

CAPÍTULO 5.8.

Museografias de acontecimentos. A coleção de Arte Moderna e contemporânea portuguesa da SEC/MC

Museographies of events: A SEC/MC collection of modern and contemporary Portuguese art

Maria Luz NOLASCO^{275.)}

Resumo

Neste estudo abordamos os mecanismos de produção e também de reprodução que são inerentes à arte, refletindo num conjunto de objetos da coleção de arte moderna e contemporânea da SEC/MC - Secretaria de Estado da Cultura, obras recorrentes ao arquivo de arte dos últimos 25 anos do século XX. A fronteira temporal que esta coleção implantou entre os vários arquivos de arte portuguesa, deu lugar a uma lacuna que é também um intervalo, uma descontinuidade específica, na regularidade da história da arte. Este intervalo revelou-nos um universo de imagens que denunciam a diferença dos tempos e a mudança de épocas, dando origem à inevitabilidade da sua dispersão. Em contraponto, abriu novas perspetivas para pensarmos a arte moderna e contemporânea portuguesa. Permitiu também abrir caminho ao inesperado, ao acaso na medida em que este afeta causas, motivos e agentes capazes de ação crítica e de ética. O questionamento da origem da coleção motivou o seu “aparecer” no campo da arte e ocasionou o “lembrar” de um arquivo apagado/esquecido. Daí parte a pesquisa para a viabilidade das imagens, e para a transitabilidade das obras em outros dispositivos de comunicação, diferentes dos tradicionais media não tecnológicos, abrindo-se um desafio inesperado, e em prosseguimento.

Palavras-chave: Dispositivo museográfico, imagem, história de arte, acontecimento(s), contemporaneidade

Abstract

In this dissertation we approach the mechanisms of production and also of reproduction that are inherent to art, reflecting in a set of objects from the collection of modern and contemporary art by the SEC / MC, works recurring to the last 25 years of the 20th century. The temporal frontier that this collection implanted between the various archives of Portuguese art, gave rise to a gap that is also an interval, a specific discontinuity, in the regularity of art history. This interval revealed to us a universe of images that denounce the difference in times, the change of periods, giving rise to the inevitability of its dispersion, and opening, in contrast, new perspectives for thinking about modern and contemporary Portuguese art. It also allowed to open the way to the unexpected, to the extent that it affects causes, motives and agents capable of critical and ethical action. The questioning of the origin of the collection related it to "appearing" in the field of art, and to "remembering" something that was forgotten: an erased file. From there the research for the viability of the images starts, and for the transactability of the works in new communication devices, different from the traditional non-technological media, opening an unexpected challenge, and continuing.

Keywords: Museographic device, image, art history, event(s), contemporary

^{275.)} Museu de Aveiro/Santa Joana, Portugal. E-mail: nolascoluml(at)gmail(dot)com



1. Introdução

Em “Museografias de Acontecimentos” as práticas da arte e da sua visibilidade e acessibilidade são exploradas enquanto fenómenos culturais decorrentes dos ambientes de mudança, de clivagem e de afirmação da arte portuguesa. A Revolução do 25 de Abril de 1974 foi o fenómeno sociopolítico, cultural e ideológico mais relevante da segunda metade do século XX em Portugal, com reconhecimento no ambiente e contexto político internacional e com específica repercussão na arte portuguesa. Assim, considerando que temos um conjunto de obras de arte que neste presente estudo de “museografias de acontecimentos” está muito bem definido, particularmente pela origem^{276.)}, pela datação, autoria e referências de autor / obra, justifica-se a focalização nesta coleção de arte e no dispositivo (Agamben, 2005)^{277.)} que lhes dá visibilidade. Neste domínio da visibilidade encontramos motivos vários para uma curadoria (Bishop, 2013)^{278.)} que envolve a mediação na comunicação entre a obra de arte, o artista, o mecanismo de produção da obra, a afirmação e autonomia da obra e, ainda, a possibilidade da sua visibilidade preparada para os novos meios digitais, os da arte dos media (Cruz, 2012; Cultural, 2019; Lieser, 2009; Moura, 2020; Pinto, 2019). Propomos uma focalização nas obras de arte, e na “exposição”^{279.)} como o lugar onde as artes vão ter com cada um, ou seja, a exposição como dispositivo de visibilidade presencial (Pinto, 2019, pp. 112-117)^{280.)}, mas também, uma focalização no dispositivo operativo virtual / digital^{281.)} que dá acesso às obras de arte nas nossas comunicações online, atualizando o dispositivo de visibilidade no espaço digital.

O conceito de ‘acontecimentos’ traduz neste estudo o equivalente a um conjunto de ações artísticas e políticas que emergem num arco temporal ao qual unimos vários aca- sos artísticos, sociais, económicos e políticos catalisadores de situações específicas, no contexto da arte portuguesa produzida nos últimos 30 anos do século XX. São acontecimentos que têm um potencial artístico e estético que permite recuperar o sentido de



²⁷⁶⁾ Museu de Aveiro/Santa Joana, Portugal. E-mail: nolascaluzml(at)gmail(dot)com

²⁷⁷⁾ O conceito de dispositivo tem implicações com as estratégias de poder, tal como Michel Foucault as define, sendo que estas remetem para um sistema em rede que estabelece relações entre os indivíduos e o elemento histórico de poder.

²⁷⁸⁾ Curadoria é um termo resultante de uma prática emergente do contexto dos museus e das galerias de arte, e nos locais onde a arte adquire visibilidade sob a coordenação e gestão curatorial. É uma aptidão profissional no dispositivo de exposição.

²⁷⁹⁾ Exposição funciona, conceptualmente, como o ato comum do mostrar e do dar a ver a obra de arte questionando-se o processo de mediação social em atual transformação, no seio da sociedade digital.

²⁸⁰⁾ Este dispositivo presencial é físico e territorial; como tal será abordado como sendo o ambiente de revelação do objeto artístico numa nova ecologia cultural.

²⁸¹⁾ As novas tecnologias, as da arte dos media, servem de diálogo e pesquisa de design driven, conferindo legibilidade às imagens e às obras do passado no tempo presente.



partilha daquela coleção de Estado, e que dão, também, sentido aos fenómenos culturais que levaram à sua dispersão, sem que estas obras de arte tenham perdido o sentido de contemporaneidade decorrente dos fenómenos culturais relacionados^{282.}) (Lourenço, 1988, p. 12; Foucault, 1988).

