

# Adelaide Ginga

## Da Arte por Entre Primaveras, Cravos e Veludo

Arte, resistência e esperança:  
elos entre Portugal e a Checoslováquia

Arte é sinónimo de liberdade, de liberdade de expressão, de autonomia de pensamento. As artes visuais são a mais antiga forma de comunicação e de expressão da sensibilidade do Homem, que permanece enraizada no ser humano, mediando a sua capacidade de interpretação do real e o seu potencial criativo na transformação e inovação do mesmo. Há na arte uma capacidade única de transcender barreiras culturais e linguísticas, bem como de expressar resistência, protesto, rebelião e esperança. É uma forma de expressão, por vezes subtil, outras vezes direta, de poder levantar questões em germinação, mal-estar<sup>1</sup> latente mas ainda por manifestar, ou de denunciar problemas da sociedade, ocultos mas partilhados. O filósofo francês Georges Didi-Huberman dizia que as artes “relevam de ‘uma história secreta’, de uma *história de sintomas* em que se declinariam (...) as ‘disposições interiores do povo’ (...). Paradoxo de uma história visual que não diz nem explicita aquilo de que mostra o sintoma, ou seja, a exposição e o mistério em simultâneo.”<sup>2</sup>

Em regimes opressivos e autoritários em que a liberdade de expressão é cerceada e deve obedecer a parâmetros comportamentais e princípios teóricos pré-definidos politicamente, os artistas tendem a ser considerados uma ameaça e alvo de perseguição. Porém, a arte tem um forte potencial transgressor e consegue, de

<sup>1</sup> A expressão mal-estar é também usada na sociedade checa como “*blbá nálada*”, introduzida pelo Presidente Václav Havel a 9 de dezembro de 1997. (Nota escrita pela editora Sandra Baborovská)

<sup>2</sup> A propósito do livro *De Caligaria a Hitler*, de Siegfried Kracauer, escrito em 1973, in, Georges Didi-Huberman, *A República Por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2011. pp. 60-61.

forma sagaz, sem recurso ao literal, ser subversiva e ativar o seu poder de comunicação por via da metáfora, da alegoria, do simbólico, expressando essa “história secreta”.

Nas mais diversas partes do mundo e distintos períodos da história, em tempos de opressão, agonia e desânimo em que grande número dos meios de comunicação são controlados, a arte consegue resistir e torna-se a última voz da liberdade e da dignidade humana. Foi o que sucedeu em Portugal e na Checoslováquia, países que viveram longos tempos sob regimes opressivos. Portugal esteve quarenta e oito anos sob uma ditadura fascista. A Checoslováquia, depois da ocupação alemã entre 1939 e 1945, acabou por ficar mais 41 anos, de 1948 até 1989, sob o poder do comunismo. Apesar de serem realidades opostas em termos de regime político, ambos os povos foram tolhidos da liberdade de expressão, cerceada que estava pela censura, a qual controlava igualmente o acesso de informação ao exterior e fomentava o isolamento. Sofreram repressão social, feita sob o comando de polícias políticas, que especialmente no caso da Checoslováquia atuava de forma bastante agressiva.

O acesso aos movimentos de modernidade, que se iam inscrevendo na história mundial, particularmente no pós II Guerra Mundial, era uma miragem numa paisagem árida, pautada pelo prolongamento de um gosto “oficial” controlado e atávico. Em 1968, desperta em ambos os países a esperança de uma mudança no curso político. Logo em janeiro, a seleção do Secretário-Geral do Partido Comunista da Checoslováquia Alexander Dubček coloca em causa a Cortina de Ferro, dando início à Primavera de Praga e ao desejo de uma estrutura mais liberal por parte do regime comunista. Em Portugal, no final de setembro, Marcelo Caetano substitui António de Oliveira Salazar e torna-se primeiro-ministro, originando o momento que ficou conhecido por Primavera Marcelista.

O ano que ficou para a história pelas manifestações estudantis contra a Guerra do Vietname e por oposição aos regimes autoritários existentes em diversos países do mundo conheceu também em Portugal e na Checoslováquia manifestações anti-regime, em prol da democratização. Porém, em Portugal apesar de ter acontecido uma moderada modernização económica e social e uma liberalização política, a ansiada reforma não chegou a ter lugar - nem depois da morte de Salazar, em 1970 -, e a Primavera esvaneceu-se. No caso da Primavera de Praga, as tentativas de implementar reformas sociais e económicas, com vista respetivamente a uma maior liberdade de expressão e à gradual descentralização económica, foram rejeitadas pelos soviéticos. Após tentativas falhadas de negociação, Praga foi invadida por tanques e tropas numa demonstração de poder e autoridade, uma ação brutal de repressão que foi fortemente rejeitada pela maioria da população checa, com violento impacto social na época.

