

Ana Luísa Barão

Licenciada em História, variante de História da Arte (1995). Frequentou o mestrado em Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (1995-1998). Docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999-2009). Actualmente é aluna de Doutoramento em Estudos Artísticos na FBAUP com tese inscrita com o tema: «Crítica de Arte em Portugal na segunda metade do século XX. Modelos e Práticas». Organizou enquanto Docente na FBAUP vários ciclos de conferências.

EGÍDIO ÁLVARO – O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO

Ana Luísa Barão

Resumo

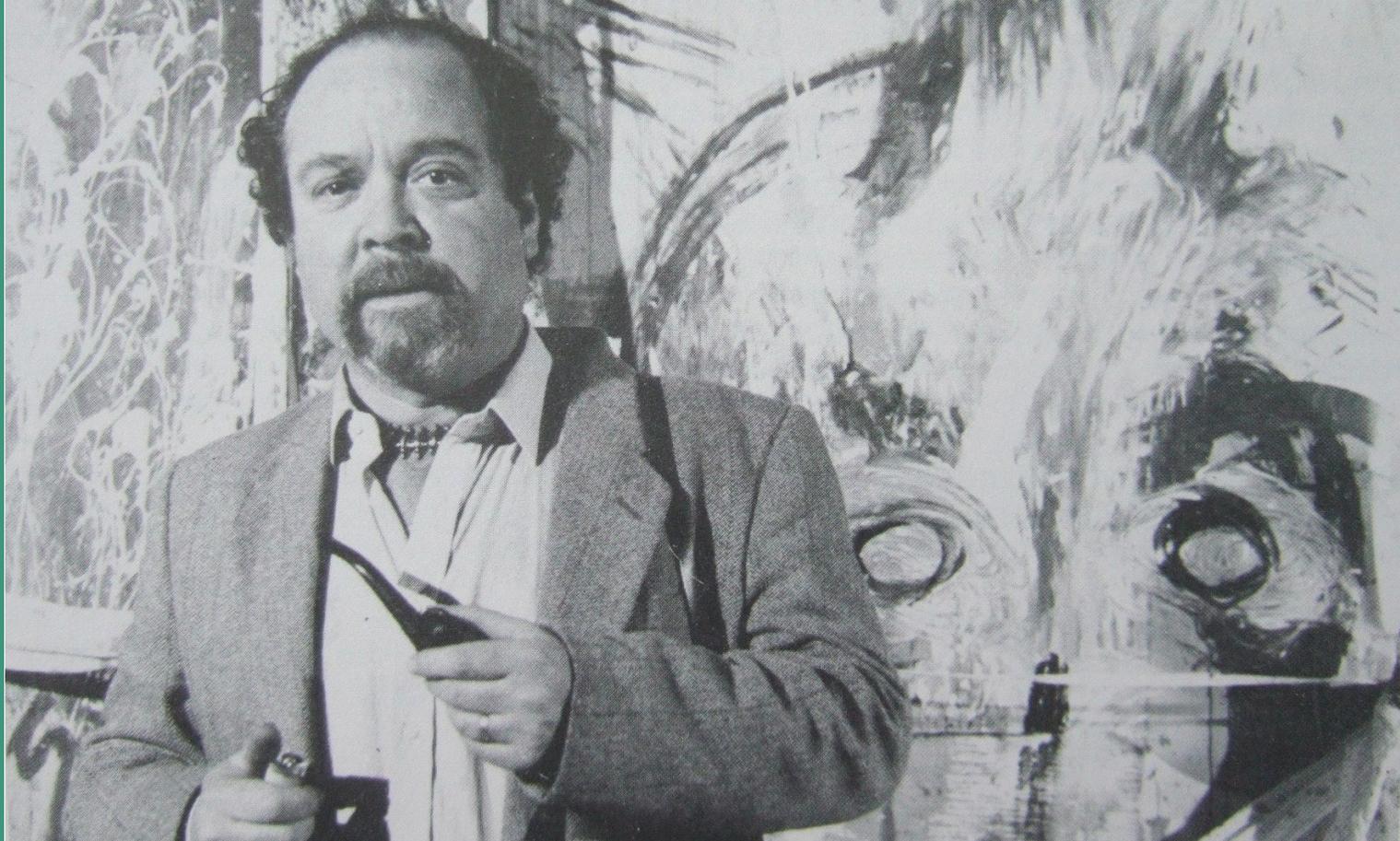
A crítica de arte foi para Egídio Álvaro uma forma de actuar dinamicamente no contexto artístico para o inflectir no sentido que julgava mais válido – a sua visão da arte. Em consonância com este princípio age enquanto crítico (publicando no Diário de Notícias, desde 1962; na Revista de Artes Plásticas entre 1973 e 1977 e na Vida Mundial durante o ano de 1976) e, enquanto comissário de exposições, festivais e debates entre artistas. A exposição é para Egídio Álvaro o espaço concreto no qual o pensamento e a sua prática artística se encontram onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. Através das exposições que comissariou e sobre as quais escreveu profusamente – EXPO-AICA-SNBA (1972/1974); III Encontros Internacionais de Arte (1976) e Identidade cultural, massificação e originalidade (1977) – afirmou uma postura crítica e curatorial, que consideramos indissociáveis e que se situam na charneira das mudanças que caracterizam a crise do modelo museal dos anos 70 e a afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em contexto vivo – numa aproximação ao espaço da vida social. De que modo as concepções curatoriais propostas por exposições / bienais como a Documenta de Kassel ou as Bienais de Paris, analisadas por Egídio Álvaro na imprensa portuguesa, poderão ter influenciado os seus conceitos curatoriais é a questão a que procuraremos dar resposta na nossa comunicação através da proposta de uma noção que coloca a acção crítica e a acção curatorial num mesmo plano de intervenção.

