



Alternativa Zero – um marco da experimentação em Portugal *Alternativa Zero – a mark of the experimentation in Portugal*

Paulo Roberto de Oliveira Reis

ORCID: 0000-0002-8114-3083

Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

Resumo

A exposição “Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea” (1977), organizada por Ernesto de Sousa, foi construída nos termos de um projeto amplo e diverso de vanguarda. Ela buscou posicionar a arte contemporânea de Portugal em relação à produção da arte experimental internacional, à nova realidade sociopolítica do fim da ditadura, ao isolamento cultural do país, aos desafios do debate cultural interno e a uma nova postura comprometida dos artistas.

Palavras-chave

Ernesto de Sousa. Exposição de arte. Arte experimental.

Abstract

The “Alternative Zero - controversial trends in contemporary Portuguese” (1977) art exhibition was organized by Ernesto de Sousa. It was built in terms of a broad and diverse neo-avant-garde project that sought to position contemporary art in Portugal. The issues of this project deals with the production of the international experimental art, new socio-political portuguese context of the end of the dictatorship, the cultural isolation of the country, the challenges of the internal cultural debate and a new committed posture of the artists.

Keywords

Ernesto de Sousa. Art exhibition. Experimental art.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

De forma entusiasta, o professor e escritor Eduardo Prado Coelho caracterizou o artista de vanguarda em Portugal como um agente que “menos que artista é mais operador de pautas futuras para encontro, reunião, concílio, estábulo, tábua flutuante de fazer amor, palha incendiada, crepitação venenosa, rampas de fascinação, conchas de sono” (PERSPECTIVA, 1997, p.56). Tal postura afirmativa do artista, vislumbrada pelo Diretor Geral de Ação Cultural nomeado após a Revolução dos Cravos de 1974, aproximava a prática artística de novas questões sociais e culturais, além de engajada numa outra sensibilidade e com compromisso crítico e ético. Também, e ao mesmo tempo, assumia-se uma aliança, pacto ou encontro com a nova vida política e “suas pautas futuras” que, em estreita sintonia com o final do período político ditatorial, afirmava-se também nas novas pesquisas artísticas. E foi com a exposição “Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea” (1977), idealizada e organizada por Ernesto de Sousa (1921-1988), para a qual Coelho escreveu seu texto, que se constituiu um dos marcos mais significativos da contemporaneidade da arte em Portugal. A trajetória de Sousa, a partir dos anos 1950, como crítico, artista e curador, representou um dos maiores esforços intelectuais para a construção, seja institucional, na crítica de arte ou em sua própria pesquisa artística, da vanguarda em Portugal¹.

Há uma condição-chave para o entendimento da cultura na segunda metade do século 20 em Portugal, contextualizada entre o período final da ditadura de António Salazar e a redemocratização instaurada pela Revolução dos Cravos. Ela está ligada ao posicionamento do país em relação à Europa e aos Estados Unidos e foi construída, entre outras, por uma oposição ou “dicotomia entre o ‘cá dentro’ e o ‘lá fora’” e por “uma estranha vivência do isolamento de que sucessivas gerações de artistas se tentaram libertar” (NOGUEIRA, 2013, p.7), nas palavras do crítico Delfim Sardo. O país também fora caracterizado, no contexto dos anos 1960, pela “tentativa de diálogo e de acompanhamento das tendências internacionais do momento, num país claramente periférico” (NOGUEIRA, 2013, p.19), segundo os historiadores João Pinharanda e António Rodrigues. Na apresentação do catálogo Ernesto de Sousa – *Revolution my Body*, o artista Jorge Molder e Rui Sanches, afirmaram também uma condição periférica de Portugal nos anos 1970 dentro de um mapa da arte e da cultura (ERNESTO, 1998, p. 7). Uma alegada condição de periferia, o isolamento politicamente imposto, o debate das questões do nacional e das relações entre arte nacional e arte internacional são alguns dos tópicos norteadores para a discussão da vanguarda. Tais termos de um debate cultural a mediar as relações com a arte internacional estiveram presentes em outros países não hegemônicos europeus e mesmo, com tantas diferenças sociais e culturais, guardam também algumas similaridades com projetos artísticos das vanguardas no Brasil (REIS, 2006) e, de modo geral, na América Latina (ADES, 1997). A necessidade de rever e enfrentar criticamente estes conceitos, entre outros, fundamentou sobremaneira a discussão artística. Outras vanguardas e “modernidades alternativas” (HUYSSSEN, 2014, p.21) deveriam ser erigidas frente à homogeneização das narrativas da arte fundadas sob determinados cânones ou

1- As pesquisas para este artigo foram realizadas através do Estágio Sênior na Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas com supervisão da Profa. Dra. Raquel Henriques da Silva e realizado entre os meses de junho e dezembro de 2016.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

condições geopolíticas. Assim, fundou-se um debate entre certo posicionamento cultural do País frente à produção artística de outros centros. Tal posicionamento em relação a uma cultura 'importada', ou não, configurou-se como uma questão fundamental para as pesquisas poéticas dos anos 1960/1970 e teve com a exposição "Alternativa Zero" um espaço privilegiado para a afirmação de uma vanguarda nacional.

O contexto no qual situou-se o início de uma discussão da vanguarda em Portugal deu-se no final do período ditatorial. A pesquisadora Isabel Nogueira (2013) situa um contexto cultural de final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. O princípio da institucionalização das artes visuais realizado pela Fundação Calouste Gulbenkian foi fundamental para o fomento das artes com suas bolsas de intercâmbio (OLIVEIRA, 2013). Também um aumento do número de periódicos dedicados à discussão das artes e, no início da década de 1970, ao "crescimento do mercado de arte português" (NOGUEIRA, 2013, p. 27), com a abertura de novas galerias de arte. Com o aparecimento de uma nova crítica de artes visuais, notadamente com Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, José Porfírio, José Augusto França e Ernesto de Sousa. E, por fim, a criação da seção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte – AICA, que começou a organizar-se em 1969 e representou de certa maneira uma das frentes da arte a anunciar o fim do período de exceção.

