



































































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 pintura<sup>72</sup> 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»<sup>73</sup>. 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

<sup>72</sup> Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 53.

<sup>73</sup> 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»<sup>74</sup>, 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,

<sup>74</sup> 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»<sup>75</sup>. 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»<sup>76</sup>, 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

<sup>75</sup> Alexandre Melo, *Arte e Artistas...*, 186.

<sup>76</sup> 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»<sup>77</sup>. Assim sendo, a estratégia de

<sup>77</sup> Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, «Joana Vasconcelos: The re-encharmed 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 estúdios, 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: Ensaio 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.<sup>a</sup> 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 25<sup>th</sup> 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