Palavras-chave: Crítica de Arte, Comissariado/Curadoria, História da Curadoria em Portugal, Arte Contemporânea

Abstract

Art criticism was to Egídio Álvaro an opportunity to act dynamically in the artistic context to influence the sense that he thought more valid - his vision of art. In line with this principle he acts as an art critic (writing in the *Diário de Notícias*, since 1962; in the *Revista de Artes Plásticas* from 1973 to 1977 and in *Vida Mundial* 1976) and as exhibitions curator and organizing festivals and discussions between artists. The exhibition is to Egídio Álvaro a concrete space in which thought and artistic practice are in constant dialogue and where artists and art-critic / art-curator define their visual, political and social thinking. Through the exhibitions that he curate and on which he wrote profusely - EXPO-AICA-SNBA (1972/1974), III Encontro Internacional de arte (1976) and *Identidade Cultural, massificação e originalidade* (1977) – he defended a critical and curatorial attitude that we considered inseparable and that lie at the crossroads of change that characterizes the museum crisis in the 1970s and the affirmation of a new exhibition formula that favors the insertion of the artwork in a living context - getting closer to the social life. How do the curatorial concepts proposals for exhibitions / biennials such as Kassel Documenta and the Paris Biennale, analyzed by Egídio Álvaro in the Portuguese press, may have influenced his curatorial concepts, is a question we seek to address in our communication through proposed a concept that puts the curatorial and critique action on the same level of intervention.

Keywords: Art Criticism, Curator, History of Curation in Portugal, Contemporary Art



«Dizer-se em originalidade não é tão simples como parece. Comporta mesmo sérios riscos de marginalização»¹.

«Reunir um conjunto de obras de arte, mesmo se o contexto em que foram concebidas desapareceu, permite a um vasto público um primeiro contacto com o "furor poético" que as engendrou e provoca ocasionalmente uma paixão. E uma paixão chega para salvar uma exposição»².

Esta proposta insere-se no âmbito da história da curadoria em Portugal e pretende ser um contributo para a definição do papel da figura do crítico-comissário na década de 70 através da personalidade de Egídio Álvaro (1937-).

¹ Álvaro, Egídio - *Figurações, Intervenções*. Lisboa: [s.n.], 1980, p.64

² *Idem* - *Carta de Paris. Surrealismo antológico. Diário de Notícias*. Lisboa. n.º37932 (14 Out. 1971), p.17-18.

1. Marcação de posições: entre o discurso crítico e o discurso expositivo.

Ser crítico de arte foi para Egídio Álvaro saber actuar dinamicamente para modificar o contexto artístico e inflecti-lo no sentido que julgava mais válido. Foi em consonância com estes princípios que activamente escreveu, quer enquanto crítico de arte, publicando no *Diário de Notícias* desde 1962, na *Revista de Artes Plásticas* entre 1973 e 1977 e na *Vida Mundial* durante o ano de 1976 ou publicando inúmeros ensaios e balanços, na sua maioria edições de autor, dedicadas aos seus projectos e aos artistas que defendia, quer como comissário de exposições, festivais e debates, num período que se estende dos anos 60 aos anos 80.

Se a crítica que exercia exigia acção, dinamismo e comprometimento³, o modo como concebeu a concepção de exposição leva-o a identificá-la como o espaço concreto no qual o seu pensamento, acção e a sua reflexão sobre o fazer artístico se encontram e onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. A expressão *crítico-comissário* é empregue pelo próprio Egídio Álvaro quando questiona a ausência de representação portuguesa na Sétima Bienal de Paris (1971):

«Porquê que Portugal não está representado nesta 7ª Bienal? Falta de artistas de valor com menos de 35 anos? Falta de um crítico-comissário jovem? Desacordo com as opções definidas aprioristicamente?»⁴.

As Bienais constituíam sobretudo a oportunidade de «confronto extra nacional ao nível dos artistas e dos críticos que [tivessem] o privilégio de as ver e [nelas] participar», convertendo-se numa «plataforma (...) onde se joga[va] o complexo jogo dos prestígios culturais e das interferências socioculturais»⁵. Eram, por tudo isto, «pólos necessários de cristalização das contradições de cada época»⁶. É interessante notar que Egídio Álvaro destacava a importância da escolha feita pelo comissário. As bienais permitiam a uma «equipa apresentar uma escolha», esta, como todas as escolhas era, ao mesmo tempo, «um compromisso e uma limitação»⁷.