Indicativos também de um circuito artístico aberto a propostas de caráter mais experimental são a presença, entre outras, das pesquisas nas áreas da poesia e da performance. Com o lançamento dos dois volumes da publicação Poesia Experimental, em 1964 e 1966, de caráter concreto, semiótico e aberto às linguagens das artes visuais e música, foram disponibilizadas novas pesquisas de linguagem, que se alinhavam a pesquisas de poesia em outros centros (SOUSA; RIBEIRO, 2004). Entre seus poetas, podem ser mencionados Herberto Helder, José-Alberto Marques e Salette Tavares. E as pesquisas de performance estiveram também presentes nos anos 1960 e 1970 (MADEIRA, 2014), desde proposições envolvendo música e poesia de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e Jorge Peixinho, até performances ligadas mais diretamente às artes visuais de, entre outros, Angelo de Sousa, João Vieira e Helena Almeida.

Com as premissas de uma vanguarda de caráter propositivo, crítico e contemplando sua ambientação dentro do campo cultural específico português e em permanente fricção com proposições artísticas internacionais, funda-se a atuação de Sousa. Seu protagonismo como artista, pesquisador e curador atravessou a história recente do país e seu percurso tramou-se com questões prementes da cultura em Portugal. Pode-se mesmo afirmar que ele estabeleceu uma síntese complexa dos desafios da arte e da cultura frente à ditadura e ao período pós-Revolução dos Cravos. À partir do livro Vanguarda & Outras Loas – Percurso Teórico de Ernesto de Sousa, da pesquisadora Mariana Pinto dos Santos, ficam evidentes alguns de seus primeiros posicionamentos frente as questões culturais atravessadas pelo País.

Em 1946, Sousa filiou-se ao Movimento de Unidade Democrática Juvenil, organização contrária ao regime instituído, e começou a publicar seus textos como crítico de arte e cultura no periódico Seara Nova, publicação de debates sobre a movimentação do *neo-realismo*. Também neste ano, fundou o Círculo de Cinema e, jun-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

to com o seu fechamento pela polícia política de Salazar em 1948, foi preso. A movimentação representava a oposição “cultural ao regime” (SANTOS, 2007, p.27), isto é, ao posicionar-se de forma contrária ao programa cultural oficial do salazarismo, dado em termos de certo realismo forjado por António Ferro, Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (PORTELA, 1987), o movimento assumia um realismo de crítica social. E foi nas páginas da revista que ele esboçou seu projeto de crítica de arte estruturado em quatro frentes. Em seus termos mais gerais, e esmiuçados em seus textos para a revista no ano de 1946, resumidamente assim se formulavam: “a construção de uma arte especificamente portuguesa” (SANTOS, 2007, p.50), uma “preocupação com o problema de fazer chegar a pintura ao público” (SANTOS, 2007, p.51), a estruturação de uma linha histórica que ligava a tradição moderna portuguesa de início do século 20 com o *neo-realismo* e, por fim, a afirmação do “papel atribuído ao crítico, que deve ser (...) uma peça-chave na construção de uma nova arte” (SANTOS, 2007, p.52). Em 1965, ele lançou o livro “A pintura portuguesa neo-realista”, um longo ensaio sobre a movimentação mais significativa, para ele, das pesquisas artísticas naquele contexto. Posteriormente, em texto de 1974, afirmou que a vanguarda em Portugal era herdeira do *neo-realismo* no que concerne, entre outros, à “luta pela democratização da arte” (JÜRGENS, 2016, p.268).

A trajetória de Sousa, moldada na inquietude de seus interesses, abordou diferentes problemáticas artísticas, desde a arte africana, a arte popular (ERNESTO, 2014) e a escultura portuguesa do medievo ao barroco, até a outras linguagens, como o cinema e o teatro (SANTOS, 2007). Em 1963, ele ganhou o prêmio da Jovem Crítica no Festival de Cinema de Cannes com seu filme *Dom Roberto*. Em meados dos anos 1960, na cidade do Porto, foi orientador no curso de Cinema Experimental, diretor no Teatro Experimental e produziu filmes em formato ‘super 8’ juntamente com Carlos Gentil-Homem, entre outras atividades. No final da década, a participação e produção do evento “Encontro do Guincho” (1969) e as encenações multimidiáticas de “Nós não estamos algures” (1969) e “Almada, Um Nome de Guerra” (1969-1972) (ALMADA, 2012), entre 1969 e 1970, tiveram uma importância central para o crítico e artista ao trazerem novas formulações para seu projeto da arte de vanguarda. O “Encontro do Guincho”, realizado em 1969 na praia de mesmo nome em Portugal e que resumidamente constituía-se na filmagem de uma ação artística, colocou em questão os papéis compartimentalizados de artista e de crítico de arte (ERNESTO, 1998). Tal redefinição dos papéis de produção e reflexão sobre arte fora discutida em um evento na Itália, do qual participara, denominado “Onze Dias de Arte Coletiva” (1969) e organizado, entre outros, pelo artista e designer italiano Bruno Munari. Nessa ocasião, Sousa trouxe o conceito de operador estético com o qual borravam-se as distinções “entre artista gráfico, pintor, escultor, realizador de cinema, encenador e também entre artista e crítico de arte, ou entre artista e historiador de arte, ou entre artista e dinamizador cultural” (SANTOS, 207, p.169) e, dessa forma, perdiam-se seus contornos definidos. Tal operação, tanto reunia uma série de atividades e práticas artísticas de Sousa, quanto redefinia a atuação dos e das artistas de vanguarda que, em suas “pautas futuras”, assumiam diversos papéis no próprio campo artístico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