## Arte e Revolução: um projeto de diálogo

O presente projeto curatorial, nascido em 2014 de uma conversa entre mim e Sandra Baborovská, foi debatido ao longo dos últimos cinco anos e pensado como relevante mostra de arte nas instituições em que trabalhamos, instituições centrais

nos dois países, a Galerie hlavního města Prahy / Prague City Gallery e o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa,<sup>3</sup> inscreve-se na conjuntura acima referida e centra-se na temática “Arte e Revolução” por via de uma abordagem artística e histórica assente em três datas estruturantes: 1968-1974-1989. Como ponto comum de partida está precisamente o ano de 1968, um primeiro momento de esperança reformista face aos regimes autoritários existentes que resultou gorado em Portugal e na Checoslováquia, com particular coação em Praga. Os



Lidé slaví revoluci společně s armádou  
Povo celebrando a revolução junto com as forças armadas  
People celebrating the revolution with the army  
1974  
Zdroj / Origem / Source: ČTK / ZUMA / Keystone Pictures USA

anos de 1974 e 1989 marcam, respetivamente, as datas das revoluções que permitiram de forma pacífica conquistar a liberdade: a Revolução dos Cravos ocorrida em 25 de abril de 1974, em Portugal, pela ação dos militares, e a Revolução de Veludo na Checoslováquia, a qual teve lugar mais tarde, a 17 de novembro de 1989.

Portugal e a Checoslováquia, situados em pontos opostos da Europa, apresentam, apesar da distância, de relações históricas esporádicas e de um grande desconhecimento mútuo da cena artística de cada país, inúmeras correspondências nesse período cronológico.

“CRAVOS E VELUDO. Arte e Revolução em Portugal e na Checoslováquia”, é uma exposição coletiva de artistas de ambos os países, que mostra um vasto conjunto de trabalhos de pintura, desenho, escultura, fotografia, instalação, vídeo e performance criados nesse leque temporal. A seleção de obras orientada pela busca do diálogo, confirmou afinidades artísticas, a nível temático, formal,

<sup>3</sup> O Museu Nacional de Arte Contemporânea acolherá também estas obras em abril de 2020.

estético ou conceptual, na relação com o tema “Arte e Revolução”. De modo a perceber os ecos de ambas as revoluções, foram ainda convidados alguns artistas de gerações pós-revolução, que trazem um testemunho recente – uma abordagem pós-crítica sobre a temática. A exposição é complementada por uma cronologia comparativa com iconografia e documentação variada, como fotografias, posters, capas e artigos de imprensa, vídeos, registos áudio, documentos manuscritos, etc, que ajuda à contextualização social e política.<sup>4</sup>

Este texto centra-se, em particular, no contexto português e nos artistas portugueses, procurando refletir sobre parte das obras escolhidas para integrar a exposição,<sup>5</sup> embora fazendo as necessárias pontes com os artistas checoslovacos.<sup>6</sup>

## Breve retrato da arte portuguesa antes e depois dos Cravos

Portugal foi palco, nos anos 60, de um forte experimentalismo nas artes, quer na convergência e hibridez de linguagens estéticas e plásticas, quer na introdução de novos materiais e desconstrução de suportes, que rompem com a categorização da obra de arte. Vivia-se à época um forte desejo de sair do país de forma temporária

4 A comparação cronológica da exposição foi trabalhada pela artista luso-checa Ana de Almeida (1987) em conjunto com a equipa da exposição. Ana de Almeida criou uma “timeline” artística tendo por base a descodificação de símbolos recorrentes nos diferentes processos históricos e políticos dos dois países. Os símbolos mais marcantes deste estudo comparativo são aqueles em que aparecem os elementos florais do cravo vermelho e das rosas, a mão em gesto de “V de vitória” (presente também no trabalho da artista de 2015 *V for OF, V for MFA*, que integra a exposição) e os tanques militares. Ainda que efetivamente não tenha vivido nenhum dos períodos revolucionários, Ana de Almeida desenvolve a sua investigação teórico-artística sobre esta temática de um ponto de vista autobiográfico, trabalhando com material documental de arquivos privados e não oficiais, como o do seu pai, José Vidal de Almeida, que fora um entre os muitos estudantes bolseiros portugueses na Checoslováquia. A pesquisa da artista enfatiza os momentos paradoxais em que os símbolos ocorrem ou são recebidos: se a liberdade chegou de tanque na revolução portuguesa do 25 de Abril, este é símbolo e materialização da repressão e perda de soberania nacional num dos momentos mais negros na história contemporânea da República Checa e da Eslováquia. Se, em Portugal, os cravos vermelhos, a foice e o martelo figuram entre a iconografia da revolução e do período revolucionário, estes permanecem parte do estigma social nos países pós-comunistas. (Nota escrita pela editora Sandra Baborovská)

5 Dado que o presente texto está a ser escrito enquanto se aguarda a confirmação de empréstimos de obras, é possível que alguma obra mencionada possa não vir a integrar a exposição por motivos alheios à vontade das curadoras.

