada, recriando iconografias facilmente identificáveis nas obras de outros artistas. A partir da década seguinte, a sua obra torna-se mais modelada, optando por formas mais arredondadas, ainda que mantenha «uma dialéctica sempre recorrente entre o impulso analítico e a tentação do orgânico»⁷⁶, numa progressiva economia de materiais, usando quase exclusivamente a madeira, por vezes intercalada com vidro.

Rui Chafes marca o retorno à escultura que se verificou nos finais do século xx. Desde a década de 1990, usa exclusivamente o ferro pintado de negro, criando formas ambíguas, de formas maciças, feixes ou malhas. Obra de pesquisa em torno do ferro, enquanto matéria e substância, Chafes aborda uma lógica de contrastes entre a intuição do peso que lhe é associado e a imanência de leveza que se pressente em cada uma das suas peças, geralmente construídas para serem suspensas em aparente desequilíbrio ou colocadas em suportes de aparente fragilidade. O espaço desconstrói-se mediante os jogos de improbabilidade criados pela escultura.

Numa via deliberadamente conceptual, Fernanda Fragateiro explora a relação entre espaço e objeto através de estruturas arquitetónicas e instalações

⁷⁵ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 186.

⁷⁶ Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 180.

de grandes dimensões, numa reflexão empenhada sobre o fenómeno da mudança da paisagem urbana e arquitetónica. As suas obras, embora de estética minimalista, alteram e reconfiguram o lugar, conferindo-lhe um novo significado e expressão.

Também num registo conceptual, Cristina Ataíde aborda o espaço através do binómio homem-natureza, numa perspetiva que, por vezes, se aproxima da *land art*. A montanha, tema que atravessa muitas das suas obras, é vista do ponto de vista simbólico, como o lugar mítico, teofânico e onfálico e, simultaneamente, o espaço de superação da condição humana. Nalguns projetos, aborda o espaço através de gigantescas faixas de papel suspenso, onde conjuga o desenho, a escultura e a escrita, enquanto noutros preenche um espaço memorial, do lugar, decalcando texturas do chão, das paredes, mas, sobretudo, de si própria, adicionando nomes, datas, factos, escritos, e cosidos à máquina.

Porém, entre a nova geração pairava algum desencanto quanto ao conformismo que se instalara após a euforia política e social dos tempos revolucionários, o que levou à criação do Movimento Homeostético, em 1983, por um grupo de alunos da ESBAL: Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Ivo Pereira da Silva, Pedro Proença e Xana. A designação junta os conceitos de «homeostasia» (equilíbrio) e «estética», mas o grupo assumia o paradoxo ao propor uma espontaneidade forçada, simultaneamente crítica e provocatória, para desconstruir o discurso artístico vigente na academia, através de um conjunto de ações interventivas e irónicas, a roçar a paródia, que incluíam manifestos, exposições e *performances* teatrais, embora eles próprios mantivessem uma linguagem neofigurativa e expressionista, a que adicionavam citações de banda desenhada (Pedro Proença), grafitos (Ivo Pereira da Silva) e signos da cultura erudita e popular (Manuel João Vieira). Já numa fase em que se adivinhava o fim do grupo, organizaram a exposição coletiva *Continentes: V Exposição Homeostética* (Lisboa, SNBA, 1986), que, em princípio, defendia a globalização sem submissão ao imperialismo americano, mas que, na prática, parodiava a *Arquipélagos* (Lisboa, SNBA, 1985; Porto, Cooperativa Árvore, 1986), com obras de Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, Rosa Carvalho e Rui Sanches. Recentemente, Pedro Proença, Pedro Portugal e Manuel João Vieira, com o apoio de Maria da Graça Carmona e Costa, recuperaram o espírito inicial do grupo com a elaboração da carta *O Estado da Arte*

em Portugal (2018), subscrita por mais de 200 artistas e entregue ao primeiro-ministro António Costa em 10 de outubro de 2018, emoldurada em forma de cruz numa representação simbólica da situação da arte contemporânea, em consequência do fim da crítica, do mercado e do mecenato, e da inoperância do Estado na criação de políticas para as artes visuais.