No esteio de uma trajetória dinâmica de produções artísticas e reflexões em diversificados campos do conhecimento, brevemente apresentadas anteriormente, a exposição “Alternativa Zero” representou uma súpula do projeto reflexivo e artístico de Sousa, configurada como uma intervenção crítica e histórica através de uma exposição, por sua vez projetada em uma miríade de experiências sensíveis, como indicada em seu cartaz de divulgação:

objectos objecções projectos atitudes formas ideias conceitos acontecimentos expansão exposição comportamentos arte antiarte diálogo culinária acordos desacordos meditação cinema vídeo teatro pintura escultura movimento arquitectura fotografia desenho música jogo comunicação festa (GENTIL-HOMEM, 1977)

Intervenção entendida também pelo caráter público da exposição como uma “‘mí-dia’ da arte contemporânea, no sentido de ser seu principal agenciamento de comunicação” (FERGUSSON, 1996, p.176, tradução nossa) e que assim “é o principal motor dos debates e da crítica em torno de algum aspecto das artes visuais” (FERGUSSON, 1996, p.179, tradução nossa). Reverberava em Sousa o impacto da “Documenta 5” (1972), realizada na cidade alemã de Kassel, e as palavras de seu curador Harald Szeemann pareciam ecoar em seu projeto, o de “ser a vida concentrada em exposição” (PERSPECTIVA, 1997, p.20). “Alternativa Zero” constituiu o formato da exposição como um espaço de experiências, no qual o olhar fundava-se na vivência corporal e total dos espectadores. E, segundo Isabel Nogueira, esta exposição inaugurou a “atividade curatorial” (NOGUEIRA, 2008, p.9) em Portugal.

A exposição foi mostrada entre os dias 28 de fevereiro e 31 de março de 1977 na cidade de Lisboa e ocupou a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. Teve visitação de 10.000 pessoas, entre elas a forte presença de estudantes, e nela apresentaram-se “ambientes, instalações, ‘happenings’, ações, performances, estando o seu interesse focado em operações artísticas em conceitos e projetos” (JÜRGENS, 2016, p.290). A galeria foi originalmente construída para a Exposição do Mundo Português em 1940, projeto nacionalista e colonialista de Salazar. Foi também, num contexto político e social bem distinto, ocupada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos no *Mural de 10 de junho de 1974*, um grande painel realizado coletivamente e alusivo à Revolução dos Cravos (NOGUEIRA, 2008). Por fim, foi destruída por um incêndio em 1981. A exposição seria originalmente um evento paralelo ao Congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte, que acontecera no ano de 1976 pela primeira vez em Lisboa, mas que somente um ano depois foi efetivada (NOGUEIRA, 2008). A pesquisadora Mariana Pinto dos Santos, em referência a um texto de José Miranda Justo, assim contextualiza o ‘zero’ no título da exposição:

O zero possibilita, pois, encarar o passado como um tempo inconcluso, constantemente refeito à luz do presente, possibilita refazer

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

incessantemente a tradição, conotando-a – conectando-a – e abrindo-a à interpretação livre. (SANTOS, 2007, p.139).

O local da exposição, pleno de referências concernentes à recente história política e cultural, foi ocupado por Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Álvaro Lapa, Alvess, Ana Hatherly, Ana Vieira, André Gomes, Ângelo de Sousa, António Lagarto & Nigel Coates, António Palolo, António Sena, Armando Azevedo, Artur Varela, Clara Menéres, Constança Capdeville, Da Rocha, E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, João Brehm, João Freire, João Vieira, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, José Carvalho, José Conduto, José Rodrigues, Júlio Bragança, Julião Sarmento, Leonel Moura, Lisa Santos Silva, Manuel Casimiro, Mário Varela, Noronha da Costa, Pedro Andrade, Pires Vieira, Robin Fior, Salette Tavares, Sena da Silva, Túlia Saldanha, Victor Belém e Victor Pomar. Além de performances com o Grupo Cores, Centro de Artes Plásticas de Coimbra, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Grupo Experimental de Teatro Musical Contemporâneo e a presença espontânea do coletivo teatral *Living Theatre*, com seus fundadores Julian Beck e Judith Malina, entre outros (JÜRGENS, 2016).

O projeto de Sousa também previu mais duas exposições simultâneas: “Os Pioneiros do Modernismo em Portugal” e “A Vanguarda e os Meios de Comunicação – o Cartaz”. A primeira exposição, “Os Pioneiros do Modernismo em Portugal”, destacou três pintores ligados ao futurismo e cubismo do começo do século 20 em Portugal, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita, e era construída por fotografias e documentação

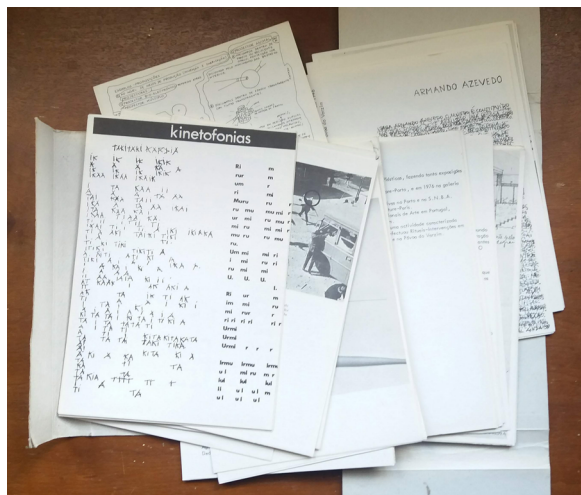


Figura 1: Catálogo da exposição “Alternativa Zero” (arquivo pessoal e fotografia do autor)