3 *Idem - Carta de Paris. Gravura Portuguesa contemporânea. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37319 (29 Jan. 1970), p.19.*

4 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17.*

5 *Id., ibid.*

6 *Idem - Veneza - 70. Bienal de Kafka. Diário de Notícias. n.º37548 (17 Set. 1970), p.17.*

7 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17-18.*

Cabia ao crítico ser, neste sentido, «não (...) um mero e triste empregado de instituições, galerias, pintores ou grupos de interesses», mas possuir a capacidade de se transformar num «artista teórico, num combatente apaixonado de opções bem definidas»⁸, incapaz «sob pretexto de erudição ou detenção de um certo número e chaves interpretativas» de *processos de mistificação* de artistas ou movimentos, «utilizando uma linguagem enigmática, hermética ou baixamente laudativa»⁹. Não deixa de ser interessante a conotação artística e teórica que atribui à crítica de arte. A sua acção enquanto crítico e comissário é indissociável da criatividade que ambos os exercícios exigem e é num relacionamento estético, profissional, pessoal e ético permanente com os artistas que a sua actividade se afirma.

O discurso crítico permitia aceder à compreensão da esfera de influências e às qualidades latentes de uma obra. E a função do crítico, como organizador de exposições, era a de um intermediário que, conhecendo o artista, a cultura onde se encontrava inserido e o seu público potencial, propunha uma plataforma de *compreensão mínima* através do esclarecimento das chaves que permitem aceder ao artista, à sua cultura e ao seu público¹⁰. No entanto, Egídio Álvaro estava consciente que esta metodologia, afirmações e opções podiam estar sujeitas a erros, sobretudo porque para si «o crítico não é um historiador, e a história do presente, ela própria, refaz-se continuamente. A arte não é, na sociedade, uma verdade ou uma realidade extra temporal. A cada momento várias opções são possíveis, e só quando tudo está terminado se poderá falar das que coincidem, diacrónica e sincronicamente, com o dinamismo do conjunto»¹¹. Por isso, a função do crítico de arte era a de *clarificador de situações*¹². Perante esta concepção Egídio Álvaro lançava as questões:

«(...) constatadas as limitações, alguém poderá afirmar que o papel do crítico não seja o de agir no interior e no exterior deste complexo, exercendo uma influência palpável, e por vezes determinante, na evolução dos possíveis? Alguém poderá negar que o crítico pode e deve assumir um papel de unificador de conhecimentos dispersos e de disciplinas diferentes, de indicador de analogias e de promotor de ousadias que ponham em causa as ideias estabelecidas, dinamizando o conjunto?»¹³.

8 *Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.19.*

9 *Idem - Carta de Paris. Fernand Léger. Diário de Notícias. Lisboa. n.º38034 (27 Jan. 1972), p.17, 19.*

10 *Idem - João Dixo. Paris: Galerie L55 / Galeria Alvarez, 1974, s/p.*

11 *Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.*

12 *Idem - Carta de Paris. 10 Anos de Arte Portuguesa em Paris. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37787 (20 Mai. 1971), p.17.*

13 *Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.*

No início da década de 80, no texto que acompanha a exposição *Figurações Intervenções* na Sociedade Nacional de Belas Artes (S.N.B.A.) chama a atenção para a distinção que estabelecia entre o crítico-comissário e o “prefaciador de catálogos”. Estes, não procediam a qualquer tipo de escolha, não eram responsáveis nem pelas exposições, nem afirmavam uma visão da arte. Eram meros autores de circunstância: «nestas condições, é evidente que cada exposição só podia ser um fracasso, um saco em que tudo se misturava sem proveito de ninguém»¹⁴.

Podemos ver na acção de Egídio Álvaro três linhas distintas que se entrecruzam: o texto escrito, a organização e produção de exposições e debates e as intervenções pontuais que o colocam no mesmo plano criativo dos artistas, com quem mantinha uma relação de camaradagem. Um bom exemplo deste relacionamento estreito é o “texto em branco”. Durante os Encontros da Póvoa, Egídio Álvaro deu a assinar aos artistas participantes uma folha em branco. As assinaturas pretendiam ilustrar o voto de confiança que aqueles depositavam no crítico-comissário e *companheiro de estrada* mesmo antes de saberem qual o conteúdo e propósito do texto que seria *a posteriori* escrito. Egídio Álvaro, alcançando o seu propósito, escreveria apenas “Texto em Branco”¹⁵.

Sem este diálogo que defende, não podiam existir critérios de valor na reflexão e orientação que a crítica, na sua perspectiva, representava, nem a exposição, situada num plano paralelo ao da crítica, podia reflectir esse exercício. A fusão de funções e estratégias parece ser dominante. Como tornou possível esta relação? Terá a exposição desempenhado nos propósitos estéticos defendidos por Egídio Álvaro o mesmo papel da crítica de arte, enquanto mecanismo de mediação no sentido do diálogo? Terá a sua experiência cultural de cariz europeu contribuído para as suas concepções? Terão as suas visitas às Bienais de Paris, Feiras de Arte Internacionais e à Documenta de Kassel sido determinantes para a sua visão da arte? De que modo as exposições que teve oportunidade de ver, e que comentou nos seus textos críticos, contribuiram para a sua concepção curatorial?

