

ALTERNATIVA ZERO – ERNESTO DE SOUSA E A VANGUARDA EM PORTUGAL

Paulo Roberto de Oliveira Reis / UFPR

RESUMO

A exposição 'Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea' foi organizada por Ernesto de Sousa e apresentou-se como uma sùmula da vanguarda experimental em Portugal. Ela foi construída nos termos de um projeto que buscou posicionar-se em relação à arte experimental, ao contexto político do final da ditadura e pós Revolução dos Cravos, ao isolamento cultural do país, aos desafios do debate cultural português e a uma nova relação com a arte internacional.

PALAVRAS-CHAVE: Ernesto de Sousa, vanguarda portuguesa, arte experimental.

ABSTRACT

The exhibition 'Alternative Zero - controversial tendencies in contemporary Portuguese art' was organized by Ernesto de Sousa and presented as a summary of the experimental vanguard of Portugal. It was built in terms of a project that sought to position itself in relation to the production of experimental art, the political context of the end of dictatorship and beginning of Carnation Revolution, the country's cultural isolation, the challenges of Portuguese cultural debate and a new relationship with international art.

KEYWORDS: Ernesto de Sousa, portuguese avant-gard, experimental art.

De forma entusiasta o escritor e intelectual Eduardo Prado Coelho caracterizou o artista de vanguarda dos anos 1960/1970 em Portugal como um agente que, *menos que artista é mais operador de pautas futuras para encontro, reunião, concílio* (ALTERNATIVA, 1977, não paginado). Tal nova postura do artista, vislumbrada pelo Diretor de Ação Cultural nomeado após a Revolução dos Cravos de 1974, aproximava a prática artística de novas questões culturais e artísticas e de um compromisso crítico. Também e ao mesmo tempo assumia-se um comprometimento com a nova vida política e *suas pautas futuras* em sintonia com o momento do final do período político ditatorial e afirmava-se suas pesquisas de caráter mais experimental. E foi com a exposição ‘Alternativa Zero – tendências polêmicas na arte portuguesa contemporânea’, organizada por Ernesto de Sousa e para a qual Coelho escreveu seu texto, que constituiu-se um dos marcos mais importantes e evidentes da vanguarda dos anos 1960 e 1970 em Portugal. A trajetória de Sousa como crítico, curador e artista desde meados dos anos 1960 representou um dos maiores esforços para a construção de um projeto de vanguarda.

Como estabelecimento de uma base metodológica e teórica que contemple um conceito crítico de neovanguarda ou, como usado neste texto, da vanguarda dos anos 1960/1970 em Portugal, dois posicionamentos iniciais são fundamentais. Primeiramente o da afirmação do sentido transformador das vanguardas que, para tanto, distanciam-se de leituras que denegam seu caráter crítico. Para Peter Burger, no livro ‘Teoria da Vanguarda’, a neovanguarda, *que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição e transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido* (BURGER, 2012, p. 116). Dentro da complexa construção teórica das vanguardas de Burger não havia lugar para sua permanência como moto propulsor de debates e produções, mesmo que em outras bases históricas. Num outro sentido, o de contemplar produções e operações artísticas relevantes, Eduardo Subirats em seu livro ‘Da vanguarda ao pós-moderno’ sublinhou a permanência nas décadas subsequentes de um *impulso crítico e renovador que caracterizou de maneira essencial as vanguardas* (SUBIRATS, 1984, p. 20). E no artigo ‘Quem tem medo da neovanguarda?’ o crítico norte-americano Hal Foster discutiu alguns termos pertinentes para se pensar as vanguardas ou neovanguardas. Para ele, entre outras questões, a vanguarda do construtivismo e o procedimento do ready-made apontaram outros caminhos para a

contemporaneidade. Nesta perspectiva ele afirma a presença produtiva destes dois termos nas neovanguardas e que, apesar de *estética e politicamente diferentes, essas duas práticas contestam os princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo, o primeiro por incluir objetos cotidianos e uma postura de indiferença estética, o segundo pelo uso de materiais industriais e a transformação da função do artista* (FOSTER, 2014, p. 24). Tais linhas conceituais iriam imbricar-se nas produções experimentais das décadas de 1960/1970 na arte norte-americana.