(NOGUEIRA, 2003). Ali configurava-se um preâmbulo à exposição principal, ao pontuar poéticas referenciais do modernismo. Ao aferir um valor para o passado, sem confundir-se com um passadismo que, para ele, atrelaria o passado como cânone do presente (ERNESTO, 1998), Sousa refere-se “a uma retaguarda mais profunda, mais intrinsecamente necessária: ‘simplesmente o passado” (PERSPECTIVA, 1997, p.25). E a segunda mostra, “A Vanguarda e os Meios de Comunicação – o Cartaz”, fundamentada numa reflexão sobre a importância das artes gráficas como meio de experiência estética ao mesmo tempo de informação de grande alcance (ERNESTO, 1987), apresentava seu acervo pessoal de cartazes com temática nas artes visuais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

O catálogo da exposição (fig. 01) constitui-se como um documento central para a exposição e é o objeto específico de análise de algumas de suas questões curatoriais. O projeto gráfico de João Melo é significativo não apenas por seus textos e registros de proposições e projetos artísticos, mas por seu caráter de ousadia. O termo curador ou curadoria não aparece nos créditos da exposição e no catálogo a denominação dada a Sousa é o de “organização e responsabilidade crítica” (PERSPECTIVA, 1997, p. 76). Acomodado numa pasta de papelão, o catálogo é formado por um caderno que reúne textos de Eduardo Prado Coelho e Sousa, juntamente a um glossário conceitual com 13 fotos e notas. Separadamente, encontram-se os créditos da exposição e mais 43 pranchas soltas para cada artista da exposição. Incluída na pasta, há também uma lista de participantes e obras e o cartaz da exposição. Seu projeto estava em sintonia com outras publicações de época, como as duas edições de 1964 e 1966 da Poesia Experimental e suas pranchas soltas com as poesias de invenção.

Tal formato do catálogo em pranchas, ao dialogar conceitualmente com as duas publicações de Poesia Experimental, estava em acordo também com um conceito e prática da exposição como um arquivo de arte contemporânea. Outro ponto marcante era o fato das pranchas não trazerem apenas as reproduções de obras expostas, aliás, poucas traziam. As fichas apresentavam-se mais como projetos de proposições artísticas e documentos relacionados com as propostas. E, muitas vezes, dentro de uma perspectiva da arte conceitual, algumas fichas eram, elas próprias, uma proposição artística. Denominado por Sousa como “catálogo-obra-de-arte” (PERSPECTIVA, 1997, p. 84), ele sintonizava-se com os catálogos em forma de fichário das exposições denominadas de “Number Shows”, entre os anos de 1969 e 1974, da crítica e historiadora da arte Lucy Lippard (BUTLER, 2012) e das publicações do crítico, editor e galerista Seth Siegelaub, que teve um papel determinante junto à primeira geração dos conceituais norte-americanos Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Wiener e Douglas Huebler. Pode-se aferir nas publicações de Siegelaub, dentre elas *The Xerox book*, editada em 1969, que se constituía não como reprodução das proposições artísticas, mas como a própria apresentação das proposições nas páginas da publicação. Como apontado por Alexander Alberro (2003), se a obra-de-arte representa a informação primária, as informações sobre ela em catálogos representam informações secundárias. Porém, na operação de Siegelaub, com as suas publicações, e em conformidade com as premissas da arte conceitual, o catálogo oferecia uma informação secundária transmutada em informação primária. A proposição artística, então, tinha no espaço impresso sua concreção. Dessa forma, são significativas as pranchas soltas do catálogo ao apresentar, entre outros, projetos e partituras de Jorge Peixinho, Túlía Saldanha (fig. 2), Constança Capdeville e Alvess; a poesia experimental de E. M. de Melo e Castro (fig. 3) e Salette Tavares; arquivos documentais de Ernesto de Sousa, Manuel Casimiro, Albuquerque Mendes e Ana Vieira, e proposições artísticas realizadas para o espaço impresso de Alberto Carneiro (fig. 4), Angelo de Sousa, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, Julião Sarmento e Lisa Chaves Ferreira.

O ensaio de Sousa no caderno de textos do catálogo apontou discussões determinantes sobre a arte de vanguarda em Portugal e, por extensão, a posição do

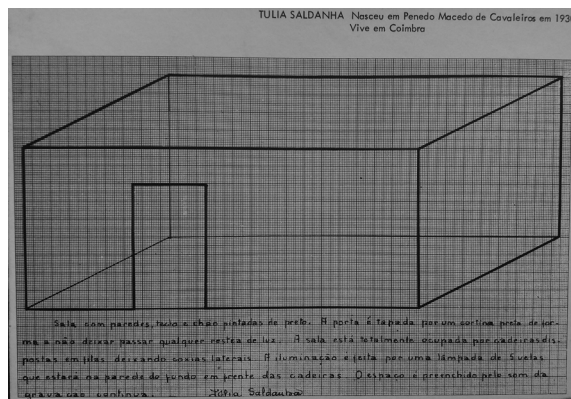
PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 2: Prancha da artista Túlía Saldanha no catálogo da exposição "Alternativa Zero" (arquivo pessoal e fotografia do autor)