O número de questões aumenta sobretudo quando se verifica que na história da arte portuguesa, o nome de Egídio Álvaro surge como uma referência secundária. Excepção deve ser feita à exposição *Anos 70 Atravessar fronteiras*, recentemente inaugurada no CAM, comissariada por Raquel Henriques da Silva. Na secção

14 *Idem - Figurações, intervenções. Lisboa: [s.n.], 1980, p. 6.*

15 *Assinaram: Fernando Pinheiro, Pierre-Alain Hubert, Jaime Isidoro, Serge III, Júlia Saldanha, Nadir Afonso, Carlos Barreira, Tobias, Henrique Silva, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, João Dixo, Gerardo Brumester, Graça Morais, Jaime Silva, entre outros. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º 7-8 (Dez.-Jan. 1977), p. 31.*

documental que a exposição integra foram apresentados testemunhos daqueles que são, segundo a comissária, os críticos mais influentes da época: «José-Augusto França o mais antigo e figura de referência; Rui Mário Gonçalves então representante de uma nova geração de críticos; Egídio Álvaro, o crítico *outsider*»¹⁶.

2. Exposições. Estruturas e reflexão curatorial: do texto ao contexto

2.1 EXPO-AICA-SNBA 72 e 74

Interessa neste momento olhar para as exposições comissariadas por Egídio Álvaro e para os textos que as acompanham e perceber que relações aí se estabelecem. Em 1972 e 1974 a secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A.) organizou duas exposições – a convite da S.N.B.A. Pretendia-se que os críticos interessados apresentassem uma selecção de artistas e ao mesmo tempo que justificassem as suas coordenadas críticas¹⁷. O fenómeno não era novo. Desde meados da década de 60, que críticos de arte se encontram envolvidos em acções curatoriais, sobretudo no âmbito da gestão de algumas das galerias de arte, no entanto, a direcção de A.I.C.A. sentiu necessidade de justificar esta fusão de funções: «a actividade crítica tende cada vez mais a concretizar-se não apenas em forma de conferências ou de colóquios, de artigos ou de livros, mas também através de exposições, que devem ser consideradas como críticas levadas à prática»¹⁸. Entre os críticos estava Egídio Álvaro. No texto de 1972, a sua preocupação centrou-se, sobretudo, na definição do conceito de vanguarda, estabelecendo um esquema que relaciona «originalidade = vanguarda = esquema dinamizante»¹⁹. É partindo deste critérios que justifica a escolha dos artistas que apresentou²⁰. Na base da sua intenção estava a vontade de definir uma nova visão da arte. A proposta de 1974, graças à diversidade estética das opções representadas e ao número artistas escolhidos, revela uma ambição maior. A existência de uma relação estreita entre a crítica e o comissariado é explícita na selecção de artistas apresentados e no texto que redigiu para o catálogo, refere ter escolhido os artistas que melhor espelhavam as ideias.

16 SILVA, Raquel Henriques da – Apresentação. In *Anos 70 Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-635-206-8, p. 11.

17 Gonçalves, Eurico - *Artes plásticas: Salão da Crítica 1972*. Flama. Revista semanal de actualidades. Vol. XXIX, n.º 1277 (25 Ago. 1972), p.48-52.

18 A.I.C.A.- A Direcção. In *EXPO-AICA-SNBA 72*. Lisboa: A.I.C.A., 1972.

19 Álvaro, Egídio - In *EXPO-AICA-SNBA 72*. Lisboa: A.I.C.A., 1972. p. 22..

20 Os artistas foram: Aureliano Lima, Lima de Freitas, Metello Seixas, o francês Gachon e o suíço Zweidler. *Idem* - In *EXPO-AICA-SNBA 72*. Lisboa: A.I.C.A., 1972.

2.2 III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa do Varzim (1976)

Nos III Encontros Internacionais de Arte realizados na Póvoa do Varzim em 1976²¹, Egídio Álvaro concebeu um plano curatorial onde incluiu seis exposições, debates e intervenções em espaço urbano. No âmbito das exposições, o diálogo entre Portugal e o estrangeiro é defendido em nome da valorização de um sincretismo artístico mais do que de uma uniformização estética²². Segundo Egídio Álvaro «os encontros apresentam-se, no panorama europeu, como alternativa viável, e talvez mesmo necessária, às bienais internacionais (Paris e Veneza) demasiado ligadas às estruturas do poder (económico ou artístico) para poderem continuar a desempenhar, como seria útil e desejável, o papel de suporte e mostruário da criação plástica contemporânea»²³. Durante o período em que decorrerem os *Encontros*, realizou-se uma retrospectiva internacional do trabalho desenvolvido pelo grupo francês *Textruction*; uma retrospectiva do artista português João Dixo; uma exposição dedicada ao Grupo Puzzle; uma exposição *histórica* consagrada a três artistas do abstraccionismo português da década de 50 (Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Joaquim Rodrigo); uma exposição colectiva, denominada *Vanguardas Alternativas* com Albuquerque Mendes, Da Rocha, João Dixo, Vítor Fortes, Graça Morais e o Grupo Puzzle e, finalmente, a exposição *Presença* que incluía projectos de todos os participantes. Egídio Álvaro designou as seis exposições de Documentos especificando, no próprio título, a tipologia expositiva. Para além destas exposições foram programados vários debates e *intervenções em espaço urbano*. O principal objectivo dos debates foi equacionar claramente os problemas do estatuto da arte e do artista na sociedade de então²⁴. No centro do debate esteve também o problema da ausência de critérios na selecção de artistas para as representações nacionais no estrangeiro. Mas vários outros problemas foram identificados por Egídio Álvaro: o centralismo do mundo da arte na capital que “forçava a grande maioria dos artistas do Porto à marginalização”, a má gestão do património cultural, etc. As questões da teoria e da prática da subversão