Em diferentes momentos de seu texto Hal Foster adverte que sua operação de repensar, seja a herança do construtivismo ou a permanência do conceito operacional do readymade pelas neovanguardas, foi estabelecida sobretudo num contexto norte-americano e europeu. Seria então possível fazer uma leitura da produção artística de outros continentes e mesmo para a totalidade dos países da Europa tomando apenas sua chave de leitura? Ou melhor, seria este o único modelo crítico para se refletir sobre os tantos projetos de vanguardas ou neovanguardas estabelecidas de maneiras tão diversas também na América Latina ou em países como Portugal, Espanha ou Grécia, por exemplo? Desta forma, para o segundo posicionamento fundamental da discussão da vanguarda em Portugal é necessário um olhar crítico para as narrativas tornadas hegemônicas das neovanguardas e prever a necessidade de um novo entendimento das diversidades geográfico-culturais e suas respectivas produções artísticas.

Há uma condição aparentemente estrutural para o entendimento da cultura do séc. XX em Portugal, certamente derivada do período ditatorial salazarista, que é construída, entre outros, por uma oposição ou *dicotomia entre o “cá dentro” e o “lá fora”* (NOGUEIRA, 2013, p. 7), nas palavras do crítico Delfim Sardo. O país também foi caracterizado como *claramente periférico* (NOGUEIRA, 2013, p. 19), segundo os historiadores João Pinharanda e António Rodrigues, ou mesmo com *o risco de se manter em subdesenvolvimento cultural* (NOGUEIRA, 2013, p. 54). Periferia, subdesenvolvimento e a questão do nacional e do internacional são conceitos centrais para a discussão da vanguarda de Portugal e são também termos muito próximos dos projetos artísticos na América Latina e, em especial, no Brasil. A vontade de reler e enfrentar criticamente estes conceitos fundamentou sobremaneira a vanguarda em Portugal. Fundou-se um debate ou crise entre certo posicionamento

cultural do país frente à produção artística de centros hegemônicos. Tal posicionamento em relação a uma cultura “importada” configurou-se assim como uma questão fundamental para as vanguardas dos anos 1960/1970. E a partir deste debate, é trazido o conceito de ‘modernidades alternativas’ de Andreas Huyssen (2014). Transposto aqui para as ‘vanguardas alternativas’, este conceito servirá com propulsor de uma reflexão que prescreve um olhar mais sistêmico, e menos radial, para as múltiplas realidades culturais ao mesmo tempo que busca desmontar hierarquias verticais com os grandes centros.

Através da reflexão de Andreas Huyssen reflete-se sobre projetos de vanguardas não hegemônicas pois que dadas em territorialidades geográfico-culturais alternativas mas não conceituadas como periféricas pois que assim desconstrói-se a ideia de algum ‘centro’ emissor de ideias. No artigo ‘Geografias do modernismo em um mundo globalizante’ o autor propõe um pensamento pós-colonial para certa modernidade, ou vanguarda, não hegemônica. Segundo Huyssen sempre evitou-se um maior aprofundamento e análise dos modernismos alternativos no seio de uma discussão mais geral da modernidade. E, entretanto, afirma o autor

Então como agora, a modernidade nunca foi uma só. A nova narrativa das modernidades alternativas, nos estudos e na antropologia pós-coloniais, nos faz visitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas (HUYSSSEN, 2014, p. 21).

Questões surgidas com a modernidade e conseqüentemente com as vanguardas dos anos 1960 devem problematizar certas polarizações configuradas em uma cartografia cultural cindida entre centro e periferia e por centros culturais produtivos e outros derivativos. Pois ao qualificar as vanguardas como derivativas dos grandes centros estabelece-se um debate cultural de campos que impõem uma medida régia de comparação entre produções artísticas nos termos, tornados antípodas, de certo nacionalismo e internacionalismo. O conceito de um transnacionalismo crítico, tão presente nos diversificados projetos de vanguarda dos anos 1960/1970 de centros não hegemônicos, *aponta para os processos dinâmicos de mescla e migração cultural* (HUYSSSEN, 2014, p. 34).