país na Europa e suas relações com a arte internacional, suas narrativas históricas, o meio institucional, o período pós-revolução e uma reflexão sobre o fazer curatorial de uma exposição. Primeiramente, em seu diagnóstico, ele se posicionou contrário a um modelo de exposição, imitado de outros países, dado no formato dos salões de arte ou do modelo bienal, e mostrava-se contrário a uma seleção dada por algum tipo de júri. Também levantou o fato de ainda não se ter um Museu de Arte Moderna no país e abordou certo isolamento decorrente do exílio de muitos artistas. Tal isolamento constitui-se para ele em dois tipos de exílio: pri-

meiramente o dos que viviam fora do país e o fato de que muitos outros estavam na condição de "exilados-no-seu-próprio-país" (PERSPECTIVA, 1997, p. 59). Também, e de forma enfática, ele criticou o desconhecimento de um passado histórico da arte, previsto, em especial, na obra de Almada Negreiros. Para o curador João Fernandes, o empreendimento intelectual de Sousa com a exposição foi assim analisado:

Mais do que representar um contexto nacional, a "Alternativa" propõe-se a manifestar a existência de um novo contexto nacional, apagando memórias e legitimando-se outras, abrindo-se a uma lista heterogênea de artistas, que lhe impede a sua redução à condição de mais uma exposição de grupo, mas articulando-os dentro de seu programa ideológico, e excluindo muitos outros, de maneira a evitar cair no acriticismo da representatividade numérica e abstrata que a tornaria em mais um exemplo da tradição de "salon" que Ernesto pretende destruir (PERSPECTIVA, 1997, p. 27).

A exposição proposta e discutida por Sousa, insere-se em sua trajetória com as experiências das mostras "Do Vazio à Pro-Vocação" (1972) e "Projectos-Ideias" (1974) e assim afirmou-se como a garantia da diversidade do campo institucional da arte e suas experimentações artísticas. Como prognóstico das questões de "Alternativa Zero" e de uma nova relação do público com as proposições artísticas, ele incorporou algumas reflexões do designer e artista Bruno Munari que, ao não se voltar para as questões da constituição do que seja intrinsecamente a arte, fazia-se necessário repensar o elo de relação entre sujeito e proposta artística. Sousa percebe a forma de ativação da exposição, em total sintonia com as vanguardas mais experimentais de sua época, configurando tal espaço como relacional ao propor "a importância crescente de um trabalho

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

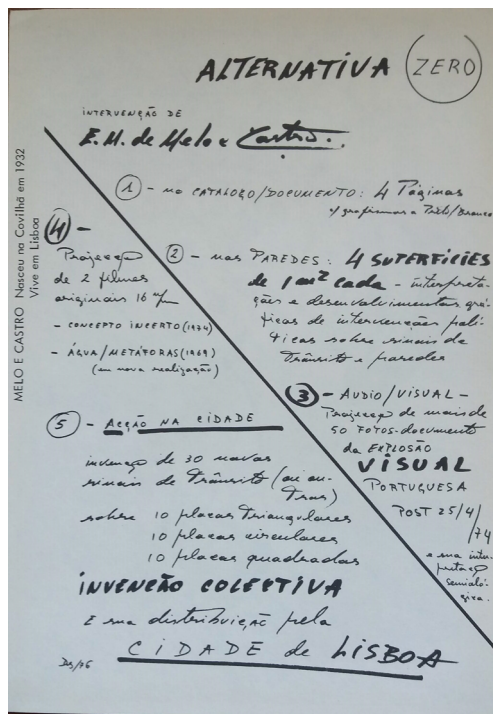


Figura 3: Prancha do artista E. M. de Melo e Castro no catálogo da exposição "Alternativa Zero" (arquivo pessoal e fotografia do autor)

sobre a comunicação; não sobre as coisas mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objetos mas sobre os acontecimentos" (PERSPECTIVA, 1997, p. 64). Na concepção deste espaço expositivo "todos seremos actores, prontos a viver a vida como situação estética; e autores, isto é, absolutamente responsáveis" (PERSPECTIVA, 1997, p. 64). De forma mais enfática e tendo-se como contexto de época as lutas de independência das ex-colônias portuguesas na África, a resistência dos países latino-americanos subjugados por ditaduras e, ainda, a herança da experimentação da arte, em especial com o movimento Fluxus, o espaço expositivo deveria reconfigurar-se. Além de espaço de mostra, partilha e vivência, ele seria transformado sensivelmente ao rece-

ber produções artísticas experimentais que se configuravam como "guerrilhas para um mesmo objectivo: a Utopia, a Festa" (PERSPECTIVA, 1997, p. 65).

Sousa deixou evidente que não partira "de uma definição prévia de vanguarda" e nem na distinção "entre gêneros e gerações; artistas e críticos; e até, em última análise, artistas e anti-artistas" (PERSPECTIVA, 1997, p. 60). O curador João Fernandes assim discute sua compreensão aberta de vanguarda:

Nos seus escritos e acções, Ernesto de Souza procurará sempre dissociar o conceito de vanguarda de qualquer apropriação elitista dos seus conteúdos e manifestações, buscando ampliar socialmente a recepção das iniciativas artísticas e dos conhecimentos nelas implícitos. O conceito de "obra aberta" estabelecido por Umberto Eco torna-se operativo nesta extensão prolifera do conteúdo semântico da palavra vanguarda, aliado à necessidade de encontrar uma forma de correspondência entre a realidade política e social e o contexto artístico. (PERSPECTIVA, 1997, p. 21)

E o que é mais enfático para Sousa é a própria afirmação da existência de uma vanguarda. Seja posicionando-se contrariamente à arte dita burguesa e "seu caráter monumental e mortalmente fechado", no sentido de afirmar "uma outra postura em relação a uma atitude aberta, em que os processos e projetos são mais importantes que

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

os objetos” (ERNESTO, 1998, p. 304). Por fim, a vanguarda é neste momento um projeto crítico de reflexão e produção artística.