2.Referências temporais e imagéticas das obras sobreviventes

2.1. O Arquivo^{283.})

Dizia Santo Agostinho: 'O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei. Se alguém me perguntar, eu não sei'. O enigma do tempo deriva do facto de o tempo, por ser mudança, não se deixar aprisionar em mediações estanques. Há sempre um antes e um depois que fica fatalmente de fora de qualquer mediação. Foi por esta razão que as ciências sociais e as humanidades inventaram as estruturas – modos de pôr o tempo entre parêntesis. Mas a grande razão do enigma é que o tempo, enquanto mudança, é ambíguo, já que tanto significa mutação como cristalização da mutação^{284.}) (Santos, 2020, p. 25).

Porque nos pareceu pertinente introduzir neste estudo o momento que vivemos e não o fazer passar indelével, atualizando-o como um documento real e que está ainda indefinido, mas que é parte integrante do arquivo de arte em construção, contemporâneo, e assim, à luz do pensamento de Foucault diríamos, em síntese, que o arquivo atual (referido na introdução) e base do nosso estudo sobre arte moderna e contemporânea portuguesa, é um arquivo em formação e em aberto. É um arquivo sem uma mnemónica transitada do passado (segundo a arqueologia do saber e do saber disciplinar); é um arquivo passível de se introduzirem novos enunciados e de se instituírem novas e diferentes regras: talvez as de uma outra sensibilidade e de outras atitudes para as questões da ecologia^{285.}) . Este arquivo do nosso tempo está em rutura com a modernidade, com

²⁸²⁾ Eduardo Lourenço num pequeno ensaio de abertura à edição de 1988 da obra de Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Neste ensaio Eduardo Lourenço revela a metodologia de Foucault “como recusa do continuum cultural e a imagem da Razão que nele se projeta [...] renunciando ao uso de categorias através das quais o fenómeno cultural é considerado, por exemplo, como uma realidade evolutiva para o aceitar simplesmente na sua realidade de estrutura”. Logo, é da significação dos fenómenos culturais e da diferença entre estruturas culturais que se opera a passagem entre estádios e realidades evolutivas na história das ideias, na cultura. Os recursos correntes da metodologia cultural como sejam “o antes”, o “depois” e “a situação do tempo” recebem “sentidos e vida” quando decorrentes de fenómenos culturais e não o contrário.

²⁸³⁾ A palavra arquivo corresponde (gramaticalmente) ao substantivo que em grego tem a grafia [arkheion] e que significa o sítio ou a sede onde o governo tem assento, e em latim tardio tem a grafia [archivū].

²⁸⁴⁾ Este excerto da autoria do sociólogo Boaventura Sousa Santos (2020) dá início a um artigo do *Jornal de Letras*, na sua edição de quinzenal de 3 a 16 de junho de 2020, para introduzir o tema da pandemia no novo *Coornavírus_19*, que certamente iremos lembrar pela mudança de hábitos e práticas sociais, políticas, económicas, educativas, ... e culturais, que esta marca pandémica está a imprimir na nossa comunidade de proximidade e nas mais distantes, a nível global, com consequências decorrentes das fraturas provocadas no nosso modo de ver e de sentir a sociedade (Santos, 2020, pp. 25-26).

²⁸⁵⁾ Questões que são intrínsecas ao equilíbrio da natureza e da preservação do planeta em que habitamos...



o tempo da pós-modernidade, que foi o tempo que nos antecedeu^{286.)}, e que é tratado artisticamente por vários criativos contemporâneos. Essa/esta ruptura é o equivalente a dizer que se abriu uma fenda e que se instalou uma crise fundacional do arquivo do nosso tempo. Hal Foster acrescenta, nesta linha de pensamento, algo que nos elucidava sobre o “passing-on of potencial meanings” (Foster 2002, p. 83) registrando um pensamento de Daniel Heller-Roazen^{287.)} que argumenta que é a perda do mnemônico a causa fundacional do arquivo, assumindo que a história da arte responde a esta crise da memória deslocando-a, suspendendo-a e outras vezes recorrendo tautologicamente à memória. Segundo Hal Foster a história da arte, assumidamente uma disciplina das humanidades, está ligada à fragmentação e à ideia de trazer para o campo do concreto e do real, o que é pertença do campo da “tradição”: “a história da arte nasceu de uma crise – sempre assumida tacitamente, por vezes anunciada de forma dramática – de fragmentação e reificação da tradição” (Foster, 2020, p. 86)^{288.)}. Alguns aspectos da transformação histórica são explicados partindo do campo da experiência concreta resgatando à sua conversão epistemológica com o objetivo de perceber como chegamos ao que somos hoje ou o que tornou possível o nosso momento histórico. Assim, a arqueologia foucaultiana tem como objeto o arquivo no sentido das práticas discursivas do passado e que estão à disposição para serem descobertas numa multiplicidade de disposições e de formas negativas; logo a arqueologia é sempre o discurso e é o medium que conduz à experiência do “achado” do “aparecer”, da evidência documental. O medium enquanto passado e negativamente enquanto presente (Foucault, 1969, pp. 249-250).

Pese embora tenhamos presentes o pensamento estruturante de Foucault, no nosso século XXI a noção de arquivo retoma a noção de reserva onde o conhecimento histórico e as múltiplas formas de memória coletiva estão acumuladas, armazenadas, reunidas e recuperadas através de práticas arquivísticas várias^{289.)}. A base de toda a regra arquivística é a salvaguarda para as gerações futuras dos documentos que expõem a história do nosso passado, à qual Michel Foucault expede outras prerrogativas que substantivam o sistema de funcionamento do arquivo como um dispositivo, um termo central no pensamento foucaultiano^{290.)}. Assim, o dispositivo-arquivo significa todo um conjunto de práticas discursivas específicas e inseridas na multiplicidade da sua existência (fragmentada), e com uma duração específica, ou seja, com um tempo próprio.

O conjunto das práticas discursivas é o equivalente, no nosso tempo, ao médium (o meio tal qual referido anteriormente), e como tal é um veículo, um meio de expressão e de reconstituição da experiência do sensível, e que nas palavras de Maria Tereza Cruz “é tendencialmente - matéria invisível, apenas se tornando evidente com as mediações técnicas” (Cruz, 2012, p. 11) resultantes de um entrelaçamento entre “técnica e humano” e

^{286.)} É com esta temporalidade, de futuro-presente, que alguns artistas portugueses mais novos trabalham, como o caso de Mariana Silva, recentemente convidada pelo Museu Calouste Gulbenkian a apresentar uma nova exposição. Olho Zoomórfico/Camera Trap, com curadoria de Leonor Nazaré, 2017.

^{287.)} Daniel Heller-Roazen (1974) é o Professor de Literatura Comparada e do Conselho de Humanidades de Arthur W. Marks '19.