Assim, com as premissas de uma vanguarda de caráter crítico e contemplando sua ambientação dentro de um campo cultural específico em permanente diálogo com outros centros artísticos, entende-se a presença de Ernesto de Sousa (1921-1988) como um fundamento basilar nos desdobramentos da vanguarda em Portugal. Sua trajetória artística e intelectual atravessou a história de Portugal, desde a ditadura de António Salazar, a liberdade democrática conquistada com a Revolução dos Cravos em 1974 e além. A construção de sua trajetória tramou-se com questões prementes da cultura em Portugal e pode-se afirmar que Ernesto estabeleceu uma síntese complexa possível 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 posicionamentos iniciais sobre as questões culturais atravessadas pelo país. Em 1946 Ernesto de Sousa filiou-se ao Movimento de Unidade Democrático Juvenil - MUDJuvenil, organização contrária ao regime ditatorial constituído, e começou a fazer crítica de arte no periódico 'Seara Nova', publicação de discussão sobre o neo-realismo. O neo-realismo constituía-se como a *oposição cultural ao regime* (SANTOS, 2007, p. 27), isto é, posicionou-se contra o programa do novo-realismo oficial forjado pelo Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro e assim assumiu um realismo de crítica social. E foi nas páginas da revista Seara Nova que o jovem Ernesto esboçou seu projeto de crítica de arte que, em seus termos mais gerais, acompanhou toda sua trajetória. Ele apresentou seus fundamentos críticos em quatro diferentes plataformas: 1. *construção de uma arte portuguesa* (SANTOS, 2007, p. 50); 2. *preocupação com o problema de fazer chegar a pintura ao público* (SANTOS, 2007, p. 51); 3. *neo-realismo numa linha de continuidade com a modernidade* (SANTOS, 2007, p. 52) e 4. *diz respeito ao papel atribuído ao crítico, que deve ser (...) uma peça-chave na construção da nova arte* (SANTOS, 2007, p. 52).

No esteio de uma trajetória complexa de experimentações e reflexões artísticas e à partir de diversificados campos do conhecimento, a exposição 'Alternativa Zero' representou uma súmula do projeto reflexivo e artístico de Ernesto de Sousa configurado em sua intervenção crítica e histórica através de uma exposição. Intervenção entendida também pelo caráter da exposição como uma *'mídia' da arte contemporânea, no sentido de ser seu principal agenciamento de comunicação*

(FERGUSSON, 1996, p. 176) e de realizar-se em espaço público acessível a todos. Aproximando-se dos conceitos trazidos por Brian O’Doherty (2002), entende-se também a galeria como lugar de intervenção ao negar sua neutralidade e levando em conta um espaço ativo de experimentação do público frente às propostas, de performances e ações livres e aberto ao acaso e aos debates. E por último pelo fato das exposições configurarem-se como o *principal meio na distribuição e recepção da arte e portanto o principal agenciamento nos debates e na crítica em torno de algum aspecto das artes visuais* (FERGUSSON, 1996, p. 179).

A exposição ‘Alternativa Zero’ foi mostrada em 1977 na cidade de Lisboa e ocupou a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. A Galeria, destruída num incêndio em 1981, foi originalmente construída para a ‘Exposição do Mundo Português’ em 1940, projeto nacionalista e colonialista de Alfredo Salazar, e foi também ocupada por artistas portugueses no ‘Mural de 10 de junho de 1974’, comemorativo à Revolução dos Cravos (NOGUEIRA, 2008). O local, pleno de referências concernentes à história política e cultural de Portugal, foi ocupado pelos artistas 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, do Centro de Artes Plásticas de Coimbra e o coletivo teatral ‘Living Theatre’ com seus fundadores Julian Beck e Judith Malina. O projeto de Ernesto 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 trouxe três artistas ligados ao futurismo em Portugal – Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa Rita Pintor e caracterizava-se como um preâmbulo à exposição ‘Alternativa Zero’ (SANTOS, 2007) ao pontuar artistas fundamentais do modernismo português. E a segunda, fundamentada numa reflexão de Ernesto sobre a importância das artes

gráficas como médium de experiência estética ao mesmo tempo de informação de grande alcance (ERNESTO, 1987), apresentava seu acervo pessoal de cartazes com a temática das artes visuais.