Além da apresentação feita por Eduardo Coelho e o texto sobre as questões curatoriais da exposição de Sousa, havia também no caderno de textos um glossário composto por 13 fotos e notas, que configuram um ideário teórico, contextual e vivencial de Sousa a ampliar os sentidos da exposição. Apresenta-se ali um panorama diversificado

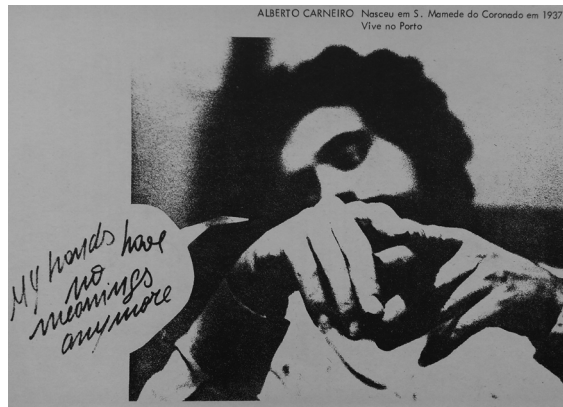


Figura 4: Prancha do artista Alberto Carneiro no catálogo da exposição “Alternativa Zero” (arquivo pessoal e fotografia do autor)

de discussões que subjazem à mostra. Apresentam-se nas 13 imagens e seus textos, operações críticas e conceituais para reivindicação da vanguarda, sua interação com experiências contemporâneas internacionais e o seu caráter sempre comprometido. Descritivamente e em ordem de apresentação, as fotos mostram: 1. Jovens circulando na “Documenta 5” de Kassel de 1972; 2. Almoço com o artista Wolf Vostell em Malpartida (Espanha); 3. O *Aniversário da arte* por Robert Filliou em 1973; 4. Manifestação “Semana de Arte na Rua” no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1974); 5. O escritor Jorge Luis Borges e o artista Jorge Glusberg, do Centro de Arte y Comunicación, em Buenos Aires; 6. Galeria Wspolczesna em Varsóvia e uma mostra de videoarte; 7. Encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys na “Documenta 5” (1972); 8. Pavilhão *Artists Liberation Front* na “Documenta 5” de 1972; 9. Atentado na Cooperativa Árvore; 10. Desenho de René Bertholo; 11. Os objetos de Antonio Areal; 12. Mural *Começar de Almada Negreiros* e 13. Detalhe de desenho/projeto de Alfred Jansen.

Podem-se organizar as fotos, conjuntamente com suas legendas, a partir de questões específicas que fundam o olhar do crítico, artista e curador da exposição. E assim podem ser aproximadas as fotos 1, 7 (fig. 5) e 8, que se referem à “Documenta 5”. A referida exposição teve um grande impacto para Sousa, sendo objeto de palestras organizadas por ele e acompanhadas de diapositivos em diversas ocasiões. Em carta ao artista Ângelo Sousa em 1972, afirmou que a exposição em Kassel foi para ele “(...) o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias” (ERNESTO, 1998, p.83). Além disso, a “Documenta 5” foi o local em que ele entrou em contato pessoal com Joseph Beuys no Museu Fredericiano, em sala localizada no piso térreo à direita e próximo a Christo, Ben Vautier, Yoko Ono e

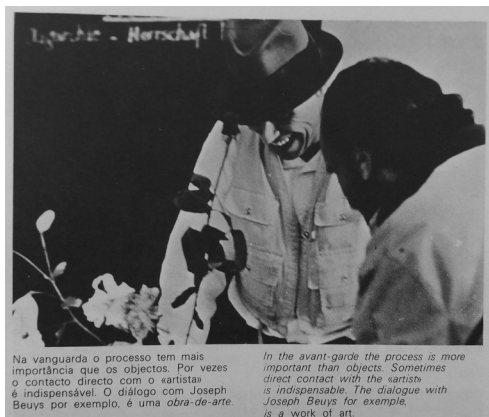
PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 5: Encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys "Documenta 5" de Kassel no cat. "Alternativa Zero" (arquivo pessoal e fotografia do autor).



-monumento fora da vida e do nosso inteiro direito ao mundo" (SOUSA, 1998, p. 36). Por último, e numa percepção crítica e sintonizada com o papel da arte política, a foto 8 refere-se ao projeto *Artists Liberation Front*, fundado por David Medalla e John Dugger, assim descrito por John Walker:

O "Pavilhão de Participação do Povo" de Dugger e Medalla foi construído por uma equipe de trabalhadores locais e localizado no Museu Fredericianum em um canto de seu jardim em Kassel. (...) Para entrar no Pavilhão, os visitantes tinham que tirar os sapatos a fim de percorrer um tanque de água, que se destinava a deter os burocratas das artes. (WALKER, 2002, p. 87, tradução nossa).

A ligação de Sousa com a movimentação Fluxus foi apresentada nas fotos 2 e 3, além da imagem já discutida de seu encontro com Beuys. Sua relação de amizade e parceria artística com Wolff Vostel e Robert Filliou e, de forma mais geral, seu grande interesse pela movimentação do grupo Fluxus foi determinante para seu pensamento estético. A foto 2 mostra uma celebração do artista Wolff Vostell no Museu de Malpartida, no qual se encontra sua obra e também local de manifestações e encontros. A foto 3 apresenta o artista Robert Filliou em meio à comemoração do 1.000.010º aniversário da arte (1973), proposta irônica e performática de uma data de surgimento da arte, ao tomar como seu início a mais longínqua pré-História. No ano seguinte, a celebração performática do 1.000.011º

Figura 6: – Jorge Luis Borges e Jorge Glusberg no C.A.Y.C./ Buenos Aires no cat. "Alternativa Zero" (arquivo pessoal e fotografia do autor)



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

aniversário da arte (1974) foi comemorado pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, importante local de pesquisa artística, cuja foto 4 registra a manifestação *Semana de Arte na Rua*, por eles produzida.