^{288.)} As traduções são livres e feitas pela autora.

^{289.)} Regulamentação e normativos que emanam da “Política Nacional de Arquivos”, de acordo com o Decreto-Lei nº 121, de 2 de julho.

^{290.)} O que é um “Dispositivo” envolve um conjunto amplo de outros pensadores tais como Walter Benjamin, Agamben, Deleuze, F. Kittler, D  t  te, entre outros pensadores da nossa contemporaneidade que vamos evocando ao longo desta disserta  o)



potenciado pelos recursos e instrumentos tecnológicos, pelos aparelhos e pelas máquinas que constituem o progressivo campo do discurso nas materialidades da comunicação (Kittler, 1999; Cruz, 2012). Neste sentido podemos na atualidade enunciar a existência de um arquivo dos dispositivos de visão modernos materializado nos vários aparelhos que constituem a nossa própria expansão, que são também a nossa extensão corpórea e que fazem a mediação técnica do nosso pensamento, da nossa percepção e até do nosso corpo, e através dos quais nos relacionamos com algo ou com outrem. Tal como escreveu Maria Teresa Cruz:

O que chega hoje à compreensão na problemática da mediação, como o conjunto de dispositivos por meio dos quais se realiza a experiência do mundo e, desde logo, o seu espetáculo ou a percepção, obriga ao reconhecimento da mediação como um lugar de constituição (Cruz, 2012, p. 8).

Neste espectro mais alargado, o que nos interessa considerar são os arquivos que se relacionam com a arte no âmbito das percepções e dos entendimentos que as experiências estéticas deixam como rasto, como marca da sua ocorrência (Merewether, 2006, p. 10). Esta noção de vestígio é algo que já Malraux havia destacado em *Musée Imaginaire* (1965) quando questiona deste modo:

Se a alma de uma civilização está ligada à sua relação fundamental com o universo, não é absurdo dizer que o mundo é feito essencialmente de esquecimento. [...] As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no deles (Malraux, 1965, pp. 256-257).

Aliás, os museus são também eles dispositivos (modernos) de receção e contemplação da arte, com uma dimensão estética que fundamenta o sentido de história e do mundo, “configurando a sensibilidade comum” (Cruz, 2012, p. 6)²⁹¹.

Como tal, as obras de arte das civilizações já desaparecidas pertencem a universos político-sociais e culturais desaparecidos, mas para a sociedade do século XXI são obras de arte vivas e simbolicamente transportam em si a mesma raiz e a mesma origem implícita na sua reativação (revivificação); e neste sentido o arquivo é a presença, na nossa contemporaneidade, e na vida, de algo que deveria pertencer à morte (Malraux, 1965, p. 256).

2.2. A valorização do “não suporte / e do imaterial” como proponentes da transição do século XX para o XXI

São as coisas que não conheces que transformam a tua vida (Vostell, 1979)

Recuperamos esta frase de Wolf Vostell (1979) divulgada em Lisboa por ocasião da sua retrospectiva para uma percepção da arte num sistema espaço-temporal que afirma uma descontinuidade da experiência estética, e uma rutura assumida pelo artista e exigida por parte do fruidor (Gonçalves, 1979, p. 63). Vivemos um tempo em que a arte se aproxima da vida, um pouco como Eco a afirmou:

²⁹¹ Ver também sobre o assunto a obra de Déotte (2007, p. 12).



Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos põs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem de descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade (Eco, 1991, p. 158).

A transição do século XX para o século XXI no campo e nos domínios da arte tem como charneira decisiva as estruturas de memória que o sujeito criativo, o operador estético de ontem tal como o operador multimédia de hoje, consegue agarrar mesmo que não sejam legíveis e apenas se subtenham nos fragmentos/vestigios perceptíveis de algum modo e /ou em algum lugar. É algo, tal como o que Agamben explica:

dever ter estado na mente de Michel Foucault quando este escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história (Agamben, 2009, p. 72).

Assim, é-nos exigido no nosso tempo recuperar as estruturas de memória implícitas da arte, na produção artística transmitida, e apreender no presente (mesmo que em abstrato), o tempo que lhes corresponde, problematizando, interpolando e fragmentado esse tempo passado colocando-o em relação ao tempo em que vivemos, em relação a outros tempos e neste exercício recursivo descodificar e reativar e atualizar a história desse legado artístico, citando a arte em qualquer medium possível, contudo, num medium acessível e correspondente ao nosso tempo: o da cultura digital e dos media tecnológicos.

Por esta razão para darmos resposta a este exigência e “àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das figuras nos textos e nos documentos do passado” (Agamben, 2009, p. 72) e para termos sucesso no dispositivo de visibilidade que temos em projeto, foi essencial elencarmos e catalogarmos o que é mais determinante e o que temos de valorizar/recuperar no acervo de obras de arte, em “suporte material / ou imaterial” como proponentes da transição do século XX para o XXI. Vamos então colocar em cena as chaves de leitura “com-sentindo”, recuperando a expressão de Ernesto de Sousa para definir a atitude artística que sustentava o ato criativo em 1977-79 – um com-sentir (synaisthanesthai), que significava à época a existência da amizade e do amigo com um sentido político, ontológico e de partilha: “em que o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão” (Agamben, 2009, p. 89).

Sendo a prática na nossa cultura do século XXI a da multimédia e a do digital, imediatamente pensamos que o dispositivo e mecanismo de representação que lhe corresponde é o computador, e o artefacto móvel no qual o software funciona em protocolos vários de comunicação online. Foi por isso crucial identificarmos na nossa investigação o locus de muitas das obras que constelam este período de renovação da arte contemporânea portuguesa, a dos últimos 30 anos do século XX, e que são na sua essência as que se ligam ao seguinte intervalo espaço-temporal:



- as obras que se ligam ao Salão-Evento ARÚS 82, já referido no cap.1, por ser o evento charneira e decisivo na estrutura de memória da nossa coleção de arte. As obras que estudámos e sobre as quais tecemos múltiplas hipóteses de tratamento e de abordagens tiveram origem nesta primeira Exposição Nacional de Arte Moderna do Porto^{292.} , realizada em 1982.