O catálogo de 'Alternativa Zero' é um documento central para a exposição e objeto específico de análise das questões curatoriais neste texto. Porém diga-se que o termo curador ou curadoria não apareceu nos créditos da exposição do catálogo e que a denominação dada a Ernesto foi o da *organização e responsabilidade crítica* (ALTERNATIVA, 1977. Não paginado). O catálogo é também significativo não apenas por seus textos e alguns registros de obras, mas por seu caráter radical de experimentação documental e gráfica. Acomodado numa pasta de papelão, o catálogo é formado por um caderno que reúne textos de Eduardo Prado Coelho e Ernesto de Sousa juntamente a um glossário conceitual de fotos e notas. Separadamente são apresentados os créditos da exposição e em quarenta e três folhas soltas ou fichas apresentam-se os artista da exposição. Havia também originalmente na pasta do catálogo uma listagem de artistas e obras e o cartaz da exposição, este último não encontrado no catálogo que foi objeto de estudo para esse texto. O projeto gráfico do catálogo estava em sintonia com outros catálogos de sua época, como o da Documenta de Kassel de 1972 com curadoria geral de Harald Szeemann vista e analisada por Ernesto, e que se organizava como um fichário ou arquivo de movimentos e conceitos da arte contemporânea e não mais unicamente como apenas um registro de exposição.

Tal formato do catálogo em fichas, ao assemelhar-se ao conceito do catálogo da Documenta 5, estava em acordo com um conceito e prática da exposição como um arquivo de arte contemporânea. Outro fator marcante era o fato de que as fichas não traziam apenas as reproduções de obras expostas, aliás poucas traziam. As fichas apresentavam-se como projetos de proposições artísticas, documentos relacionados com as propostas e, muitas vezes, dentro de uma perspectiva da arte conceitual, algumas fichas eram elas a proposição artística. Denominado por Ernesto como *catálogo-obra-de-arte* (PERSPECTIVA, 1997, p. 84), o projeto gráfico estava também em sintonia com os 'catálogos' em forma de fichário das 'Number Shows' da crítica, curadora e historiadora da arte Lucy Lippard e das publicações do crítico, editor e galerista Seth Siegelaub. O galerista e editor teve um papel determinante

junto à primeira geração dos artistas conceituais norte-americanos Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Wiener e Douglas Huebler. Pode-se aferir em suas publicações, entre elas 'The Xerox book' (1969), que se constituíam não como reprodução de proposições artísticas mas como a apresentação poética das proposições nas páginas da publicação. Como apontado por Alexander Alberro (2003), se a obra de arte representa a informação primária e as informações sobre ela em catálogos representam informações secundárias, na operação de Siegelau em suas publicações, o catálogo oferecia uma informação secundária transmutada em informação primária. Desta forma são significativas as fichas soltas do catálogo de Alternativa Zero apresentarem projetos e partituras dos artistas Jorge Peixinho, Tulia Saldanha, Constança Capdeville e Alvess, entre outros; poesia experimental dos artistas Melo Castro e Salette Tavares; arquivos poéticos dos artistas Ernesto de Sousa, Manuel Casimiro e Ana Vieira, entre outros, e proposições artísticas para o espaço impresso dos artistas Angelo de Sousa, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, Julião Sarmento e Lisa Chaves Ferreira.

O texto do catálogo 'Alternativa Zero' de Ernesto de Sousa trouxe discussões importantes sobre a arte de vanguarda em Portugal e suas questões conceituais com a exposição. Primeiramente em seu diagnóstico ele posicionou-se contra um modelo de exposição, imitado de outros países, dado no formato dos salões de arte ou de bienal e de uma seleção dado por determinado júri. Também criticou o fato de Portugal ainda não ter um Museu de Arte Moderna e abordou certo isolamento dos artistas em Portugal. Tal isolamento constituía-se em dois tipos de exílio – primeiramente o fato de muitos artistas viverem fora de Portugal e pelo fato de muitos artistas estarem na condição de *exilados-no-seu-próprio-país* (PERSPECTIVA, 1997, p. 59). Também, e de forma enfática, ele critica o desconhecimento de um passado da história da arte, observado em especial na figura de Almada Negreiros e, de outro lado, critica certo desprezo instituído por certa crítica pelo *que vem 'lá de fora'* (PERSPECTIVA, 197, p. 59), lembrando a querela nacionalismo-internacionalismo e seus falsos termos vistos de uma 'pureza' da arte nacional ou 'ameaça' da arte internacional. Além disso também levanta o equívoco de certa discussão cultural de cunho mais populista proposta após a Revolução dos Cravos.