As fotos 5 (fig. 6) e 6 referem-se a situações de vanguarda em distintos eixos geográficos e pressupõem um mapeamento mais abrangente da vanguarda ao situá-la em geografias diversas, além dos centros hegemônicos. A foto 5 mostra o escritor Jorge Luis Borges e o artista Jorge Glusberg, organizador do CAYC – *Centro de Arte y Comunicación*, instituição de pesquisas artísticas experimentais em Buenos Aires. E a foto 6 apresenta a Galeria Wspolczesna, espaço experimental de arte na cidade de Varsóvia, sublinhando sua exposição de videoarte.

As fotos 8 e 9 (fig. 7) estão ligadas a um posicionamento crítico e político das vanguardas. Na foto 8, já apresentada, está a afirmação do comprometimento crítico da arte no contexto político cultural mais global, com a proposição do *Artists Liberation Front* na “Documenta 5”. E reforçada na nota que a acompanhava com menção à ou-



Figura 7: Atentado terrorista na Cooperativa Árvore no cat. “Alternativa Zero” (arquivo pessoal e fotografia do autor)

A Festa estética não é inofensiva.
Cooperativa «Árvore» do Porto, após
o atentado de que foi vítima.

*The aesthetic Feast is not inoffensive:
Cooperative «Árvore» in Oporto,
Portugal, after the bomb attack which
destroyed it.*

tra experiência radical, *Tucumán Arde* (1968), constituída num projeto artístico coletivo que justapõe pesquisas econômicas, sociais e artísticas na cidade de Rosário na Argentina, em 1968. E, de forma contundente, a foto 9 mostra o contexto reacionário no qual a sociedade portuguesa estava ainda inserida. A imagem documenta um atentado de grupos de extrema-direita na sede da Cooperativa Árvore, no dia 7 de janeiro de 1976. O espaço cultural e artístico era considerado uma das instituições artísticas determinantes “de resistência antifascista” (NOGUEIRA, 2008, p. 10). E foi nos seus espaços, dois anos antes do atentado, que se construiu a ação performática *Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis* (1974) no Porto a exigir um museu de arte mais atuante e dinâmico nas questões contemporâneas da arte (SILVA, 2009).

Por fim, após a afirmação de importância da “Documenta 5”, do papel definidor de Joseph Beuys, Wolff Vostell e Robert Filliou, da descentralização das ações, práticas e discussões da vanguarda e das parcerias artísticas internacionais, um conjunto de fo-

PORTO ARTE



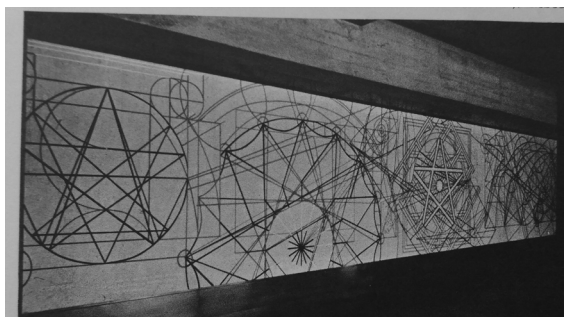
Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

tos e notas levantou questões concernentes às narrativas da arte em Portugal. As fotos 10, 11, 12 e 13 de forma geral, sublinham a necessidade de uma revisão da história da arte em Portugal, em função de novas narrativas críticas que, além dos diálogos internacionais, apresente fundamentos de um projeto de vanguarda. Neste sentido, o artista Almada Negreiros tem uma importância fundamental para o projeto de vanguarda de Sousa, seja por suas experimentações no começo do século 20 ou sua atuação posterior. A foto 12 (fig. 8) registra o painel 'Começar' de Negreiros, instalado em 1968 na Fundação Gulbenkian e último grande projeto do artista. O termo 'zero' no nome da exposição está seguramente ligado a esse começar, ou recomeçar, de Almada Negreiros. A foto 13 faz traça um paralelo entre as trajetórias de Almada Negreiros, ainda pouco valorizado no meio português, e a do norte-americano Alfred Jansen, já reconhecido por artistas da vanguarda norte-americana. A foto 11 mostra os objetos, nomeados como *caixas vazias de objetos* ou *caixas-conteúdos*, do artista António Areal. O artista, que também escreveu o livro *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais* (1970), é uma das grandes referências como artista e teórico para a construção das bases da vanguarda em Portugal. Juntamente com ele, é tam-

bém citado o nome do artista Joaquim Rodrigo. Acrescentem-se os artistas que viveram no exílio, voluntário ou não, que retornaram a Portugal, entre eles René Bertholo – cujo desenho é mostrado na foto 10 –, os quais trarão suas experiências de outras cartografias culturais.