21 Com o apoio logístico de Jaime Isidoro da Galeria Alvarez e coordenação curatorial de Egídio Álvaro foram organizados quatro Encontros Internacionais de Arte em Portugal entre 1974 e 1977 em Valadares, Espinho, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha. O quinto Encontro, ainda divulgado com esta designação, mas já sem a participação de Egídio Álvaro, teria lugar em Vila Nova de Cerveira em 1978 e marca o início da Bienal de Cerveira.

22 Álvaro, Egídio - Veneza - 70. *Bienal de Kafka*. *Diário de Notícias*. n.º37548 (17 Set. 1970), p.19.

23 *Idem* - *Artes Plásticas. Encontros de Arte - Póvoa de Varzim (I) Descentralização e Diálogo*. *Vida Mundial*. Lisboa. n.º1903 (2 Set. 1976), p.44.

24 *Idem* - *Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates*. *Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação*. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.55.

em arte estiveram igualmente sobre a mesa²⁵. Projectaram-se slides, filmes, discutiu-se o significado da performance, a sua linguagem, o impacto e a sua inscrição no campo da arte²⁶. Questões de ideologia foram também colocadas no sentido de definir uma arte voltada para as massas, uma *arte de código aberto*, praticada com *élan* revolucionário que pudesse contribuir para a modificação da prática da pintura²⁷. O retrato do jovem artista português traçado por Egídio Álvaro, é tudo menos promissor:

«o artista português, para sobreviver, está reduzido a uma das três situações: bolseiro-mendigo, durante um ou dois anos aguardando, depois, o milagre; funcionário a parte inteira e artista nas horas vagas ou, então, o que é muito raro, tendo um certo número de tachos artísticos e para-artísticos, continue a ser artista nas horas vagas; marginal, no interior ou no estrangeiro, resistir como pode às pressões, às censuras e às injustiças do meio, trabalhando quando lhe é possível»²⁸.

2.3 Identidade Cultural, Massificação e Originalidade na SNBA (1977)

Esta exposição representa o culminar de uma pesquisa desenvolvida por Egídio Álvaro em torno da noção de *identidade cultural portuguesa*. Segundo o crítico a exposição propunha «rever criticamente a criação plástica portuguesa do século XX» apontando «as linhas de força fundamentais (tanto ao nível teórico como ao nível objectual/produtivo)»²⁹. Esta mostra foi ao mesmo tempo uma *exposição-tese*, e uma *exposição-balanço*. Tese, porque pretendia apresentar uma nova imagem da arte portuguesa. Balanço, porque passava em revista aqueles que Egídio Álvaro considerava serem os pontos chaves da história da arte do século XX português. No boletim da Secretaria de Estado da Cultura, ao apresentar a exposição, especificou:

25 Revista de Artes Plásticas. *Análise Crítica - Ensaio e Informação*. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.

26 v. Metello, Verónica Gullander - *Focos de intensidade / Linhas de abertura* [Texto policopiado]: a activação do mecanismo performance: 1961-1979. Lisboa: [s. n.], 2007; Barão, Ana Luísa - *Heterodoxias Performativas*. Egídio Álvaro e a Performance nos anos 70 e 80. In *Performa'09. Encontros de Investigação em Performance*. 14-16 Maio 2009 [Actas]. Aveiro: Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes, 2009.

27 Álvaro, Egídio - *Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim*. *Debates*. Revista de Artes Plásticas. *Análise Crítica - Ensaio e Informação*. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.58.

28 *Idem* - *Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim*. *Debates*. Revista de Artes Plásticas. *Análise Crítica - Ensaio e Informação*. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.

29 *Idem* - *Identidade cultural e massificação*. Uma exposição proposta por Álvaro Egídio. *Boletim SEC*. n.º 5 (1977), s/p.