Novas gerações

As novas gerações, nascidas já no último quartel do século xx, têm vindo a completar a formação académica com mestrados, pós-graduações, programas de residência ou intercâmbios internacionais que, de alguma forma, enriquecem e diversificam a sua linguagem plástica, embora, genericamente, se mantenha a opção pela representação figurada, uma tendência relevante na pintura contemporânea portuguesa.

Catarina Patrício Leitão concilia a formação em pintura com a investigação académica em torno da cultura contemporânea, o que se reflete nas suas narrativas plásticas e ficcionadas acerca da relação com a natureza. Numa obra que, para lá da pintura, escultura e instalação, se centra no desenho, geralmente de grande formato e a grafite com aguadas de cinza, as figuras são apenas esboçadas ou meticulosamente retratadas, num registo entre o expressionismo e o hiper-realismo. Mais recentemente, no projeto *Paisagem Instável* (Lisboa, Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2017–2018), constrói conjuntos de objetos em equilíbrio e linhas em tensão, em continuidade com a reflexão sobre o impacto do homem no planeta.

Na obra de Adriana Molder, o desenho cruza-se com a fotografia e o cinema para a construção quase obsessiva de rostos fantasmagóricos a preto e branco, numa ténue fronteira entre o reconhecível e o irreconhecível. As figuras são diluídas devido à técnica pessoal do desenho a aguadas de tinta da China sobre papel vegetal, cujo resultado procura agora transpor para a pintura a acrílico sobre tela, em que inclui breves intermitências de cor.

No limite, a pintura representacional aproxima-se do hiper-realismo, cujo teor mimético se cruza frequentemente com as abordagens da *pop art*, em que se insere um *kitsch* irreverente e irónico, assumindo uma evidente intenção crítica.

A pintura de David Rosado usa a técnica de *dripping* e pintura a *spray* para elaborar uma referência explícita à cultura de rua, marginal, urbana ou suburbana. Os «não lugares» de David Rosado tornam-se no pano de fundo para referências lúdicas a um imaginário pretensamente infantil, mensagens publicitárias entre grafismos interrompidos ou desvanecidos por velaturas sobrepostas. Elementos arbitrários e fragmentados, que transpõem para a tela o ruído visual da parede grafitada, ao mesmo tempo que interpelam o observador para a elaboração de possíveis conexões e a descoberta da mensagem subliminar ao caos compositivo.

Rita Melo, cujo processo criativo nasce a partir da fotografia, retrata pessoas concretas, imediatamente reconhecíveis através das pinceladas grossas, empasteladas, de um cromatismo vibrante, pontuadas por citações e indícios da contemporaneidade, entre paisagens naturais e animais. Maioritariamente de grandes dimensões, os rostos, próximos da caricatura, abarcam a quase totalidade da composição sobre fundos esbatidos, numa contraposição entre a realidade e um mundo onírico, fragmentado e disperso. Só aparentemente esta pintura poderá parecer superficial, pelas características denotativas de leitura imediata; na realidade, como Rita Melo afirma, a sua pintura aborda questões em torno da atual condição humana numa sociedade globalizada e tecnológica.

José Lourenço permite estabelecer a separação entre arte representacional e a não figurativa. A representação é esquemática, com campos de cor sólida sem gradações, num registo que acentua a intencionalidade deste artificialismo. A sociedade pós-moderna é, aqui, metaforizada através de naturezas-mortas ou de paisagens urbanas despovoadas. As fachadas espelhadas dos prédios, com reflexos distorcidos, salientam esta impossibilidade de penetrar num universo mais íntimo, apesar de eventuais frestas entreabertas.

No âmbito da escultura, domínio em que se registam as pesquisas mais relevantes em torno das técnicas e dos materiais, a arte representacional centra-se na figura humana.

Nas suas esculturas estáticas, geralmente de pé e sem expressão, Pedro Pires faz um trabalho de pesquisa entre o exterior e o interior: a representação do corpo reside dentro das suas esculturas ocas. Pedro Pires usa o próprio corpo para construir o molde, que cobre com pequenos quadrados, agora quase exclusivamente de ferro, pintados de preto com tinta de automóvel.