Muito mais haveria para se abordar sobre a complexidade, importância e protagonismo da exposição. E, de exigência obrigatória num próximo texto, uma análise de suas propostas experimentais a pedir um olhar escrutinador próprio. Mas, para o escopo deste texto, optou-se por um entendimento da complexidade discursiva da exposição analisada a partir da trajetória intelectual de Sousa, de alguns de seus artigos e de seu projeto esmiuçado no catálogo. Algumas críticas à exposição observaram uma descontinuidade geográfica ao se apresentarem propostas artísticas "importadas" (PERSPECTIVA, 1997, p. 189) ou também em uma descontinuidade temporal ao se observar certo dadaísmo de início do século 20, agora "redescoberto" (PERSPECTIVA, 1997, p. 189) no presente. Em ambas as críticas, por seus pontos de vista conservadores e irônicos, presume-se que a presença da vanguarda na exposição era sentida como algo descolado, ou mesmo dispensável, do que seria o cerne de certo entendimento da cultura e arte no país. Num artigo de 1974, justamente intitulado *Da vanguarda como necessidade*, Sousa afirmou que a "verdadeira vanguarda é uma descoberta original e necessária sobre o presente" e que



O caso de Almada Negreiros é o mais chocante pela rara investigação que se faz neste país sobre os aspectos mais vanguardistas do autor do «Manifesto Futurista». Na imagem vemos o mural «COMEÇAR» do edifício Gulbenkian, que sintetiza a sua obra pré-conceitual.

The case of Almada Negreiros is the most shocking due to the rare research carried out in this country on one of the most avant-garde aspects of the author of the «Futurist Manifesto». In the picture can be seen the mural «COMEÇAR» in the Gulbenkian building, which synthesises his pre-conceptual work.

Figura 8: Mural 'Começar' de Almada Negreiros instalado na sede da Fundação Gulbenkian no cat. "Alternativa Zero" (arquivo pessoal e fotografia do autor)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

não “se trata portanto (nem deve tratar-se) de imitar e ou venerar o-que-se-faz-lá-fora mas de abordar o que deve ser feito cá-dentro” (ERNESTO, 1998, p. 305). Sousa não estabeleceu uma antítese entre os termos, mas os distinguiu, por meio de seus textos e exposição, como complementares. A exposição “Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea” operou com uma simultaneidade espaço-temporal nos termos não tornados opostos, mas relacionais, de certo ‘cá-dentro’ para com um ‘lá-fora’. Ao prever uma relação dialógica, crítica e sem hierarquizações entre frentes e fontes diversas da arte experimental, a vanguarda era também a estratégia de um Portugal da Revolução.

REFERÊNCIAS

- ADES, Down. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Massachusetts: MIT Press, 2003.
- ALMADA, um nome de guerra 1969-1972/1984. *Catálogo*. Porto: Museu Serralves, 2012.
- ALTERNATIVA Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea. *Catálogo*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.
- AREAL, António. *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*. Lisboa: ed. autor, 1970.
- BUTLER, Cornelia. *From Conceptualism to Feminism – Lucy Lippard’s Number Shows 1969-74*. Londres: Afterall Books, 2012.
- ERNESTO de Sousa e a Arte Popular. *Catálogo*. Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Guimarães: Documenta, 2014.
- ERNESTO de Sousa – Itinerários. *Catálogo*. Porto: Secretaria de Estado da Cultura e Casa de Serralves, 1987.
- ERNESTO de Sousa – Revolution my body. *Catálogo*. Lisboa: CAM – Fundação Gulbenkian, 1998.
- FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org.). *Thinking about exhibitions*. Nova York: Routledge, 1996.
- GENTIL-HOMEM, Carlos. *Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea*. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna (1977). 1 cartaz color.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2014.
- JÜRGENS, Sandra Vieira. *Instalações provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade*. Lisboa: Sistema Solar; In.Transit; Stet, 2016.
- MADEIRA, Cláudia. Performance arte portuguesa – questões sociológicas em torno de uma história em processo. In: Congresso Português de Sociologia, 7, 2014. *Livro de Actas do VIII Congresso Português de Sociologia, 40 anos de Democracias: progressos, contradições e prospectivas, Évora, 2014*
- NOGUEIRA, Isabel. *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX: Universidade de Coimbra, 2008.
- NOGUEIRA, Isabel. *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- OLIVEIRA, L. C. S. R. A. *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.
- PERSPECTIVA: *Alternativa Zero. Catálogo*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- PORTELA, Artur. *Salazarismo e artes plásticas*. Lisboa: Ministério de Educação e Cultura, 1987. PDF
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- SILVA, Raquel Henriques da. Os anos 70 depois do 25 de Abril. In: *Anos 70 Atravessar Fronteiras. Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- SOUSA, Carlos Mendes; RIBEIRO, Eunice. *Antologia da Poesia Experimental portuguesa: anos 60 – 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.
- SOUSA, Ernesto de. *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- SANTOS, Mariana Pinto dos. *Vanguarda & outras loas – percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- WALKER, John A., *Left shift: radical art in 1970's Britain*. Londres: I.B.Tauris Publishers, 2002.



Paulo Roberto de Oliveira Reis

Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Tem pesquisas em história da arte brasileira, performance e curadoria. Entre suas curadorias estão *Panorama da Arte Brasileira* (com Ricardo Basbaum e Ricardo Rezende, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001), *Estados de imagem: livros de Waltércio Caldas* (com Daniela Vicentini, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2007), *Um lugar a partir daqui* (Rumos Visuais, Itaú Cultural, Brasília, 2009) e *Cena Raul Cruz* (Centro Cultural SESI, Curitiba, 2014). Publicou os livros 'Arte de vanguarda no Brasil – anos 60' e 'O corpo na cidade – performance em Curitiba' e, entre outros, os artigos 'Construção do olhar pelas exposições', 'Limiar da visualidade – artes visuais e a crise da aids', 'Francisco Bittencourt: ensaio sobre uma trajetória crítica', 'Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda' e 'Gilda convida Maria Bueno – o pulso da cidade'.

Como citar: REIS, Paulo Roberto de Oliveira Alternativa Zero – um marco da experimentação em Portugal. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V 25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.104165>