- numa perspetiva temporal recente e ainda muito presente face os acidentes e/ou impedimentos da exposição pública de grande parte das obras apresentadas em ARÚS 82, implicou salientar e comparar (para 1982) outras mostras contemporâneas^{293.} , igualmente impulsionadoras de Prémios de Arte, tais como: a “III Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira (1982)”; a “Bienal de Lagos´ 82”; a 1ª Exposição de Arte Moderna do Porto e Lisboa; o “Prémio Nacional de Artes Plásticas” promovido pelo Ministério da Cultura com a Coordenação Científica da Secção Portuguesa da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte); a Exposição Internacional de Desenho, “LIS´79, organizada pela Secretaria de Estado da Cultura que seria expectável ser uma Bienal Internacional^{294.} tal como se refere em Arquivo L+Arte; as Exposições do Grupo Arquipelago no Centro de Artes Plásticas de Coimbra e na SNBA, Lisboa^{295.} .

A Exposição Coletiva de Jovens artistas na Galeria Quadrum, que em 1983 se afirmava ser uma galeria marcante da transformação e mediação artística, de acordo com o crítico de arte Rui Mário Gonçalves:

A Galeria Quadrum é a mais audaciosa, acentuando o vanguardismo estético do seu programa, promovendo um intercâmbio internacional, realizando ciclos de palestras e oferecendo semanalmente às crianças do bairro sessões de expressão livre. (Gonçalves, 1991, p. 10).

Esta galeria é já referida num outro artigo de Rui Mário Gonçalves (1978), em “Panorama das Galerias”, como lugar de mediação internacional na arte: “O vanguardismo é mais marcado em Lisboa na Galeria Quadrum, e, e no Porto, na Galeria Módulo, ambas aliás, em contacto com o estrangeiro” (Gonçalves, 1978, p. 65).

Acerca das galerias de arte existem testemunhos a confirmar que se expunham artistas portugueses e “alguns estrangeiros” em vários outros espaços idênticos, tais como a galeria do Diário de Notícias e a galeria 111; na galeria Arcano XXI; na galeria S. Mamede; na galeria S. Francisco, e para além destas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, todas em Lisboa; periféricas à capital são referidas ações, menos regulares, na Galeria da Junta de Turismo do Estoril, no Círculo de Artes plásticas de Coimbra, e ainda na Galeria “Quetzal”, esta na Ilha da Madeira^{296.} . Aliás, é a partir de catálogos de muitas destas ex-

²⁹² Exposição “ARÚS 82” in Carta do Porto (Almeida, 1983, pp. 66-67).

²⁹³ Azevedo (1983) escreve acerca das várias mostras ocorridas em paralelo no ano de 1982, em Portugal. Estes eventos promoveram artistas premiados no âmbito das Bienais de Vila Nova de Cerveira e de Lagos 82; da ARÚS; e do Prémio Nacional de Artes Plásticas pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica da Secção portuguesa da A.I.C.A.

²⁹⁴ Esta exposição foi detalhadamente descrita por Gonçalves (1979, p. 61).

²⁹⁵ Este evento foi detalhadamente descrito e contextualizado por Almeida (2009, pp. 96-99).

²⁹⁶ Rui Mário Gonçalves faz um balanço sobre as Galerias de arte em Portugal na década de 1970 na Revista Colóquio /Artes, da FCC.



posições promovidas por galerias de arte de entre os períodos de 1975 a 1997 que conseguimos ir localizando as nossas obras de referência e irmos entendendo os percursos artísticos dos criadores/autores que figuram na coleção SEC/MC.

Destacamos algumas, tais como:

- as Exposições de fotografia, as quais eram também um desafio maior e que no início deste período de 1980 tiveram lugar na Galeria Diferença, em Lisboa, com Eduardo Gageiro de quem não temos obra na coleção SEC-MC; na Galeria Alda Cortez^{297.)} teriam tido lugar a obras de Nuno Félix da Costa "Pena Capital" na década de 1990; Carlos Calvet em 1989, teve uma primeira exposição do seu trabalho fotográfico na Galeria Ether, revelando a sua produção entre os anos 50 e 70; Carlos Afonso Dias expôs na galeria Pente 10 - "Fotografias 1956-2008", com catálogo homónimo^{298.)} ; Rui Ochôa e Rui Cunha, deste grupo de fotógrafos portugueses reunimos várias obras, da coleção SEC/MC em depósito na CMA; falta ainda referir Cyril Bailleul, de nacionalidade Belga, que cumpre referenciar no panorama desta coleção da SEC. Inserimos de seguida algumas fotografias do depósito em Aveiro para melhor entendimento do universo imagético em estudo.

Contextualizamos histórica e teoricamente o núcleo de fotografia reunido tendo em conta o trabalho de pesquisa de Jorge Calado^{299.)} efetuado para Secretaria de Estado da Cultura como responsável pela área da fotografia (1989-1991) de modo que nos permita compreender novos aspetos do mundo da arte e da sua expressão, também, materializada num outro suporte, no medium da fotografia.

Neste núcleo de obras fomos procurar o rasto dos fotógrafos presentes na coleção tendo sido inevitável a documentação reunida pela Ether^{300.)} – em Lisboa e na qual encontramos os percursos e testemunhos dos nossos fotógrafos mais ativos e reconhecidos no panorama da fotografia portuguesa (Sena, 1991: 139-142). Jorge Calado

²⁹⁷⁾ Nuno Félix da Costa, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa. Expõe desde 1983. Publicou Retratos de Hábito, fotografias, na Assírio & Alvim, 1983. Produziu e editou para a Galeria Alda Cortez, o livro Pena Capital, 1993, fotografia. Publicou poesia na & etc.: Noutro Sítio, 1995, Panfletarium, 1996, Cinematografias, 1998. O livro Arte Última, de poesia e fotografia, foi editado pela Casa Fernando Pessoa, 1998. Publicou, ainda, Portulíndia, fotografia, 2009, na CórteX Frontal; Catálogo de Soluções, 2010, e Agora Nós, 2012, ambos de poesia, editados também na CórteX Frontal, e o livro de ensaios Estar no Sistema, na Teodolito, em 2019. Com a Companhia das Ilhas publicou em 2015 o livro de poemas O Desfazer das Coisas e as Coisas já. Desfeitas e em 2016 o ensaio Pequena Voz. Anotações sobre Poesia. Em preparação (na Companhia das Ilhas, 2020): A Clínica e a Patologia dos Sistemas (ensaio), Lisboetário (fotografia).

²⁹⁸⁾ Carlos Afonso Dias em 2008 expõe na Galeria Pente 10; tinha já sido apresentado na Cadeia da Relação, CPF Porto - «Viagens Fotográficas» - em 2002, com itinerância por Évora e Lisboa, na sequência da publicação de: Carlos Afonso Dias, «Fotografias 1954-1970», Ed. Centro Português de Fotografia, 144 págs. Fora "descoberto" por uma (primeira) exposição na Ether, em 1989 (cat.).