Os quadrados são, segundo ele, uma alusão ao píxel, que usa como metáfora do mundo atual, da perda de identidade e da miscigenação cultural.

Ao trabalhar o fio de arame, como a linha que se desenvolve e cria formas, ao qual acaba por anexar outros objetos ou materiais, David Oliveira explora uma via tridimensional do desenho. O artista estuda os valores plásticos, compositivos e metodológicos do desenho que transporta para uma composição no espaço, onde as linhas e os pontos ganham peso e volume. As suas obras, numa elaborada síntese entre a escultura e o desenho, são figuras riscadas, suspensas e vazias, cujo volume é completado pela percepção e pela memória visual do espectador. Como um esqueleto, por vezes em sentido literal, há aqui um exercício de síntese que confina a forma à sua essência.

João Leonardo usa o tabaco como matéria: pontas de cigarro, filtros, nicotina líquida, cinzas. Parte de um processo performativo que inclui a recolha, a separação e o tratamento de destilação para criar esculturas figurativas. Para lá dos aspetos formais e plásticos, esta é uma obra conceptual e metafórica, obsessivamente em torno do vício, do risco e do desperdício. Ou seja, mesmo recorrendo à figuração, a obra de João Leonardo cruza a estética dos movimentos modernistas da *arte povera* e da arte conceptual, no sentido em que valoriza mais a ideia que lhe está subjacente do que os aspetos inerentes à sua formalização.

A arte abstrata e conceptual é mais permeável a uma permuta de linguagens e à pesquisa de novos métodos e expressões, combinando elementos plásticos, textuais, performativos para a concretização da ideia.

Entre o concreto e o abstrato, a obra de Manuel Caeiro explora a representação da perspetiva e da tridimensionalidade na superfície da tela. Constrói estruturas abstratas em *trompe-l'oeil* ultrapassando as contingências do suporte físico da tela. Perante o nosso olhar, há paredes, vigas e pilares que se desdobram e sobrepõem, desenvolvendo e multiplicando a perspetiva para lá do quadro. Numa permanente tensão entre o plano e o espaço, as suas arquiteturas parecem materializar-se através de uma rigorosa aplicação da cor, em campos delimitados, num jogo contínuo de sombras e vazios, até à evidência de profundidades e de volumes imbricados uns nos outros, sejam prováveis ou inverosímeis.

Mais assumidamente abstrata, Mónica Capucho desenvolve uma pintura gráfica e textual. Num processo meticuloso, aplica camadas de tinta sobre

máscaras sucessivas que acabam por criar um efeito de grelha em subtis contrastes de brilhos e opacidades, de tonalidades próximas. Sobre estas superfícies espessas e texturadas, justapõe uma tipografia regular compondo palavras e frases, numa articulação entre as componentes plástica e poética, característica da arte conceptual.

AnaMary Bilbao também trabalha a linha e a grelha, num exercício formal e metódico de grande contenção de procedimentos e austeridade cromática: linhas desenhadas a grafite, obliteradas por uma camada de gesso, por seu turno rasurada para desvendar os riscos da sedimentação inicial. A conceptualização reside, aqui, na incessante busca da memória perdida através de um processo de contínuas sedimentações e tentativas de desconstrução e recuperação.

A escultura assume por inteiro a vertente experimentalista iniciada pela geração anterior e ultrapassa as contingências do objeto para se exprimir através da multiplicidade de conexões que estabelece com o espaço.

Na obra de Isaque Pinheiro, além da pesquisa sobre a relação entre a obra e o espaço, é dominante a relação com a natureza, através do uso recorrente da árvore, cujas texturas brutas são integradas como parte essencial da obra. O objeto esculpido confere evidência à matéria e continua a evocar o próprio processo da escultura e do trabalho da goiva, deixando as aparas e os sulcos como se o trabalho estivesse em curso. Nos trabalhos mais recentes, tem vindo a juntar outros materiais em combinações inesperadas, como em *Glória* (2018) ou *De Canto ao Meio* (2018), cujo cerne são fragmentos esculpidos em mármore, com moldurações clássicas, remetendo a madeira para uma função de suporte.