6 A ocupação de 1968 deu início ao processo e período de repressão que perseguiu os artistas checoslovacos, sendo que muitos decidiram abandonar o país e viajar para o estrangeiro, sobretudo para Paris. Jiří Kolář autor de poesia experimental e visual, que viajava por Paris e Berlim Ocidental e vivia em Paris, desde 1980, a convite do Centre Georges Pompidou, foi um dos signatários da *Charta 77*. A “*Carta 77*”, uma iniciativa informal de cidadãos que criticava “o poder político e do estado” e o denunciava pela violação de direitos humanos. Os autores do texto da carta quiseram permanecer anónimos, ainda que se saiba que a maioria do texto foi escrita por Václav Havel e Pavel Kohout. Reações imediatas à realidade do período repressivo, também chamado de período da *Normalização*, encontram-se expressas nas obras de Pavel Nešleha, realizadas entre os anos de 1969 e 1975 (*Křikloun, Večeře, Studie k Židům*), mostrando de forma grotesca a ansiedade e a decadência da época – fruto da política dos camaradas checoslovacos Lubomír Štrougal, Vasil Biľak e Gustav Husák. Na sua monografia, Nešleha descreve a sua luta ritual da seguinte forma: “*Gravei em pinturas ferozes as caras daqueles normalizadores que se faziam ouvir na rádio muito mais do que aquilo que uma pessoa pode aguentar. Com esta espécie de arteterapia frenética consegui com as minhas pinturas fazer contas com eles. (...) O tempo do estupor rastejante e da não-liberdade já lá vai. Mas as as pinturas e os desenhos das caras bizarras entronadas nas suas cadeiras permanecem como testemunhas do teimoso desacordo de uma juventude devastada.*” (Petr Wittlich: *Pavel Nešleha*, Praha 2004, p. 90). As irmãs Květa Válová e Jitka Válová reagiram de forma semelhante mas mais introspectiva. Květa observava o estado de perseguição permanente (*Poznání, Není možné se skrýt, Soutředěný pohled, Strážci*), enquanto que Jitka enchia as suas figuras, tipicamente altas, da ansiedade social que se fazia sentir (*Rok 1968*). As irmãs faziam parte do grupo “Trasa” tal como Eva Kmentová. A obra em relevo *Ruce* (“Mãos”), erroneamente considerado como reação à ocupação das Tropas do Pacto de Varsóvia, em Agosto, é na realidade de janeiro de 1968 e é o trabalho a partir do qual Kmentová desenvolve o seu tema intitulado “alvos”. De forma similarmente existencial, exprimi-se Adriena Šimotová, explorando os temas da falta e dos contornos tal como Ana Viera e Lourdes Castro (*Sombras deitadas*, 1969). (Nota escrita pela editora Sandra Baborovská)

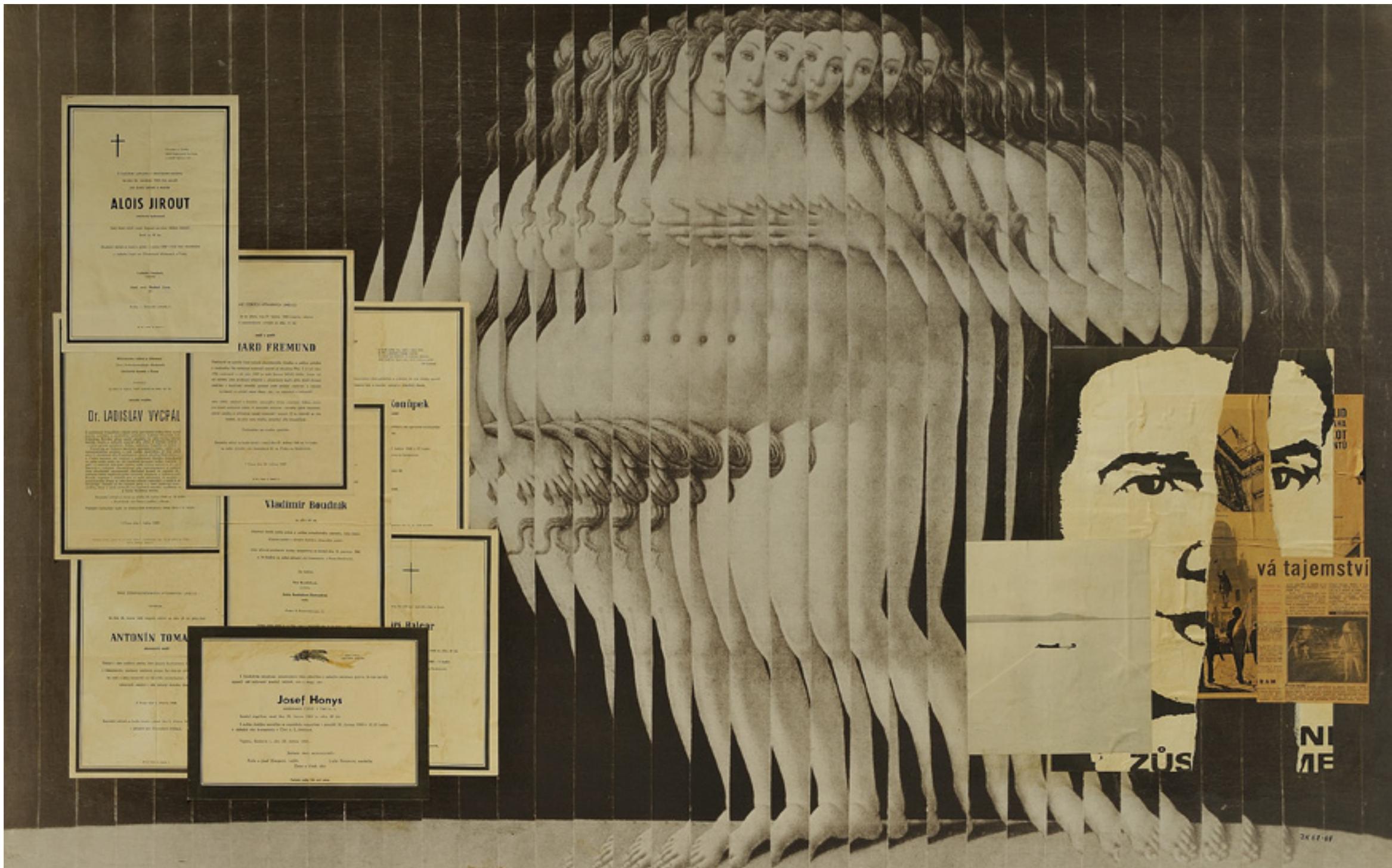
ou permanente, tanto por razões políticas, como pela procura de novas oportunidades profissionais, o que para os artistas significava contacto com os movimentos e tendências que surgiam fora das fronteiras, inacessíveis em território nacional. Um dos grandes fatores que permitiram o acesso dos artistas portugueses ao exterior foi o programa de bolsas da recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian e o apoio de artistas emigrados que recebiam os seus compatriotas e os ajudavam.