²⁹⁹⁾ Em 1988 a Secretária de Estado da Cultura, convidou o professor Doutor Jorge Calado a formar a Coleção Pública de Fotografia. O aniversário oficial da invenção da fotografia aproximava-se e não havia em Portugal nenhum museu de fotografia, nem nenhuma instituição que colecionasse fotografias. Foram reunidas cerca de 346 imagens, num ano e meio de 98 fotógrafos.

³⁰⁰⁾ Galeria de exposições de fotografia que funcionou em Lisboa entre 1982 e 1994. A Ether foi um espaço fulcral na consolidação da fotografia portuguesa, abrindo espaço a novas gerações de fotógrafos, assim como construindo a história da fotografia em Portugal



escolheu numa primeira fase de aquisições do Estado, para um período de dois anos, um conjunto de 346 imagens correspondentes a 16 meses de pesquisas no que de mais significativo se fazia na área da fotografia, quer a nível internacional como a nível nacional. Em 1991 a fotografia em Portugal está representada na Exposição Internacional "Europália", na Bélgica: o núcleo "Olhares de Transição" dos anos de 1950-60, integram imagens de, Sena da Silva, Vitor Palla / Costa Martins, Jorge Guerra, Gerard Castello Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, estes dois últimos integram a coleção SEC/MC, entre outros.



Figura 71. Nuno Félix da Costa, 1988

Fonte: Carlos Afonso Dias. Fotografia publicada na capa do Catálogo: Cascais, 1956 (cat. Ether, 1989).



Figura 72. Carlos Afonso Dias

Fonte: Carlos Afonso Dias. Fotografia publicada na capa do Catálogo: Cascais, 1956 (cat. Ether, 1989).



Figura 73. Rui Cunha, 1987

Fonte: A autora.

Neste largo espectro de galerias, de museus e de salas e recintos que de modo irregular serviam de palco a várias ações artísticas, para além dos demais espaços promovidos por entidades oficiais e privadas, estas difusoras da arte contemporânea portuguesa de um modo mais sistemático, cabe abordar e referir o papel de charneira desenvolvido pela SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. Esta entidade privada seria, na década de 1981-1991, o local mais aberto às propostas dos artistas. Por este espaço passaram coletivos de artistas que marcariam a afirmação da mudança na Arte em Portugal, manifestado na sua maioria em exposições onde vamos encontrar muitos dos artistas componentes da Coleção SEC/MC, e que nos revelam os percursos cruzados entre a atividade artística, a participação cívica e a sociedade sua contemporânea^{301.)} . É também oportuno falar da Galeria de Belém, que sofreria um incêndio avassalador em Agosto de 1981^{302.)} destruindo obras de muitos artistas portugueses e estrangeiros que naquele espaço tinham

os seus trabalhos artísticos para a Exposição Internacional de Desenho - “LIS 81”, uma mostra da responsabilidade da SEC/DCAC. Seriam também destruídos neste incêndio, a maioria dos objetos artísticos e demais produções plástica de Julião Sarmento. Este “hangar” situado em Belém era um local onde anacronicamente aconteciam exposições contra o sistema, num espaço que havia sido antes do 25 de Abril de 1974 o lugar da Exposição do Mundo português no ano de 1940, e de exposição das artes em favor do sistema ideológico vigente do regime de Salazar. Esta Galeria de Arte Moderna foi, entretanto, e após a Revolução de 1974, dirigida pelo Pintor João Vieira^{303.)} .

³⁰¹⁾ Ver o “Projeto Sociedade” com curadoria de Frederico Duarte e Nuno Faria, desenvolvido desde maio de 2013, num programa que cruzou a arte contemporânea, o design e a arquitetura, disciplinas que construíram a história da SNBA).

³⁰²⁾ Arquivo L+Arte: junho 2009: “Nas memórias da Lis’79 e da malograda Lis’81, o “onde”, “quando” e “o quê” adquirem um protagonismo trágico, porque esta história começa invariavelmente pelo fim: na manhã de 20 de Agosto de 1981, um violento e rápido incêndio consumiu a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém e as obras que aí integrariam a II Exposição Internacional de Desenho de Lisboa – Lis’81. Em sentido literal e figurado, o sonho de a cidade se inserir no roteiro das bienais internacionais de arte ficou reduzido a cinzas.”

³⁰³⁾ João Vieira detinha, como Coordenador da Área Cultural de Belém, a direção da Galeria de Belém, e iniciou um programa de exposições em abril de 1978 que visava captar o público que frequentava aquela zona aos fins de semana e reforçar o estatuto da Galeria como pólo de encontro de artistas (para além do evento do 10 de Junho de 1974, outros acontecimentos pontuais aí foram decorrendo, como a “Alternativa Zero”, em 1977).



O que fomos expondo constitui um arco de “encontros com temporalidades ritmadas” pela sucessão de múltiplos eventos a atualizar no tempo e que são a afirmação verdadeira e legítima do discurso da arte portuguesa traduzida em discursos autônomos específicos do Moderno e do Contemporâneo na arte em Portugal.

Em “Museografias de Acontecimentos”, tal como nos ilustra o pensamento de Didi Huberman (2011, p. 92) tratamos as obras de arte contemporânea em montagens permeadas de anacronismos, combinando os três aspetos que constituem um conhecimento por montagem – o aleatório; o vital e o rítmico, atendendo à diversidade do gesto criativo de cada um dos 71 artistas reunidos na Col. da SEC/MC, e em depósito no Município de Aveiro. Outra das mais recentes narrativas expositivas que analisámos e que acrescenta valor às que já fomos referindo, foi a recente exposição “Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa” (2019), concebida também para ser um pouco nómada e viajar dentro do território nacional. Podemos assumi-la como um fenómeno de visibilidade itinerante que se reajusta aos espaços e aos contextos dos vários concelhos, como sendo simbolicamente um signo de si mesma^{304.)}, mas que é oportuno registarmos e eticamente exigível, dado serem as obras expostas parte integrante da coleção maior da SEC/MC. Fizemos a partir desta exposição as seguintes constatações: - a exposição “Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa” foi, como tal, representativa e elucidativa de uma estética dos anos de 1970 e 1980, expondo um conjunto de obras que foram rejeitadas no passado, mas que a atual curadora, Marta Moreira de Almeida coadjuvada na Conceção do Programa de Itinerâncias por Ricardo Nicolau, assumiram instalar e selecionar na contingência de novas reflexões para o nosso tempo, no século XXI. O propósito foi o de reposicionarem a arte e as suas narrativas, dando origem à criação de novas constelações com base em múltiplos dos seus precedentes. Passo a citar o último parágrafo da brochura desta mostra: “Embora repercutindo a arte e as ideias do nosso passado recente, a Coleção tem como objetivo refletir sobre o modo como a arte de hoje antecipa o seu futuro” (MA/SJ, 2019, s/p.).