«o tema da exposição e do texto crítico que lhe servia de suporte conceptual e documental era o da abordagem da arte portuguesa deste século de acordo com uma óptica que privilegiasse as vivências colectivas, os matizes específicos da nossa cultura e as obras que se reclamam abertamente de uma "diferença" e de uma dominante rebelde à colonização»³⁰. Paralelamente pretendia apresentar *novas linguagens plásticas, novos esquemas valorativos* e sobretudo *novos objectos culturais*:

«(...) esta exposição, mais do que um balanço, é uma soma de indícios, um panorama daquilo que, na nossa cultura, pode constituir elemento concreto de "diferença" em relação ao exterior. Se a identidade cultural se define através daquilo que existe (...), interessa, num primeiro tempo, repertoriar esses elementos de diferença. Assumi-los, depois, será outra história. (...) É minha intenção com esta exposição que se pretende polémica, introduzir no debate possível (...) sobre a nossa arte e a nossa cultura, dados que permitam uma visão mais justa dos problemas aos quais somos confrontados. É nesse sentido que passo a indicar (a análise em profundidade está feita, na maioria dos casos, em textos já publicados) aquilo que me parece ser a configuração actual da "identidade" da arte portuguesa»³¹.

A exposição foi dividida em três sectores. O primeiro essencialmente documental, delineava um plano histórico-artístico até à actualidade, identificando os artistas chave, desde os modernistas, passando década a década até aos anos 70; o segundo analisava a produção a partir da *multiplicidade de suportes e de registo, da cor, forma e matéria* e das *vivências colectivas* e da *visão individual*. Esta última secção estava subdividida em três áreas conceptuais: *ironias, críticas, narrativas, mitos; conceito e representação* e *esculturas do imaginário*. A terceira e última secção era dedicada às *Intervenções, rituais, ambientes, espaço urbano e espaço artístico*. As reacções à exposição não se fizeram esperar. Rocha de Sousa destacou sobretudo o carácter eclético da visão de Egídio Álvaro e estabeleceu paralelos com a *Alternativa Zero*, apresentada na Galeria de Belém neste mesmo ano por Ernesto de Sousa. A exposição de Egídio Álvaro era, escreveu «uma alternativa à alternativa». Na opinião de Rocha de Sousa, Ernesto teria sido mais polémico e coerente na conjugação e cruzamento de conceitos do que Egídio. Este apresentara uma proposta mais circunstancial e improvisada, mas aceitável como proposta heterogénea da expressividade e atitudes criativas e polémicas registadas em Portugal, aliás como tinha sido o seu propósito. No entanto, é bastante crítico

30 *Id., Ibid.*

31 *Idem - Identidade cultural e massificação. Lisboa: S.N.B.A., 1977, s/p.*

quando considera discutível algumas escolhas efectuadas, considerando outras laterais a qualquer dos problemas enunciados³².

3. Feiras, Bienais de Paris e *Documenta de Kassel*

A análise da estrutura curatorial dos *III Encontros e da exposição Identidade e Massificação* permite colocar a acção crítica e curatorial de Egídio Álvaro na charneira das mudanças que caracterizam a crise social do modelo museal, verificada nos finais dos anos 60 inícios da década seguinte, responsável pela afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em *contexto vivo* – numa aproximação ao espaço real da vida social³³. Durante a década de 60, a aproximação do conceito de obra de arte à dimensão de evento conduziu também a uma mudança de atitude na crítica de arte. A produção da obra ocorre, na maioria dos casos, durante o momento expositivo – intervenções em espaço urbano, performances, etc. - colocando em causa a concepção de exposição em espaço museológico encarada como receptáculo de colecções. Se nesta dimensão o objecto tinha uma existência espaço-temporal dada a conhecer através de uma representação, nos finais dos anos 60 essa dimensão dá lugar à sua apresentação. A obra-evento / obra-acontecimento adquire significado em pleno contexto da vida quotidiana, isto é, no momento da sua apresentação, revelando uma diferente concepção de obra. A exposição transformou-se no espaço de acontecimento da obra e de activação do seu processo criativo.

Viver em Paris significou para Egídio Álvaro a possibilidade de visitar várias bienais e feiras de arte, não só em França mas também nos países limítrofes. Sobre estas visitas escreveu vários artigos na imprensa nacional documentando. Entre as exposições destacam-se a 7^a e a 8^a *Bienais de Paris (1971, 1974)*; a 5^a *Documenta*

32 Sousa, Rocha de - *Identidade cultural, massificação e originalidade. Uma proposta de Egídio Álvaro na S.N.B.A. Opção*. Vol. II, n.º 83 (24 a 30 Nov. 1977), p.53; Gonçalves, Eurico - *Identidade Cultural da Arte Moderna Portuguesa. Diário do Porto*. (9 Dez. 1977), p.III.