É interessante verificar que as obras selecionadas para a mostra, referentes ao final da década de 1960, são predominantemente de autoria feminina. Trabalhos que se relacionam com o corpo, por vezes seccionado, com especial enfoque em certas partes como as mãos, a boca, os olhos, mais ligadas à questão sensorial. A sugestão da ausência e da presença do ser humano individual remete-nos para a filosofia existencialista que valoriza a vivência, as ações e os sentimentos, por reação a um mundo em que predomina a sensação de desorientação e de alienação, a uma realidade absurda e sem sentido. O movimento artístico francês do pós-guerra, *Nouveau Réalisme*, foi igualmente relevante para a vanguarda Europeia e inspirador para vários artistas mencionados, como Lourdes Castro ou Jana Želibská, numa nova proposta de perceção e entendimento do real, por via da apropriação e reciclagem de materiais do quotidiano, da criação de novos significados na perceção e apreensão do real.

Lourdes Castro (1930), Helena Almeida (1934–2018), e Ana Vieira (1940–2016) são três nomes maiores da arte portuguesa. Tal como muitos outros artistas da sua geração, tanto Lourdes Castro como Helena Almeida optaram por sair do país, vindo a beneficiar de Bolsas de Estudo da Fundação Calouste Gulbenkian.

Lourdes Castro partiu primeiro para Munique, em 1957, para pouco tempo depois se instalar em Paris como bolseira. Aí criou o grupo K.W.Y., com outros artistas portugueses que por lá se encontravam e ao qual se associaram também o alemão Jan Voss e o búlgaro Christo. O trabalho de Lourdes Castro caracteriza-se pela valorização da memória quotidiana, através da fixação de sombras projetadas através do contorno de silhuetas de pessoas ou de objetos, transpondo a tridimensionalidade para planos bidimensionais. O seu trabalho experimenta diversos suportes, indo do desenho e pintura em tela, ao plexiglas – com recortes e uso de diversas placas sobrepostas – e até ao vídeo. Uma das mais surpreendentes escolhas desta artista foi o uso de lençóis, em que o desenho de sombras projetadas de gente deitada foi registado através de bordado manual, a linha de cor sobre pano branco. Estas cenas de intimidade podiam ser apresentados ainda horizontalmente sobre um colchão, reforçando a memória de corpos que ali haviam estado deitados.

Também Helena Almeida fez uso de várias técnicas artísticas. Após alguns primeiros trabalhos de pintura, escultura e instalação, que começaram a questionar a prática tradicional e o uso dos suportes e materiais das artes plásticas, a fotografia tornou-se o seu *medium* de eleição. Realizou várias *performances*, trabalhos de *body art* que registou em fotografia e também em vídeo: *Tela Rosa para Vestir*, de 1969, foi a sua experiência de se fazer fotografar de corpo inteiro “vestindo” uma tela na parte superior do corpo. A partir de 1970, inicia uma série de trabalhos



Jiří Kolář  
 Pocta Palachovi / Homenagem a Palach / Tribute to Palach  
 1969

koláž, fototisk, papír na plátně / colagem, impressão fotográfica e papel sobre tela / collage,  
 photographic print and paper on canvas  
 100 × 162 cm

Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, z podsbírký pro Jindřicha Chaloupeckého

que têm por denominador comum a questão de habitar o desenho, a pintura ou a própria tela, desenhando diretamente uma linha com os dedos e fazendo essa linha transpor-se para um plano tridimensional em cima do seu próprio corpo, com recurso a fio de crina; pintando no ar com tinta de uma só cor, em frente ou por cima da sua própria imagem registada no espaço, e concedendo fisicalidade às pinceladas; ou colocando-se entre a tela e a grade, fazendo impor a tridimensionalidade à fragilidade do suporte. Num registo compósito, a artista utilizou o seu corpo como elemento agregador entre conceito, matéria e espaço.

A primeira exposição individual de Ana Vieira, em 1968, intitulava-se *Imagens Ausentes*, remetendo para a questão da memória, da dualidade presença/ausência. Tal como as artistas anteriores, o trabalho inicial em pintura levou ao desejo de ultrapassar os limites tradicionais deste *medium* e partir para a utilização de novos suportes. Planos de madeira separados geram em perspetiva imagens bidimensionais que ganham corpo em construções tridimensionais de dimensão escultórica. Uma série de trabalhos centrados na figura humana, crianças, mulheres e homens surgem sem identidade, sugeridos pelo vazio, pelo recorte da silhuetas, por vezes em movimento. Noutros trabalhos, em que usa telas transparentes, panos e/ou objetos, cria instalações escultóricas em que incorpora desenho e pintura, vídeo ou som, sob a temática de paisagens e imagens do quotidiano que se relacionam com a intimidade de espaços ou contextos domésticos.