Da repercussão dos seus atuais contributos e porque desses contributos se traçam os objetivos mais específicos da nossa problemática – a da narrativa da Coleção de Arte Contemporânea da SEC/MC em depósito em Aveiro (...), daremos nota do seguinte modo: a) para o concelho e Município de Aveiro, (e para a presente tese), foi urgente refletir sobre o modo como as obras selecionadas para esta mostra da Fundação de Serralves, as selecionadas 32 obras da Coleção da Secretaria de Estado da Cultura em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e as oito (8) – escolhidas ao depósito da SEC no Município de Aveiro^{305.)}, sendo que ambas nos questionam ética e esteticamente, na atualidade, para a razão do seu percurso em suspenso e para as suas diversas posições, tais como: b) para a posição curiosa da obra de arte que pertence simultaneamente ao depósito SEC / Serralves no Porto e ao depósito da coleção SEC / CMA, em Aveiro – patente no caso concreto de uma obra do artista Joaquim Bravo, intitulada - La Mer^{306.)} (1985), e, que se apresentou, de certo modo, como uma obra de arte disputada

³⁰⁴⁾ Ver em Pierce a terceiridade do fenómeno que uma exposição itinerante com conteúdos artísticos representativos de uma estética dos anos de 1970 e 1980 e que a sua rejeição no passado possibilitou no século XXI criar novas constelações com base em precedentes da história recente.

³⁰⁵⁾ Correspondem estas a obras do acervo resgatado aos arquivos dispersos da SEC/MC e balizadas entre 1977-1997.

³⁰⁶⁾ Joaquim Bravo, La Mer, Obra realizada em acrílico sobre tela, in Coleção de Arte Contemporânea SEC/MC em protocolo de cedência no Município de Aveiro.



entre as duas entidades (ver no Catálogo da referida exposição a respetiva legenda de identificação da pintura La Mer; c) para a posição do conjunto global das 32 + 8 obras expostas em 2019, posição esta que se deve, pois, ao facto de estas obras de arte se encontrarem onde, efetivamente, estas obras de arte não deveriam ser mostradas – ou seja, em locais sem um contexto de presença social e de visibilidade, tais como em “reservas de museus”, ou em salas-gabinetes ministeriais, ou em corredores de institutos públicos/ tribunais e em Governos Cívicos, ou em armazéns algures (IGAC) no Palácio Foz, em Lisboa^{307.)}, tendo sido no Governo Civil de Vila Real que fomos encontrar a obra pictórica de Francisco Laranjo que fora o 1º prémio revelação na Exposição ÁRUS 82 (Azevedo, 1983), entre outros casos;d) para a posição e a razão de ser do resgate efetuado por Aveiro em relação às obras da coleção da SEC/ e em depósito no Município de Aveiro e, que é, de modo muito idêntico, a posição e a razão de ser do resgate efetuado às obras de arte que foram em parte expostas em “Corpo, Abstração e Linguagem” em 2018, e em “O Regresso do Objeto” em 2019; ambas museografias com lugar no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Sendo que o argumento estético se revela mais forte que o topológico (das conexões, das convergências e dos cruzamentos artísticos) colocamos como problemática basilar a tese acerca da razão por que foram excluídas de uma “futura” coleção de Estado algumas das obras de arte que haviam sido adquiridas entre os anos de 1980 e 1990 e subsequentes anos (até finais de 90). Obras que ao perderem visibilidade foram minorizadas, originando descontinuidades e suspensões, quer no processo artístico de alguns artistas tal como no debate crítico acerca de obras que desapareceram de circulação. Foram “disfarçadas”, “disseminadas”, “arrecadadas” ... para que valesse uma determinada imagem institucional (?) que não sabemos ainda. As obras de arte da Coleção de Estado - SEC/MC, são algo situado entre presença e ausência, e têm encontrado eco nas mais diversas questões acerca dos seus percursos e locais de visibilidade. Para resgatarmos desse arquivo de obras “preponentes e reflexivas de um tempo da história em que os 71 artistas inscritos vivenciaram a sua atividade artística, social e cultural, cumpre visitar esse arquivo sob vários aspetos discursivos. Retomando o fundamento de “O Regresso do Objeto” inscrito no Catálogo da Fundação de Serralves (2019), e fazendo juízo das obras nesta mostra apresentadas, extrairemos o seguinte: - “O diálogo com a tradição e o repensar das disciplinas estáveis da arte, como a pintura e a escultura, permitiram também uma auscultação dos seus modos de funcionamento através da paráfrase, da citação e da ironia, e que nos casos de Nikias Skapinakis, Jorge Martins, Eduardo Batarda, Joaquim Bravo, José de Carvalho e Pedro Calapez, implicou uma revisitação pós-moderna da abstração” (Serralves, 2019). Também o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, realizaria uma exposição “Razões e Emoções”^{308.)}, em 2018-2019, afirmando num dos núcleos, o VII, que a condição do Pós-Modernismo é sucedânea, no percurso criativo da Arte Portuguesa, a uma “neovanguarda experienciada em período pré e pós-revolucionário”, expressão registada na Brochura da Exposição “Razões e Emoções”, realizada entre os anos de 2018-19. Na linha de investigação do nosso estudo de caso, e no contexto da produção artística para o período entre 1977-1997, colocamos alguns dos artistas da Arte Portuguesa da coleção de Estado “SEC/ MC”, em programas estéticos de vanguarda abordados em ambas as exposições aqui referidas. A exposição “O

³⁰⁷⁾ IGAC - Inspeção-Geral das Atividades Culturais Palácio Foz, Calçada da Glória, nº 9 1250-112 Lisboa.

³⁰⁸⁾ Exposição da coleção “Arte Portuguesa. Razões e Emoções” que teve lugar no MNAC de 20 de abril de 2018 a 31 de março de 2019.