33 Cf. Caballero García, Luís - *Museología y Museografía: últimas tendencias. Ciencias Sociales. Acta Científica Venezolana*. n.º55 (2004), p.227-333.

de Kassel; a *IKI International Art Fair* (1973) ou a *Prospect 37*³⁴. A visão que delas traça permite compreender quais os aspectos que foram determinantes na sua reflexão e as influências que naturalmente foi absorvendo e incorporando nos seus projectos. Se no primeiro artigo sobre a 7^a *Bienal de Paris* (1971) realça as tendências relacionadas com a *arte conceptual*, *envios postais e intervenções*, no segundo, centrar-se no *hiper-realismo*. Os textos revelam a preocupação do crítico pela definição dos diferentes conceitos e tendências envolvidas e em salientar as noções que durante os anos seguintes seriam prerrogativa das suas acções. Aspectos como a desmistificação da autoria e do valor comercial da obra de arte por um lado, e a constatação de que arte, para além de objecto de cultura, é também um produto que se submete às leis económicas³⁵ por outro; a *potencialidade* artística e criativa que pressente nas *Intervenções* onde engloba a *land art*, a *body art* e a *arte povera* ou a ruptura com o conceito tradicional de arte ou ainda a importância que atribui a artistas como Kienholz ou J. Beuys³⁶ São reveladores dessa influência. Já no *IKI de Dusseldorf* (1973) procede à identificação de «toda a espécie de realismos mais ou menos fotográficos, consequência directa do triunfo parisiense e casseliano do hiperrealismo americano» como as tendências da «vanguarda do amanhã»³⁷. É precisamente esta valorização das *figurações realistas*, mais do que das tendências conceptuais, que se detecta nas análises feitas à 5^a Documenta de Kassel (1972). Comissariada por Harald Szeemann³⁸, esta mostra - intitulada “Interrogations of Reality” – deu a conhecer a complexidade que então caracterizava a realidade artística, incluindo todos os

34 Álvaro, Egídio - *Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987* (9 Dez. 1971), p.17, 19; *Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974* (25 Nov. 1971), p.17, 19; *Idem - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1* (Out. 1973), p.16-22; *Idem - Carta de Kassel. Dokumenta 5. No labirinto do visível. Diário de Notícias. n.º38324* (16 Nov. 1972), p.17-18. *Idem - Carta de Kassel. 2. O Hiper-Realismo na Documenta - 5. Diário de Notícias. n.º38370* (4 Jan. 1973), p.17, 19; *Idem - Carta de Kassel. Quinta Documenta (III). O Desmoronar das Fronteiras. Diário de Notícias. n.º38298* (1 Fev. 1973); *Idem - Oitava Bienal de Paris. Constatações e proposições. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2* (Jan. 1974), p.14-16; *Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2* (Jan. 1974), p.22-24.

35 *Idem - Análise de um panorama - Prospect 37 de Dusseldorf. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º3* (Fev. 1974), p.18.

36 *Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987* (9 Dez. 1971), p.17, 19; *Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974* (25 Nov. 1971), p.17, 19.

37 *Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2* (Jan. 1974), p.24.

38 *Teve a colaboração de Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, Johannes Clodders e Konrad Fisher.*

grupos, movimentos e indefinições estéticas, concebendo o mundo da arte como um contexto de enorme relativismo causado por mudanças e crises socioculturais permanentes. O processo é de total abertura às novas concepções da obra de arte e é precisamente sobre esta nova condição que críticos de arte, comissários e artistas desenvolvem as suas concepções durante este período. Para Egídio Álvaro, Kassel reflectia precisamente esse «estranho labirinto de produção artística»³⁹, ao mesmo tempo que constituía «um imenso laboratório de pesquisas» e «um terreno de reflexão»⁴⁰ sobre a realidade da imagem e do representado. Questionava as fronteiras do fenómeno artístico e a conquista incessante de novos terrenos artísticos. O fenómeno não era novo, alertava Egídio. Os anos 60 tinham marcado decisivamente essa abertura. A novidade desta Documenta estava, na sua opinião, na apresentação sistemática desse «desmoronar das fronteiras e o paralelismo entre aquilo a que se convencionou chamar manifestação artística e um certo número de manifestações para-artísticas (arte psico-patológica, arte infantil, iconografias populares, *kitsch*, publicidade, ficção científica, utopias) (...) jamais a contestação tinha ido tão longe. Nunca tinha sido mostrado e demonstrado de maneira prática que todo o suporte é válido para o fenómeno artístico»⁴¹. Este aspecto levava Egídio Álvaro a nomear outros problemas suscitados pelo novo estatuto da arte. Nomeadamente nas questões relacionadas com «a circulação da obra e arte, já que [era] impossível reproduzir ou transportar um *happening* ou uma manifestação baseada em elementos percíveis a curto termo»⁴². Mas outros aspectos foram igualmente questionados: a noção de artista, o valor económico da obra de arte ou a função do museu como lugar de consagração. É neste sentido que o crítico-comissário fala da «exposição [como] um todo»⁴³, uma plataforma de reflexão «como o demonstram claramente as mais recentes tendências (arte corporal, que é uma reflexão sobre o individuo no mundo; arte conceptual, que é uma reflexão sobre os fundamentos da própria arte; arte tecnológica, que é uma experimentação sobre as fronteiras da arte...) e assim, de invasão a invasão (...) a reflexão sobre a arte será necessariamente, num futuro próximo, uma tomada de posição sobre a cultura, a política, a vida privada de cada um e, inclusivamente, o futuro próximo da

39 *Idem* - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1 (Out. 1973), p.16-22.

40 *Id.*, *Ibid.*

41 *Id.*, *Ibid.*, p.16.