Quando exploramos o trabalho das artistas Eva Kmentová (1928–1980), Adriena Šimotová (1926–2014), Květa Válová (1922–998), Jitka Válová (1922–2011), Mária Bartuszová (1936–1996), Jana Želibská (1941), percebemos várias afinidades e similitudes com o trabalho destas artistas portuguesas, nomeadamente a partilha de questões ligadas a uma sensibilidade poética, em que impera o eco do silêncio e a sugestão da ação, o corpo como elemento axial e o recurso aos mais diversos suportes e técnicas.

É também neste período que começa a surgir em Portugal a realização de *performances* e *happenings*, acções apelidadas na Checoslováquia de Action art (Arte de Acção). Iniciativas artísticas que poderiam ser realizadas em grupo ou a título individual, com ou sem interação de terceiros, e que eram depois documentadas em registo fotográfico ou filmico.

Vários artistas portugueses se destacam nesta área, como Manuel Alvess (1939–2009) que emigrou para Paris em 1963, tendo desenvolvido um longo e solitário percurso artístico. Em 1969, *L'Oeuvre collective (réalisation à grandeur)*, apresentada na Bienal de Paris, é comentada em *Le Figaro*: “O caixote do Lixo fez a sua entrada na arte moderna” e, em Lisboa, o jornal *O Século* define-o como “Poesia do Quotidiano”, “Esta descontextualização e transformação de algo que se reconhece irá caracterizar toda a obra de Alvess.”<sup>7</sup> Na edição seguinte da Bienal de Paris, apesar de não ter sido de novo selecionado, decide voltar a participar à revelia com o projeto *7 Horas da Bienal*, em que realiza uma jornada de trabalho de sete horas, dívida por uma semana, correndo uma hora dentro do espaço da Bienal, vestido

7 João Fernandes e Sandra Guimarães, “Apresentação de Alvess” in Manuel Alvess, Fundação de Serralves e Civilização Editora, Porto: 2008.



Eva Kmentová  
*Ruce / Mãos / Hands*  
 leden 1968 / janeiro 1968 / January 1968  
 sádra / gesso / plaster  
 46,5 × 31 × 8,5 cm  
 Nadační fond Kmentová Zoubek  
 foto / photo: David Stecker

de atleta e envergando uma camisola com a designação do dia da semana em que realiza a ação, numa crítica satírica à competitividade no mundo das artes e a legitimação do estatuto de artista.

Em Praga, Jiří Kovanda (1953), realizou nos anos 70 várias ações no espaço público, sem anúncio prévio (era tolerado pelo regime, mas devia passar despercebido) em que procurou, com gestos comuns, mas fora de contexto, interpelar quem



Jan Mlčoch  
Noclehárna / Dormitório / Dormitory  
Galerie de Appel, Amsterdam (NL), 25/5-10/6/1980  
1980

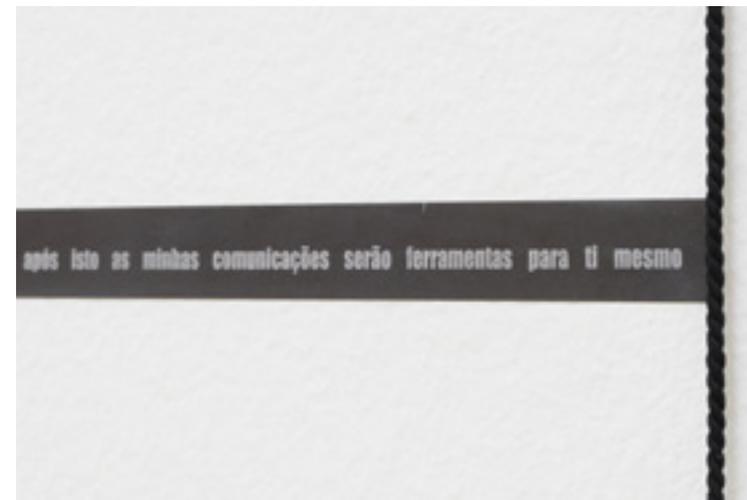
černobílá fotografie / fotografia a preto e branco / black and white photograph  
50,3 × 59,6 cm  
Galerie hlavního města Prahy

por ele passava, o que poderia ter efeitos subjetivos e opostos, como criar desconfiança e tensão.

Já no trabalho de Vítor Pomar (1949), *Sem Título*, de 1970, a referência ao corpo e à ação é sugerida através da ausência. Fotografias, em que a frieza do preto e branco mostra em dualidade imagens de camas dormitório, em denuncia de alguém que as ocupou e saiu sem as fazer. Essa evocação da urgência é sublinhada por imagens de mata cerrada, lembrando as fugas de quem emigrava de forma clandestina, para fugir ao regime. A temática do emigrante, o silêncio de um dormitório, a questão da evasão, a valentia e o risco, a relação com a memória, foram também retratadas nas fotografias de Jan Mlčoch (1953), durante a década de 1970 e 1980 (*Noclehárna*, Galerie de Appel, Amsterdam).