Em André Banha, a relação com o espaço passa pela introdução de esculturas-instalações, edificando um não espaço, estruturas de grande dimensão, transbordantes e impositivas, mas opacas e impenetráveis. Revestidas de placas de madeira bruta, assumindo um confronto de texturas, são presenças monstruosas e rudes, que invadem o espaço, saem das paredes, se alargam pelo chão, numa deliberada provocação ao espectador. Mas, aqui, é o mundo natural, através da textura e do cheiro da madeira, que interfere no espaço artificial da arquitetura, sublinhando a intenção ecológica que se descobre na nova geração.

Por seu turno, Gabriela Albergaria trabalha a natureza como espaço de vivência física e emocional e utiliza-a como matéria direta e quase exclusiva:

ramos, folhas, raízes, terra. Não se trata também de um processo de *land art*, mas quase do seu inverso e da transposição do objeto *ready-made*. Gabriela Albergaria questiona a relação entre a natureza, em estado bruto, e a viabilidade da sua representação, transpondo técnicas agrícolas, como a poda, para o processo de manipulação artística. Mais do que explorar os seus aspetos puramente visuais, explora a modificação da natureza pelo homem e a forma como a contemporaneidade lida com a tensão entre a natureza e a tecnologia artificial. Recentemente, na obra *How to Held Together Partly* (2017), um bloco de terra compactada proveniente da Grécia e de outros lugares onde esteve explora a dimensão global da técnica vernácula da taipa para aludir aos conceitos de migração e estrangeiro.

Joana Vasconcelos é a figura mais mediática e um caso ímpar no panorama da arte portuguesa contemporânea. Além da contínua presença em feiras e eventos internacionais, após 16 anos de carreira teve uma exposição antológica no Museu Coleção Berardo (2010), seguida de outras grandes exposições no Palácio de Versalhes (2012), no Palácio Nacional da Ajuda (2013) e no Museu Guggenheim Bilbao (2018).

Contudo, é considerada por alguns dos seus pares uma artista-empresa demasiado obcecada com a promoção da sua imagem e pouco implicada no processo de execução da sua arte. De resto, é ela quem afirma estar mais interessada no conceito da obra, relegando o trabalho artesanal para a oficina. A obra eclética de Joana Vasconcelos assenta na apropriação, descontextualização, subversão, ou alteração de escala, de objetos preexistentes e realidades do quotidiano, numa linguagem que se situa entre o *ready-made*, o *nouveau réalisme* e a *pop art*. Inspira-se nas dicotomias entre o artesanal e o industrial, a tradição e a modernidade, a cultura popular e a erudita. Em certa medida, Joana Vasconcelos sintetiza as idiosincrasias contemporâneas e é um elemento crucial na caracterização da arte contemporânea como linguagem. Por isso, Gilles Lipovetsky considera que Joana Vasconcelos representa a geração de artistas da sociedade hipermoderna: «she bears witness to an artistic attitude where we can identify some of the fundamental traits of hypermodernity: pluralism, eclecticism, hybridization»⁷⁷. Assim sendo, a estratégia de

⁷⁷ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, «Joana Vasconcelos: The re-encharnted art», em *Joana Vasconcelos*, org. Joana Vasconcelos (Porto: Livraria Fernando Machado, 2011), 299.

Joana Vasconcelos aproxima-se do conceito de glocalização, no sentido em que supera o hiato do local para o global, ou do particular para o geral, através de produtos singulares e assentes em tradições locais que são globalmente convocados, apresentados e aceites.

O estado (híbrido) da arte

Além de facilitar o alinhamento das artes plásticas, em Portugal, com os movimentos e tendências internacionais, o 25 de Abril trouxe liberdade à arte, sustentando a coexistência de linguagens estéticas inéditas e mais fluidas. No entanto, este processo já tinha sido iniciado antes da revolução e, depois dela, manteve um certo seguidismo mimético que aponta para alguma subjugação às vanguardas ocidentais, não totalmente isenta de uma nova autocensura, a par de alguma precipitação no anúncio do pós-modernismo. As quatro décadas que se seguiram correspondem a um período de consolidação e maturidade da arte contemporânea portuguesa.