Regresso do Objeto” em 2019, realizada após a exposição “Corpo, abstração e linguagem na Arte Portuguesa”, integrou-se num programa de exposições e de apresentações ao público de obras da Coleção de Serralves legitimando aquele que foi o acervo de arte que lhe deu origem na altura da sua criação em 1989, e que é, definitivamente, defendida do seguinte modo: as obras expostas foram “especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país”. (...) “A presente mostra inclui excepcionalmente obras da coleção do Município de Aveiro” (in Exposições Itinerantes, Fundação Serralves/ Museu de Arte Contemporânea/ Museu de Aveiro/CMA, 2017-18). Foi deste modo dado “mais um passo” importante para o reconhecimento institucional da existência de obras de arte há muito silenciadas no tempo e sem visibilidade, tendo do acervo em reserva em Aveiro sido selecionadas algumas, apenas oito (8): as assinadas por autores emblemáticos, históricos, e que contemplavam algumas das perspetivas plásticas, temáticas e temporais que se inscreviam no tema da exposição da Fundação de Serralves. Os artistas selecionados foram alguns dos que aqui fazemos testemunho:

Menez faz em 1988 a reabertura da Galeria 111 com uma pintura de desoculto figurativismo que a crítica da época, na voz de António Rodrigues, se insinuava já desde finais da década de sessenta. Existiam na representação figurativa cenas de situações ambí-



Figura 74. Luís Noronha da Costa, “Górgon”. 1973. Acrílico s/ tela. 120 x 154 cm

Fonte: Luís Noronha da Costa, “Górgon”, homenagem a Terence Fisher 1973. Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006.

guas criadas entre a janela e o quadro, entre o pintor e o modelo, entre o espaço interior e o exterior, e tal como escrevia Rodrigues: - “Quando a ambiguidade espacial e os seus efeitos de luz eram gestados no próprio larvar do figurativo, é este quem agora põe em cena relações ambíguas entre o perto dos objetos de atelier e o longe nostálgico que eles nomeiam em imanências de irreal luz barroca, que lhes dilui os contornos e amacia os volumes e as cores. A pintura é aqui soberana, lugar de memórias da pintura, pintura dentro de pintura, num movimento fluido e agridoce de metamorfoses, que sempre foi o da pintura de Menez” (Rodrigues, 1988, p. 63).

Desta artista e da sua obra sobre papel com pintura a acrílico, temos em arquivo um registo de cadastro da DGAC - Direção Geral da Ação Cultural (1996). Nesta ficha de inventário existe uma descrição de uma obra de Menez, pouco legível, e que pensamos ser pertença desta fase produtiva da artista, na qual a figura feminina era elemento central nas composições de ambientes ambíguos entre o interior do atelier e o exterior, tal como António Rodrigues o descreve na citação anterior.

O crítico de arte João Pinharanda escreveria sobre esta artista que viajou pelo mundo e pode contactar com a geração de artistas portugueses residentes em Londres nos anos de 1970, tais como Paula Rego, Hélder Macedo, Mário Cesariny e João Vieira. Da sua pintura registamos o seguinte:

Uma mulher lê, uma mulher pinta, uma mulher olha. É a pintora e são todas as mulheres. As vezes várias mulheres acompanham-se uma mais velha outras mais novas, é a representação da escala das três idades clássicas, reflexão sobre a vida e a morte em que cada uma das personagens pode ser sempre a mesma, sempre a pintora ou outra qualquer mulher. As flores brilham nas jarras antes de morrerem, o rio Tejo abre-se para além da janela do atelier, os livros abrem-se uns sobre os outros no interior de uma casa que se desdobra em corredores e outras casas... Onde parecia haver uma infinita calma há afinal uma condição de angústia e desamparo (João Pinharanda, 1999).

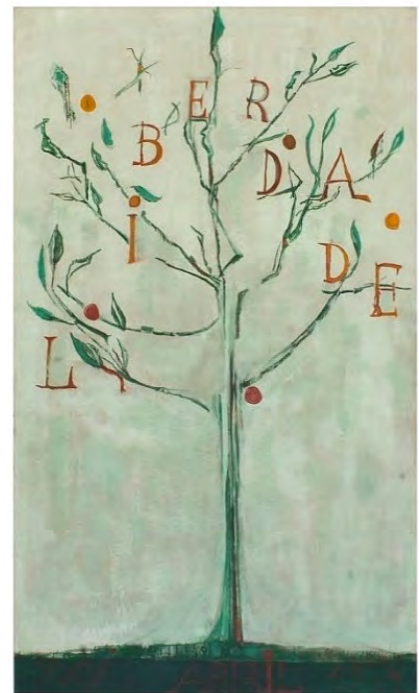


Figura 75. Maria Helena Vieira da Silva, *Liberdade*. 1984. Têmpera s/ papel. 180 x 120 cm

Fonte: Maria Helena Vieira da Silva, "Liberdade". Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006.

DIREÇÃO GERAL DA AÇÃO CULTURAL		CADASTRO DE OBRAS DE ARTE	
PATRIMÓNIO		Obras de Arte de 1970	
Obras nº	1	Artista	Aveiro
Autores	INDIVIDUAL		
Título	SUBTÍTULO		
Data	1984	Assinatura	
Dimensões	150 x 120 cm		
Técnica	Tempera		
Substrato	Papel		
Observações	Obras de Arte de 1970		
Valor de aquisição	Valor de aquisição		
Preço de aquisição	1.025.000 \$00 (1984) - 1.000		
Localização	Município de Aveiro - 118 - 2792 LISBOA		
Estado de conservação			
	1970	1971	1972
	1973	1974	1975
	1976	1977	1978
	1979	1980	1981
	1982	1983	1984
	1985	1986	1987
	1988	1989	1990
	1991	1992	1993
	1994	1995	1996
	1997	1998	1999
	2000	2001	2002
	2003	2004	2005
	2006	2007	2008
	2009	2010	2011
	2012	2013	2014
	2015	2016	2017
	2018	2019	2020
	2021	2022	2023
	2024	2025	2026
	2027	2028	2029
	2030	2031	2032
	2033	2034	2035
	2036	2037	2038
	2039	2040	2041
	2042	2043	2044
	2045	2046	2047
	2048	2049	2050

Figura 76. Cadastro de Obras de Arte

Fonte: Cadastro de Obras de Arte, SEC / MC.





Figura 77. Menez. Duas Figuras Femininas, 1988

Fonte: A autora.



Figura 78. Menez. s/ título, 1989

Fonte: A autora.