Outra vertente do uso do corpo e da performance numa aproximação ao ato poético, mas também como manifesto político, teve por tópico a reunião da arte

com a natureza, enquanto sinónimo de liberdade e essência vital da existência. Vários artistas realizaram performances que documentaram fotograficamente, utilizando como matéria elementos da natureza e/ou num contexto de paisagem. Em Portugal, o escultor Alberto Carneiro (1937-2017) protagonizou esta vertente. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Londres, de 1968 a 1970, Alberto Carneiro concluiu a sua formação na Saint Martin's School of Art, tendo-se destacado como autor de várias esculturas em madeira, instalações e performances com materiais orgânicos. A estrutura filosófica do seu trabalho assentava numa



Alberto Carneiro  
Linka pro tvé estetické pocity / Uma linha para os teus sentimentos estéticos /  
A Line for Your Aesthetic Feelings  
1970-1971

tištěný text, špendlíky a lana / texto impresso, alfinetes e corda / printed text, pins and ropes  
variabilní rozměry / dimensões variáveis / variable dimensions  
Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa  
foto / photo: Tomáš Souček

relação entre gesto-pensamento que incorporava a experiência espacial e se estendia, por vezes, à escrita como em *Uma Linha para os teus sentimentos estéticos* (1970-1971).<sup>8</sup> Encontramos certas afinidades com algumas destas questões no trabalho de performance do escultor Hugo Demartini (1931-2010), como em *Demonstrace v prostoru*, de 1968-1969.)

A natureza, em particular o mar, foi elemento inspirador na obra de outro artista, Fernando Calhau (1948-2002), também ele bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Londres, onde realizou uma Pós-Graduação de Gravura, na Slade School of Fine Arts. Fernando Calhau afirmou-se na arte portuguesa com um trabalho de pintura monocromática e criações depuradas de inspiração geométrica nos mais diversos suportes, nomeadamente fotografia e filmes onde explora o binómio espaço/tempo e a inscrição da palavra. A obra *Sem Título*, 1970, introduz

<sup>8</sup> Não podemos deixar de referir também a instalação *While I Walked* (2005) de Jan Mančuška (1972-2011), artista checoslovaco de relevo que trabalhava esta estética conceptual. (Nota escrita pela editora Sandra Baborovská)

a forma geométrica do quadrado, num trabalho serigráfico em que o contorno de um quadrado sobre fundo branco surge nas cores verde e vermelha da bandeira de Portugal, mostrando a linha de vermelho mais fina a manchar o verde, numa metáfora que nos reporta ao sangue derramado com uma guerra que começara em 1961 e só terminaria com o 25 de Abril, mas também no sangue derramado pela polícia política em Portugal - nomeadamente com o assassinato do artista José Dias Coelho pela PIDE, em 1961<sup>9</sup>. No ano de 1974, em *Materialização de um quadrado imaginário*, é fotografada a ação performática na qual Calhau desenha na natureza uma moldura preta “virtual”, um quadrado feito à escala do corpo do artista, enquadrando uma duna de areia com o céu azul, sublimando a evasão e capacidade de materializar o imaginário: a liberdade.

Em *Limity/Limits*, Action art de 1973, Karel Miler (1940) documenta em fotografia, o desenho “virtual” de formas geométricas realizado num muro com um giz branco. Jiří Kovanda, cria *Instalace 5 (Um quadro de vidro numa galeria vazia)*, em 1979, e mais tarde Lubomír Ďurček (1948), em 1989, determina os espaços de uma imagem apontando para os quatro cantos que em conjunto nos sugerem um quadrado: *Ďurček určuje obrazový prostor (Ďurček Determina o Espaço da Imagem)*, 1989.

Neste começo dos anos 70, a situação política, económica e social em Portugal apresentava-se muito desgastada, a braços com o impasse de uma guerra colonial, cada vez mais insustentável a todos os níveis, e no limite de poder continuar a aceitar uma postura de “orgulhosamente sós”, que a classe dirigente procurava prolongar numa sustentação decadente.

Em 1973, Salette Tavares (1922-1994), artista da poesia experimental, fazia uma leitura crítica e irónica do momento com uma poesia tipográfica disposta em círculo, na qual se lia *Quel Air Clair Éclaire L'Air / Quelle Aire Claire Éclaire L'Ère*. Curioso referir que antes da Primavera de Praga, Václav Havel (1936-2011) realizou também vários tipogramas; Július Koller (1939-2007), em 1968, realizou uma série de obras de poesia experimental intituladas *Antiobraz (Anti-obras, por oposição à pintura)*; e Slavoj Žižek (1923-2003), um trabalho que alude à simbologia do voo de Ícaro, recorrendo a técnicas que nos lembram trabalhos mais tarde realizados também por Ana Hatherly.

A tão ansiada queda da ditadura do Estado Novo teve finalmente lugar no dia 25 de Abril de 1974, com uma revolução liderada por militares do denominado MFA - Movimento das Forças Armadas (criado no ano anterior), do qual fizeram parte muitos dos capitães que tinham estado na Guerra Colonial, e que puseram termo à ditadura, permitindo o início do processo de instauração de um regime democrático, oficializado com a nova Constituição de 1976. Os sinais para os militares se organizarem foram dados por canções na rádio. Quando a população percebeu que o golpe militar estava ganho, saiu à rua e juntou-se à comemoração, numa festa em que inúmeros cravos (por uma situação de acaso) se espalharam como símbolo, nas mãos das pessoas e nos canos das espingardas, fazendo com que a Revolução de Abril ficasse também conhecida como Revolução dos Cravos.