Confirmando uma tendência que se acentuou após a Revolução de 25 de Abril, os artistas das últimas gerações aqui citados posicionam-se no contexto da arte contemporânea internacional, através da participação em estúgios, residências artísticas, exposições e feiras, sustentados pela dinâmica das galerias e dos projetos curatoriais, mas também pela consolidação de uma política oficial para a arte contemporânea e pela revitalização ou criação de novos espaços museológicos, como o Museu Nacional de Arte Contemporânea, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu Coleção Berardo, em Lisboa, e o Museu de Serralves, no Porto, apesar de um abrandamento dos apoios oficiais e da inércia do mercado nos últimos anos. Este universo, contíguo ao processo artístico, mas produtor da metainformação da arte, acaba por definir os seus percursos e decidir o grau de visibilidade e reconhecimento dos seus autores.

A nova geração de artistas exprime-se nos códigos plurais da linguagem contemporânea. Cada artista tem um registo próprio, único, sem que se façam sentir tensões relevantes entre as distintas orientações. A pesquisa e o exercício da arte é, atualmente, uma via essencialmente híbrida, quer a nível dos vocabulários estéticos, quer através dos processos interdisciplinares.

O hibridismo da arte, que coincide com a assumida individualidade do artista, relaciona-se com a tensão entre tradição e modernidade e na forma como o artista se posiciona e afirma perante os fenómenos da contemporaneidade e os fluxos das audiências que interpretam e avaliam o discurso estético da arte hipermoderna.

Bibliografia

- Almeida, Bernardo Pinto de. «Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade». Em *Panorama [da] Arte Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes, 213–249. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- Almeida, Bernardo Pinto de. *Costa Pinheiro: Ensaios de Psicomitografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- Almeida, Bernardo Pinto de. *Paula Rego: Ou a Comédia Humana*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- Almeida, Bernardo Pinto de. *Pintura Portuguesa no Século XX* (3.^a ed.). Porto: Lello Editores, 2002.
- Almeida, Sónia Vespeira de. «Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva». *Arquivos da Memória*, n.º 2 (2007): 47–65.
- Álvaro, Egídio. «Debates». *Revista de Artes Plásticas*, n.ºs 7–8 (1977): 54–62.
- Antunes, Manuel. «Repensar Portugal». *Brotéria: Cultura e Informação*, vol. 98, n.ºs 5–6 (1974): 459–468.
- Barão, Ana Luísa. «Egídio Álvaro: O crítico como comissário». Em *Actas do Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (vol. 2), org. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento, 284–299. Porto: Universidade do Porto, 2010.
- Barroso, Eduardo Paz. *António Palolo: Nómada por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- Camilo, Eduardo. *O Cartaz Publicitário em Portugal (1974–1975)*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2004.
- Candeias, Ana Filipa. «Ana Vieira». Em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva, 222–223. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Carlos, Isabel. *Helena Almeida: Dias quasi Tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- Carneiro, Anna Carolina Nogueira Coutinho. «O cartaz é uma arma! Um estudo da produção cartazística do MRPP entre 1974 e 1976». Dissertação de mestrado. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.
- Carvalho, Anabela, et al. «Cartazes numa época de mudança». Em *A Cor da Revolução/The Colour of the Revolution* (catálogo da exposição), org. Lisboa 94, 11–17. Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura; Milão: Electa, 1994.
- Castro, E. M. de Melo e. «Pode-se escrever com isto». *Colóquio: Artes*, n.º 32 (1977): 48–61.
- Ferreira, António Mega. *Graça Morais: Linhas da Terra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