42 *Id.*, *ibid.*

43 *Id.*, *ibid.*

Humanidade»⁴⁴. Egídio Álvaro acompanhou também de perto outras propostas e exposições de Szeemann⁴⁵.

São estes factos que permitem questionar algumas afirmações feitas até ao momento pela nossa historiografia da arte ⁴⁶ e a necessidade de frisar a importância de Egídio no panorama da crítica artística nacional⁴⁷.

4. Exposição como instrumento crítico. O crítico como curador

Entendendo o seu trabalho de comissário como uma actividade de parceria com os artistas com quem escolhia trabalhar, pode-se entender o conceito de exposição em Egídio Álvaro numa acepção próxima à defendida por Jean-Christophe Ammann, isto é, como o local onde a obra de arte/objecto/intervenção assume o seu significado abandonando um contexto de mera citação⁴⁸. As exposições organizadas por Egídio têm significado pelo seu todo e as obras que insere em cada uma das suas selecções funcionam em conjunto como expressão dos conceitos que estão na base da sua visão da arte. Reflectem um contexto, uma motivação, um conjunto de referências. A conceptualização realizada por Egídio Álvaro não se encerra numa única e estreita visão das obras, pelo contrário, canaliza apenas um ponto de vista semântico, aquele que o crítico-comissário quis, em determinado momento, realçar. Mas ao contrário dos princípios que levam Jean-Christophe Ammann a individualizar e a opor a acção do crítico de arte à do organizador de exposições,

44 *Id.*, *ibid.*

45 *Idem* - *Artes Plásticas. Três reflexões sobre o mundo artístico actual. Máquinas celibatárias, Máquinas Úteis, Máquinas do Poder. Vida Mundial. Lisboa. n.º1900 (12 Ago. 1976), p.41-45.*

46 *Miguel Wandschneider escreveu em 1999 que «A Documenta não abalou (...) a visão que os críticos que sobre ela escreveram tinham da arte e, portanto não modificou substancialmente os termos em que exerciam a sua actividade. (...) Os críticos continuaram a escrever sobre os mesmos artistas, sobre as mesmas tendências, sobre os mesmos tipos de acontecimentos, e segundo perspectivas que, no essencial, se mantinham inalteradas».* Wandschneider, Miguel - *A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança. In Circa 1968. Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN 972-739-062. p.41.*

47 *Verónica Metello coloca frente a frente a actividade de Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro afirmando: «A partir de 1974, Egídio Álvaro será o agente responsável pela dinamização das propostas artísticas portuguesas que, à luz do discurso de Ernesto, se afirmariam festivas. Como pela teia dos factos veremos, Ernesto de Sousa assume a responsabilidade por alguns momentos de intensidade, notáveis, é certo, mas sem a capacidade de gerar efectivas linhas de abertura no sentido de uma continuidade, como sucedeu com os eventos programados por Egídio».* Metello, Verónica Gullander - *Focos de intensidade...* *op.cit.*, p. 129.

48 *Ammann, Jean-Christophe - L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d' arte contemporanea. In Teoria e pratiche della critica d'arte: atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978. Milan: Feltrinelli Economica, 1979. p. 166.*

sublinhado que este não é uma extensão do primeiro⁴⁹, Egídio Álvaro realiza uma verdadeira fusão. Egídio foi um explorador, um curioso, capaz de pensar em termos visuais e verbais, em contacto directo com as obras e em colaboração com os artistas, consciente dos vários contextos envolvidos. Outro contributo interessante para esta análise é a distinção entre “contemplanção histórica” e “contemplanção estética” feita por Hans Belting. A primeira, seria mais própria da história da arte, porque exige distanciamento temporal; a segunda, da crítica de arte, pois surge do contacto directo com o processo criativo. Esta mesma distinção pode servir para reflectir sobre a diferença entre o discurso teórico da crítica, realizado através da crítica de arte escrita e a actividade curatorial dos críticos organizadores de exposições. O exercício crítico desencadeado pela actividade curatorial exige uma aproximação empírica à obra de arte. Segundo Maurizio Bortolotti essa aproximação nasce da participação directa dos críticos nas exposições⁵⁰. Conclui-se assim que a relação entre o processo criativo e o plano da contemplanção estética é particularmente importante para reconstruir a função desenvolvida pela crítica curadora de exposições.

Entendida como comunicação, reveladora da assunção de estratégias e características que asseguram a interação entre a instância produtora e a instância receptora, capaz de orientar a actividade do espectador, a exposição assume, no caso de ser comissariada por um crítico, um papel muito semelhante ao do texto crítico. Ambos os instrumentos pretendem estabelecer a comunicação numa triangulação que envolve o texto, em sentido estrito (texto de crítica), o texto, em sentido lato (exposição) e o leitor/espectador da exposição. Por vezes as estratégias usadas são as mesmas. No caso de Egídio Álvaro, crítico e comissário activista, ambas as actividades estão profundamente inter-relacionadas.

49 *Id.*, *Ibid.*, p. 173.

50 Restany, Pierre, [et al.] - *Il critico come curatore*. Milan: Artshow Edizioni, 2003, p. 29.