3. Conclusão

Objetivamente, o caminho traçado e de acessibilidade à consciência e conhecimento do arquivo imagético da produção de arte modernista e contemporânea portuguesa afeta, ainda na atualidade, múltiplos acontecimentos, acasos, manifestos e ocorrências. Poderemos sinteticamente e conclusivamente resumi-los deste modo: – os acontecimentos procedentes das várias exposições de coletivos de artistas portugueses onde alguns dos 71 artistas em questão, tomaram parte; os manifestos onde atuaram alguns grupos de contestação e de reivindicação pela arte, já aqui referidos, tais como o Grupo “5+1” no qual se integrava a artista Teresa Magalhães, contemporânea do arquivo de imagens em estudo; a ação do Grupo “Puzzle” com Albuquerque Mendes, com uma assinalável prática de intervenções públicas, organização de festivais de performance em vários pontos do país e também autor de um painel integrado no acervo de Aveiro; as ocorrências do Grupo “Acre” sobre os processos criativos em grupo e politicamente empenhados ao qual pertenceu Clara Menéres, tendo esta artista obra pública em Aveiro memorizada no pavimento da Praça da República; – os acasos que nesta tese foram inscritos e nos quais constam as várias manifestações públicas dos artistas em questão, os que foram à época protagonistas de novos suportes e de novas abordagens; – e ainda, o destaque merecido a Francisco Laranjo, artista que foi inscrito na história da arte portuguesa, tendo na penúltima Revista Colóquio / Artes (nº110, julho-setembro) em 1996, direito a ser a capa da revista com reprodução da obra “Casa das Sereias” (1988) e com lugar à crítica de arte por Maria João Fernandes, num artigo sobre a poética do gesto na pintura de Francisco Laranjo. Consequentemente, os acontecimentos que fomos tratando e analisando, investigando e questionando, constituem os arquivos de referência imbuídos ainda assim, de uma certa conduta experimental, e que por serem arquivos fechados no espaço e no tempo assumiriam um caráter póstumo, tal como o exprime refletidamente o crítico Fernando Pernes (1978) em “Carta do Porto” publicada na Revista Colóquio/Artes em março de 1978. Recursivamente reativamos no nosso tempo presente os testemunhos materiais desta coleção de arte, mas num outro modo e numa outra linguagem

e num outro medium: o das novas tecnologias, dos novos media e da arte digital. Para concluir avançamos com uma aplicação que revelamos ser no futuro presente uma janela aberta a novas explorações, a distintas visualizações e emergentes sensações da arte em busca da sua intemporalidade e por isso contemporaneidade.



Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2005). O que é um Dispositivo. *Outra travessia*, (5), 9.16. <https://doi.org/10.5007/25X>.
- Agamben, G. (2009). *O Que É o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Santa Catarina: Argos.
- Almeida, B. P. (1988). Carta do Porto-A Casa de Serralves e o projeto do Museu Nacional de Arte Moderna. In Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.). *Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, 76. (pp. 66). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almeida, B. P. (2009). *Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - O Modernismo II: O surrealismo e depois Vila Nova de Gaia*: Fubu Editores, SA.
- Alvaro, E. (1977). *Debates. Revista de Artes Plásticas*, 7/8(Artes Visuais), 55-57.
- Benjamin, W. (2010). *Sobre o conceito de História; O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Berkley: Penguin.
- Bishop, C. P. (2013). *Radical Museology*. London: Koenig Books.
- Bogalheiro, M. (2016). *Materialidades e Tecnicidade*. [Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. <https://run.unl.pt/handle/10362/20608>
- Calado, J. (Coord.). (1990). *1839 - 1989 Um ano depois / One year later [Exposição]*. Coleção de Fotografias da SEC. Porto: Produção Ether.
- Cardoso, M. de la L. (2020, maio). A Dimensão do Gesto. Entrevista a Francisco Laranjo.
- Cruz, M. T. (2012). Media, Dispositivo, Apparatus. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 43/44, 61-76.
- Cultural, D. G. (2019). Museus e a Sociedade Digital. *Revista de Museus*, 2, 264.
- Didi-Huberman, G. (2017). *The Surviving Imagen: Phantoms of Time and Time of Phantoms*. Aby Warburg's History of Art. Vol. 1. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Eco, U. (1989). *A Obra Aberta*. Vol. 1. Algés, Lisboa: Difel.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Vol. 4. São Paulo: Perspectiva.
- Ferreira, J. A. (2019). Documentare o non documentare l'effimero? Verso i termni di un dibattito tra ideologia e ontologia. In C. Bino, Innocenti M., G. & Pea, L. (Eds.). *Lo Scandolo del corpo. Studi di un altro teatro* (pp. 29-41). Milão: Vita e Pensiero.
- Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., Joselit, D., Foster, H. & Krauss, R. (Eds.). (2004). *Art Since 1900*. New York: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. (7 ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (1988). *As palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Gonçalves, R. M. (1981, setembro). Carta de Lisboa. In Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.). *Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, 50. (pp. 50-52). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gonçalves, R. M. (1979). Carta de Lisboa - LIS '79. *Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, 43(2), 63.
- Gonçalves, R. M. (1978). Panorama das Galerias. *Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, (39), 64-65.
- Gonçalves, R. M. (1977). Carta de Lisboa - 1976-77. *Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, (34), 36-44.
- Gonçalves, E. (1977). Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, (37), 71-73.
- Gonçalves, R. M. (1971). Pinturas Modernas num Café de Lisboa. *Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado*, 22-23.



- Kittler, F. A. (1999). Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University.
- Laranjo, F. (2013). Francisco Laranjo, solidão e utopia. Vol. 1. Porto: Modo de Ler - Centro de Literário Marinho, BIAL.
- Lieser, W. (2009). Arte Digital. Mühlenbruch, Rheinbreitbach: Tandem Verlag GmbH.
- Lourenço, E. (1988). Michel Foucault ou O Fim do Humanismo. Vol. 47: As Palavras e as Coisas. Lisboa: Edições 70.
- Malraux, A. (1965-1996). Le Musée Imaginaire. (pp. 52719). Paris, Aubin: Gallimard, Folio Essais.
- Merewether, C. (2006). The Archive. London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel, MIT Press.
- Ministério da Cultura. (2006). Protocolo de Cedência de Obras de Arte Contemporânea. Aveiro: SEC/MC - Instituto das Artes – IA.
- Moura, L. (2020). O Pintor Robot. JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias, maio – junho, 20.
- Pernes, F. (1978). Carta do Porto. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (36), 66-68.
- Pernes, F. (1971, outubro). Cartas de Lisboa / Porto. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (4), 39-45.
- Pinharada, J. (1995). Arte contemporânea. Lisboa: Instituto da Cooperação e da Língua, Camões, I.P.
- Pinto, A. C. (2019, novembro). Uma Fábula com Aparência de Ensaio. Revista de Museus, 2(Museus e Sociedade), 264.
- Rodrigues, A. (1988, março). Carta de Lisboa. Colóquio / Artes, 76 (Artes Visuais, Teatro e Bailado), 63-65.
- Santos, B. S. (2020). Sem título. Jornal de Letras, junho, 25-26.