- Ferreira, Emília. «António Sena». Em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva, 214–215. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- França, José-Augusto. «A alternativa e o zero». Em *Quinhentos Folhetins* (vol. 1), org. José-Augusto França, 64–66. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984 [1977].
- França, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX: 1910–2000* (4.ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911–1961* (4.ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- França, José-Augusto. *História da Arte em Portugal: O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- Gonçalves, Rui Mário. «Anos 80 para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana». *Colóquio: Artes*, n.º 103 (1994): 28–37.
- Gonçalves, Rui Mário. «Balanço: 1976–77». *Colóquio: Artes*, n.º 34 (1977): 36–44.
- Gonçalves, Rui Mário. «Lisboa 1974/1975: agitação e desperdícios». *Colóquio: Artes*, n.º 24 (1975): 32–39.
- Gonçalves, Rui Mário. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- Gonçalves, Rui Mário. *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998.
- Gonçalves, Rui Mário. *História da Arte em Portugal De 1945 à Actualidade*, Vol. 13. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- Gonçalves, Rui Mário. *Pintura e Escultura em Portugal: 1940/1980* (3.ª ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
- Lipovsky, Gilles e Jean Serroy. «Joana Vasconcelos: The re-enchanted art». Em *Joana Vasconcelos*, org. Joana Vasconcelos, 299–308. Porto: Livraria Fernando Machado, 2011.
- Maciel, Artur. «50 artistas independentes em 1959: exposição na S.N.B.A.». *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 4 (1959): 36–40.
- Melo, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal/Art and Artists in Portugal*. Lisboa: Bertrand e Instituto Camões, 2009.
- Melo, Alexandre. *Artes Plásticas em Portugal: Dos Anos 70 aos Nossos Dias*. Lisboa: Difel, 1998.
- Melo, Alexandre. *Julião Sarmento: Encenações do Desejo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- Mota, Arlindo, e Pedro Soares, fot. *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa/Forms of Freedom: The 25th of April in the Portuguese Public Art*. Lisboa: Montepio Geral, 1999.
- Nazaré, Leonor. «Graça Pereira Coutinho». Em *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*, coord. Leonor Nazaré e Susana Gomes da Silva, 182–183. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Nazaré, Leonor, e Susana Gomes da Silva, coord. *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Nogueira, Isabel. «Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada». *Intellectus*, vol. 7, n.º 2 (2008): 1–27.
- Nogueira, Isabel. *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos Anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- Peixoto, João. «Dinâmicas e regimes migratórios: O caso das migrações internacionais em Portugal». *Análise Social*, vol. 42, n.º 183 (2007): 445–469.

- Pernes, Fernando, coord. *Panorama [da] Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- Pinharanda, João Lima. «O declínio das vanguardas: Dos anos 50 ao fim do milénio». Em *História da Arte Portuguesa* (vol. 3), coord. Paulo Pereira, 593–649. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Rodrigues, Sofia Leal. «Cartazes do 25 de Abril». *Arte Teoria*, n.º 2 (2001): 138–155.
- Sardo, Delfim. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Século XX – Artes Visuais*. Lisboa: Athena, 2011.
- Silva, Raquel Henriques da. «Os anos 70 depois do 25 de Abril». Em *Anos 70: Atravessar Fronteiras* (catálogo da exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 out. 2009–3 jan. 2010). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- Sousa, Ernesto, «Alternativa zero: uma criação consciente de situações». *Colóquio: Artes*, n.º 34 (1977): 45–53.

Lista de artistas portugueses referidos no texto

- Adriana Molder (n. 1975)
 Alberto Carneiro (1937–2017)
 Albuquerque Mendes (n. 1953)
 Alfredo Queiroz Ribeiro (1939–1974)
 Alice Jorge (1924–2008)
 Álvaro Cunhal (1913–2005)
 Álvaro Lapa (1939–2006)
 Ana Hatherly (1929–2015)
 Ana Vieira (1940–2016)
 AnaMary Bilbao (n. 1986)
 André Banha (n. 1980)
 Ângelo de Sousa (1938–2011)
 António Areal (1934–1978)
 António Charrua (1925–2008)
 António Costa Pinheiro (1932–2015)
 António Dacosta (1914–1990)
 António Palolo (1946–2000)
 Armando Azevedo (n. 1946)
 Artur Bual (1926–1999)
 Bartolomeu Cid dos Santos (1931–2008)
 Carlos Botelho (1899–1982)
 Carlos Calvet (1928–2014)
 Carlos Carreiro (n. 1946)
 Catarina Patrício Leitão (n. 1980)
 Clara Menéres (1943–2018)
 Conceição Silva (1922–1982)