A exposição proposta por Ernesto e discutida em seu texto, veio de suas experiências com as mostras 'Do Vazio à Pró-Vocação' (1972) e 'Projectos-Ideias' (1974) e colocou-se como uma alternativa e garantia da diversidade seja no campo institucional da arte ou nas experimentações artísticas. Como prognóstico das questões de 'Alternativa Zero' e de uma nova relação do público com as proposições artísticas ele trouxe algumas reflexões do designer e artista Bruno Munari ao não preocupar-se com a constituição do que seja intrinsecamente a arte mas querer *apenas aumentar a capacidade de comunicação entre os homens* (PERSPECTIVA, 1997, p. 64). Ernesto percebe de forma mais radical a função da exposição em total sintonia com as vanguardas mais experimentais de sua época e afirma

(...) a importância crescente de um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objetos mas sobre os acontecimentos. As concepções de uma arte aberta, de uma arte-participação continuam nos nossos dias as descobertas dadaístas (PERSPECTIVA, 1997, p. 64).

A forma da exposição como espaço público de mostra, partilha, vivência e mediação de propostas artísticas deveria transformar-se radicalmente para receber produções experimentais que *são guerrilhas para um mesmo objectivo: a Utopia, a Festa* (PERSPECTIVA, 1997, p. 65). A exposição, em concordância com importantes exposições internacionais desde a modernidade de início do séc. XX, configurava-se na aposta radical da experimentação, apresentava-se em seu comprometimento político, social e cultural e era um espaço crítico de debate público.

Como última análise do catálogo, e por conseguinte da construção intelectual da exposição 'Alternativa Zero', será analisado o glossário de fotos e notas, que se situa entre o texto de Eduardo Prado Coelho e o de Ernesto de Sousa. As treze fotos apresentadas e suas notas configuram-se como um ideário teórico e vivencial de Ernesto de Sousa e suas bases curatoriais, para usar expressão atual, dos princípios, discussões e bases históricas da exposição. Elas apresentam mais detidamente o projeto da exposição e suas operações conceituais no sentido de reivindicar a presença da vanguarda em Portugal, seu diálogo com experiências contemporâneas internacionais e o caráter sempre crítico da produção de vanguarda. Descritivamente e em ordem de apresentação as fotos e suas respectivas notas mostram: 1. Jovens circulando na Documenta de Kassel de 1972; 2. Almoço com Wolf Vostell no Museu em Malpartida (Espanha); 3. Aniversário da

arte' por Robert Filliou em 1973; 4. Manifestação 'Arte na Rua' no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; 5. Jorge Luis Borges e Jorge Glusberg no Centro de Arte y Comunicación em Buenos Aires; 6. Galeria Wspolczesna em Varsóvia e uma mostra de vídeo arte; 7. Encontro de Ernesto de Sousa com Joseph Beuys na Documenta de Kassel de 1972; 8. Pavilhão 'Artists Liberation Front' na Documenta de Kassel de 1972; 9. Atentado na Cooperativa 'Árvore'; 10. Desenho de René Bertholo; 11. As 'caixas' de António Areal; 12. Mural 'Começar' de Almada Negreiros e 13. Detalhe de desenho/projeto de Alfred Jansen.

As fotos e notas foram aqui organizadas em torno de questões específicas que fundam o olhar do crítico, artista e organizador da exposição. Primeiramente, as fotos 1, 7 e 8 referem-se à quinta edição da Documenta de Kassel em 1972, com curadoria de Harald Szeeman. A referida exposição teve um impacto muito grande para Ernesto, sendo objeto de palestras organizadas por ele e acompanhadas de diapositivos em diversas ocasiões. A curadoria de Harald Szeeman distanciava-se das exposições normais e configurava-se como um espaço imersivo de vivência da arte. Além disso, a Documenta foi o local no qual Ernesto entrou em contato pessoal com Joseph Beuys em sua sala cuja proposição consistiu, entre outras questões, na conversa com o público. O diálogo com Joseph Beuys foi estabelecido como algo que *aponta sempre para uma definição de objetivos utópicos precisos* (Sousa, 1998, p. 31) e que constitui-se em *uma 'obra de arte'* (PERSPECTIVA, 1997, p. 72). E por último, e numa percepção crítica sintonizada com o papel da arte comprometida, Ernesto referiu-se ao projeto apresentado na Documenta 5, o 'Artists Liberation Front'. Projetado pelos artistas David Medalla e John Dugger, ele assim foi descrito no livro 'Left shift: radical art in 1970's Britain':

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. traduzido (WALKER, 2002, p. 87).