<sup>9</sup> Na Checoslováquia, ressalta na história o suicídio por autoimolação, como forma de protesto político, do jovem estudante Jan Palach, que morreu a 19 de janeiro de 1969.



Karel Miler  
*Limity / Limites / Limits*  
 1973  
 černobílá fotografie / fotografia preto e branco / black and white photograph  
 24 × 18 cm  
 Galerie hlavního města Prahy



Salette Tavares  
*Quel air clair*  
 1973  
 typografický tisk na papíře / impressão tipográfica em papel / typographic print on paper  
 40 × 40 cm  
 Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa

A festa fez-se na rua e contou com a presença dos artistas, organizados enquanto Movimento Democrático de Artistas Plásticos. Cerca de 48 artistas juntaram-se no dia 10 de junho para pintar, frente ao público, um painel num muro do Mercado do Povo - espaço que daria depois lugar à Galeria Nacional de Arte Moderna. O painel de três andares exigiu andaimes e cada artista tinha o seu espaço, um “quadrado”, evocando os 48 anos de ditadura.<sup>10</sup>

Outras ações coletivas a destacar foram levadas a cabo pelo Grupo Acre que defendia “Uma arte para toda a gente” (1975-1977) e pelo Grupo Puzzle, “Contracorrente” (1975-1981) que realizaram várias ações performativas.

No ano da Revolução de Abril, várias criações artísticas aludem ao espírito do momento: Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que firmou residência em França no pós II Guerra Mundial e desenvolveu uma carreira internacional ímpar, é a autora da *Árvore da Liberdade*, desenho pintado cujos frutos são as letras da palavra liberdade, a partir do qual foi realizado um cartaz comemorativo, que se tornou símbolo iconográfico da Revolução de Abril; Rolando Sá Nogueira (1921-2002), que vivera a sua infância em Angola e fora um opositor ao regime, ilustra na pintura *Fá-los ouvir a tua corneta, negro!*, 1974, a libertação das colónias e o fim da guerra colonial, numa estética neo-figurativa em que utiliza as cores da bandeira nacional.

A série de pinturas de Álvaro Lapa (1939-2006), *Os criminosos e as suas propriedades*, de 1975, apresenta uma grelha negra em evocação às visitas à prisão que o artista fazia ao seu pai, conjugando-a com um pequeno texto, inspirado pelo livro de Henri Michaux, *As minhas propriedades*.<sup>11</sup> Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), que viveu em Londres durante longo tempo, onde foi professor na Slade School of Fine Art, desenvolveu uma importante obra de gravura, da qual é exemplo *Este nunca está satisfeito*, 1975, que apresenta um perfil de homem monstruoso, devorador de dinheiro, numa alusão ao capitalismo.

Com cariz documental da época, as obras de Artur Rosa (1926), *Bairro Quinta da Bela Flor, Lisboa, SAAL III nº1, 2 e 3* “*Desenhos Adiados*”, 1978, sobre o grave problema da habitação e dos bairros de lata que, após o 25 de Abril, levou à criação do SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local, no qual Artur Rosa desenvolveu trabalho como arquiteto; e Leonel Moura (1948), uma série de imagens em sequência com imagens de capas e artigos de jornal referentes ao momento da Revolução de Abril.

Incontornável personagem deste momento foi Ernesto de Sousa (1921-1988). Nascido numa geração anterior, viveu em Paris de 1949 a 1952. Foi crítico, comissário e artista multidisciplinar, personagem polémica dotada de uma proatividade e dinâmica excecionais.<sup>12</sup> Detinha um excelente leque de contactos internacionais e promoveu vários encontros com artistas internacionais, nomeadamente do

<sup>10</sup> Este painel acabou por ser destruído com o incêndio que, em agosto de 1981, consumiu a Galeria.

<sup>11</sup> As pinturas de Lapa têm uma escuridão comparável com as obras das irmãs Válová, especialmente com o quadro *Hrazdy* da Květa Válová (1965). (Nota escrita pela editora Sandra Baborovská)

<sup>12</sup> *Alternativa Zero, Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), foi uma exposição organizada por Ernesto de Sousa. Foi inaugurada na Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, Lisboa.

movimento Fluxus,<sup>13</sup> que ajudaram o meio artístico a alargar conhecimento e horizontes, a avançar numa ruptura com cânones estabelecidos. Enquanto acérrimo defensor da liberdade de expressão e experimentalismo artístico, foi preso várias vezes pela PIDE. Em *Revolution my body*, 1977, a “justaposição de imagens da esfera íntima com imagens manifestamente políticas torna explícito o sentido revolucionário da obra, quer ao nível do senso comum, quer da experiência individual