Cristina Ataíde (n. 1951)
Cruzeiro Seixas (n. 1920)
Dario Alves (n. 1940)
David Oliveira (n. 1980)
David Rosado (n. 1976)
E. M. de Melo e Castro (n. 1932)
Eduardo Batarida (n. 1943)
Eduardo Viana (1881–1967)
Egídio Álvaro (n. 1937)
Ernesto de Sousa (1921–1988)
Fernanda Fragateiro (n. 1962)
Fernando Azevedo (1923–2002)
Fernando Calhau (1948–2002)
Fernando Pinto Coelho (n. 1951)
Fernando Lanhas (1923–2012)
Francisco Relógio (1926–1997)
Francisco Simões (n. 1946)
Gabriela Albergaria (n. 1965)
Gonçalo Duarte (1935–1986)
Graça Morais (n. 1948)
Graça Pereira Coutinho (n. 1949)
Helena Almeida (1934–2018)
Isaque Pinheiro (n. 1972)
Ivo Pereira da Silva (n. 1959)
Jaime Silva (n. 1947)
Joana Vasconcelos (n. 1971)
João Abel Manta (n. 1928)
João Cutileiro (n. 1937)
João Dixo (1941–2012)
João Hogan (1914–1988)
João Leonardo (n. 1974)
João Vieira (1934–2009)
Joaquim Rodrigo (1912–1997)
Jorge Pinheiro (n. 1931)
Jorge Vieira (1922–1998)
José Aurélio (n. 1938)
José Barrias (n. 1944)
José de Guimarães (n. 1939)
José Escada (1934–1980)
José Júlio (1916–1963)
José Lourenço (n. 1975)
José Pedro Croft (n. 1957)
José Rodrigues (1936–2016)
Julião Sarmiento (n. 1948)

Júlio Pomar (1926–2018)
 Justino Alves (1940–2015)
 Leonel Moura (n. 1948)
 Lima Carvalho (n. 1940)
 Lima de Freitas (1927–1998)
 Lourdes Castro (n. 1930)
 Luís Pinto-Coelho (1942–2001)
 Luísa Correia Pereira (1945–2009)
 Manuel Baptista (n. 1936)
 Manuel Caeiro (n. 1975)
 Manuel Cargaleiro (n. 1927)
 Manuel João Vieira (n. 1962)
 Manuel Zimbro (1944–2003)
 Mário Botas (1952–1983)
 Mário Cesariny (1923–2006)
 Mário Rita (n. 1958)
 Menez (Maria Inês da Silva Carmona Ribeiro da Fonseca, 1926–1995)
 Miguel Telles da Gama (n. 1965)
 Mónica Capucho (n. 1971)
 Nikias Skapinakis (n. 1931)
 Noronha da Costa (n. 1942)
 Paula Rego (n. 1935)
 Pedro Cabrita Reis (n. 1956)
 Pedro Calapez (n. 1953)
 Pedro Chorão (n. 1945)
 Pedro Pires (n. 1978)
 Pedro Portugal (n. 1963)
 Pedro Proença (n. 1962)
 Pedro Rocha (n. 1945)
 Pires Vieira (n. 1950)
 Querubim Lapa (1925–2016)
 Raúl Perez (n. 1944)
 René Bertholo (1935–2005)
 Rita Melo (n. 1982)
 Rui Chafes (n. 1966)
 Rui Sanches (n. 1954)
 Rui Filipe (1928–1997)
 Ruy Azevedo (1941–2000)
 Sá Nogueira (1921–2002)
 Santa-Rita Pintor (1889–1918)
 Sérgio Guimarães (m. 1986)
 Sofia Areal (n. 1960)
 Túlia Saldanha (1930–1988)
 Vespeira (1925–2002)

Vieira da Silva (1908–1992)

Vítor Pomar (n. 1949)

Xana (Alexandre Barata, n. 1959)

PREPRINT VERSION