A ligação de Ernesto com a movimentação Fluxus foi apresentada nas fotos 2 e 3, além da foto já discutida de seu encontro com Beuys. Sua relação de amizade e parceira artística com os artistas Wolff Vostel e Robert Filliou e, de forma mais geral, com a movimentação do grupo Fluxus foi determinante para seu pensamento

estético. A foto 2 mostra uma celebração do artista Wolff Vostell, no Museu de Malpartida, local no qual encontra-se um conjunto de sua obra e local de manifestações e reuniões com artistas portugueses. A foto 3 mostra o artista Robert Filliou em meio à comemoração do 1.000.010º aniversário da arte, proposta irônica e performática de uma comemoração do surgimento da arte ao tomar como seu início a mais longínqua pré-história. No ano seguinte a celebração performática do 1.000.011º aniversário da arte foi comemorado pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

As fotos 5 e 6 referem-se a situações de vanguarda em distintos eixos geográficos e pressupõem um mapeamento mais abrangente da vanguarda ao situá-la em outras cartografias. 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. A foto 6 apresenta a Galeria Wspolczesna, importante espaço experimental de arte na cidade de Varsóvia e sublinha-se sua exposição de vídeo arte, linguagem de caráter inovador naquele momento.

As fotos 8 e 9 estão ligadas a um posicionamento crítico e político das vanguardas. Seja na foto 8, já apresentada, a afirmação do comprometimento crítico da arte no contexto político cultural com a proposição do ‘Artists Liberation Front’ na Documenta de 1972. E que também reforçada no texto que a acompanhava com a menção à experiência radical de ‘Tucumán Arde’, constituída num projeto artístico que justapôs pesquisas políticas, sociais e artísticas na cidade de Rosário na Argentina durante seu regime político repressor. E de forma contundente a foto 9 está ligada, num contexto de posicionamentos reacionários pós Revolução dos Cravos, a um ato de violência das forças conservadoras. A imagem mostra a destruição da Cooperativa ‘Árvore’, espaço cultural e artístico de resistência política que foi alvo de um atentado de grupos fascistas na sua sede no dia 7 de janeiro de 1976. A vanguarda, como entende Ernesto, é certamente crítica e comprometida com a sociedade.

Por último, após a afirmação de importância da Documenta de 1972, do papel definidor dos artistas Joseph Beuys, Wolff Vostell e Robert Filliou, da descentralização das ações, práticas, comprometimento e discussões da vanguarda

e das parcerias artísticas transnacionais, um conjunto de fotos e notas levantou questões especificamente de Portugal. As fotos 4, 10, 11, 12 e 13, de forma geral sublinham a necessidade de uma revisão da história da arte de Portugal em função de uma outra narrativa crítica que, além dos diálogos internacionais, apresente bases ou fundamentos de um projeto de vanguarda. O artista Almada Negreiros tem uma importância fundamental para o projeto de vanguarda de Ernesto, seja por suas experimentações no começo do século XX ou sua atuação posterior. A foto 12 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 ligado a esse começar, ou recomeçar, de Almada Negreiros. A foto 11 mostra os objetos, nomeados como *caixas vazias de objetos* ou *caixas-conteúdos* (LEAL, 2000), do artista António Areal, expostos na galeria Quadrante em 1969. O artista, que também escreveu o importante livro ‘Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais’, é uma das grandes referências para a vanguarda em Portugal. Juntamente com ele são também citados os nomes dos artistas Almada Negreiros e de Joaquim Rodrigo. Acrescente-se os artistas que viveram no exílio, voluntário ou não, que retornam a Portugal, entre eles René Bertholo cujo desenho é mostrado na foto 10, que trarão suas experiências de outros contextos culturais.

Num artigo de 1974 sobre o artista Alberto Carneiro, Ernesto afirmou que a vanguarda não é *não é moda, capricho ou imitação do-que-se-faz-lá-fora* pois que ela se configura como *o-que-se-deve-fazer-cá-dentro, aqui e agora* (ERNESTO, 1998, p. 167). Pode-se trazer uma legibilidade desse ‘o-que-se-deve-fazer-cá-dentro’ como a proposição de um projeto complexo de vanguarda que se estabelecesse entre o sentido de urgência política e social e a experimentação das artes visuais. Os termos assinalados de uma posição de Portugal como periferia ou num estágio, dito à época, de subdesenvolvimento não foram obstáculos mas incitaram a necessidade de um projeto de vanguarda que respondesse aos anseios de um país que atravessava o final da ditadura. E se desde a juventude Ernesto de Sousa inquietou-se com a ideia de propor uma arte nacional, foi com uma amplidão de horizontes que ela se colocou naquele momento, não certamente através de traços identitários mas como construção de um campo dialógico com as experiências artísticas radicais de época. O binômio arte-vida tão próximo das manifestações do Fluxus e, especificamente, de Joseph Beuys não apresentou-se unicamente como

um paradigma do esgotamento das artes visuais, visto numa narrativa hegemônica e pouco crítica, mas aproximou-se da vida cultural e social portuguesa naquele contexto político. Contexto esse visto como algo de grande relevância quando Ernesto fez menção às radicais experiências entre arte e política do grupo 'Artists Liberation Front', na Documenta 12, da manifestação 'Tucumán Arde', em Rosário/Argentina e também quando se refere ao ato de extrema violência da Cooperativa 'Árvore'. O projeto de uma vanguarda experimental era também um projeto político.

A pesquisadora Mariana Pinto dos Santos, em referência a um texto de José Miranda Justo, assim contextualizou 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 incessantemente a tradição, conotando-a – conectando-a – e abrindo-a à interpretação livre (Santos, 2007, p. 139).

Neste sentido, do passado recente da história da arte portuguesa foram trazidos artistas e movimentações que sincronicamente dialogavam com um projeto de experimentação de vanguarda alternativa, tão bem representada nas propostas da exposição. Construiu-se uma narrativa não periférica ou à margem de algum centro hegemônico, mas unida num mesmo tecido global de transformações do séc. XX. Havia a necessidade de um outro modelo historiográfico que refletisse sobre as narrativas históricas das artes visuais não como sucessão de acontecimentos mas como enfrentamentos e crises no mundo específico da sociedade e da cultura. Da síntese complexa operada por Ernesto de Sousa emergiu um pensamento de cultura não cindida por termos e conceitos inconciliáveis, não subsumida por hierarquias entre diferentes cartografias mas com o sentido crítico como dado estrutural da produção artística e incorporando a *fratura* (FAVARETTO, 1996, p. 11) como permanente reinvenção da dinâmica de uma cultura complexa.

Referências

- 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.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 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.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália – Alegoria, Alegria. São Paulo: Ateliê Editorial: 1996.
- FERGUSSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org.). *Thinking about exhibitions*. Nova York: Routledge, 1996.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2014.
- LEAL, Miguel – *O modelo extraescultural*. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes. Guimarães: ESAP- Guimarães. Nº 1, junho 2000, pp. 25-45.
- NOGUEIRA, Isabel. *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX: Universidade de Coimbra, 2008. PDF
- NOGUEIRA, Isabel. *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martin s Fontes, 2002.
- PERSPECTIVA: Alternativa Zero (catálogo), Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- SOUSA, Ernesto. *Imaginar Portugal*. 1978 Disponível em: <<http://www.ernestodesousa.com/projectos/encontro-do-guincho>> acessado em: 25 de abril de 2018.
- SOUSA, Ernesto. *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.
- 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 do Paraná. Publicou os livros “Arte de Vanguarda no Brasil” (Editora Jorge Zahar, 2005) e “O corpo na cidade – performance em Curitiba” (Editora Ideorama, 2010). Publicou recentemente os artigos “Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda” e “Limiar da visualidade – artes visuais e a crise da aids”. Realizou a curadoria “Cena Raul Cruz” no Centro Cultural SESI-Curitiba em 2014.