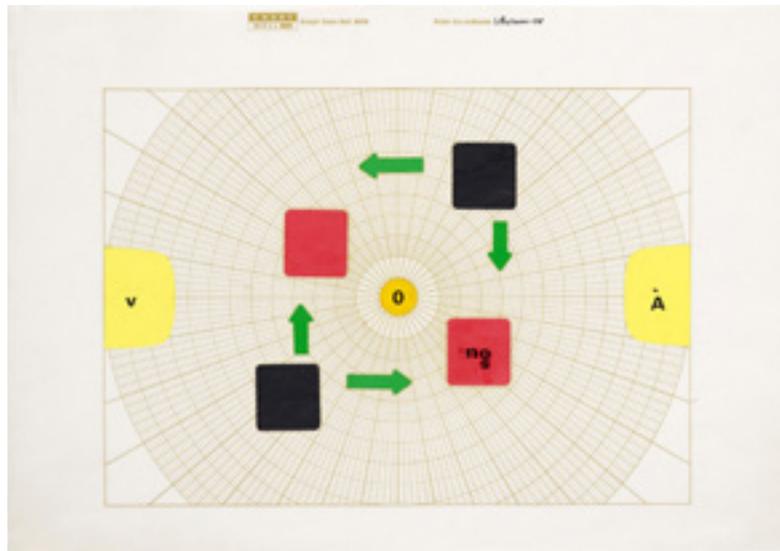


Maria Helena Vieira da Silva  
*Strom svobody / A Árvore da Liberdade / The Tree of Liberty*  
 1974-1975  
 tempera na papíře / tempera em papel / tempera on paper  
 153 × 99,5 cm  
 Coleção MNAC. Ex-Col. SEC - Casa Morgados da Pedricosa

<sup>13</sup> Fluxus foi um movimento que marcou a história da arte internacional nas décadas de 1960 e 1970, de cariz libertário, nomeadamente pela oposição às regras de comercialização do mercado e ao individualismo, valorizando um espírito coletivo e a interação das várias disciplinas artísticas. Surgiu primeiro na Alemanha pela mão de Georges Maciunas e estendeu-se aos vários cantos do mundo. Dele fizeram parte: George Brecht, John Cage, Joseph Beuys, Dick Higgins, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono, bem como o artista checo Milan Knížák (na década de 1960).

e transformadora. (...) desfez fronteiras entre fotografia, teatro, corpo e revolução, trabalhando com as circunstâncias históricas contemporâneas e as respectivas formas de percepção humana.”<sup>14</sup>

Silvestre Pestana (1949), que partira para Suécia em 1969 com estatuto de refugiado, regressa após a Revolução de Abril. Na Suécia, havia contactado com o movimento Fluxus, nomeadamente com a obra de Nam June Paik que cruzava performance, vídeo-arte e intervenção escultórica. O trabalho *povo novo*, 1974, faz uso do ovo enquanto elemento primordial e associa-se ao 25 de Abril, quer pela renovação social, quer pela abertura ao mundo *high tech*. Por sua vez, a série



Silvestre Pestana  
*Partitura / Pauta / Score*  
1975

černobílý fotografický tisk, vinylová samolepka, barevný papír na milimetrovém papíře /  
prova fotográfica a preto e branco, vinil autocolante, papel colorido sobre papel milimétrico /  
black and white photograph, vinyl sticker, color paper on graph paper  
21 x 29,7 cm

Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto  
se svolením autora / cortesia do artista / courtesy of the artist

*Pauta*, de 1975, traduz uma gramática visual com signos linguísticos e não-linguísticos que associa o corpo humano e as relações sociais com as novas tecnologias; «O povo com a potencialidade de novos caminhos inscritos na arte da liberdade, de ser na própria existência», nas palavras do artista.

António Barros (1953), que desenvolveu estudos em Barcelona, foi também influenciado pelo movimento Fluxus. A sua obra inscreve-se na poesia experimental, com especial valorização pela poética do objeto, por via da sua relação

14 Paula Pinto, “O teu corpo é o meu corpo (1965-1975): História de uma obra que se metamorfoseou ao longo da bio-bibliografia de Ernesto de Sousa” in *ArteCapital*, 21-08-2014. <https://www.artecapital.net/perspetiva-166-paula-pinto-o-teu-corpo-e-o-meu-corpo-1965-1975-historia-de-uma-obra-que-se-metamorfoseou-ao-longo-da-bio-bibliografia-de-ernesto-de-sousa>.

com a palavra, como em *VerDade*, 1977, e de jogos de semântica que lhe atribuem valor na semiótica social, patentes em trabalhos como *Escravos*, 1977 (premiado no concurso ‘10 anos do 25 de Abril’<sup>15</sup>) ou *Tradição/Traição*, 1979. Nesta segunda metade da década de 70 encontramos na Checoslováquia Dalibor Chatrný (1925–2012) a desenvolver poesia visual tendo por suporte a natureza, e Július Koller, um artista eslovaco, em 1970 e 1980 com a série U.F.O, que de alguma forma cria um paralelo com a obra de Silvestre Pestana.

Nome emblemático deste período é o de Ana Hatherly (1929-2015) que, no princípio dos anos 70, estudou na London Film School. Foi autora de uma obra eclética e transversal entre literatura, artes visuais e cinema, com forte expressão no domínio da poesia visual, em que se inscreve *Desenho (Revolução)*, 1975. Nas outras



Ana Hatherly  
*Revoluce / Revolução / Revolution*  
1975  
vídeo BETACAM, vídeo Super 8, vídeo DVD  
10:57 min  
© Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon

áreas da sua criação artística destaque-se o filme *Revolução*, 1975; o *happening Rotura*, 1977, com testemunho também no trabalho de colagem em papel *Estudo para a performance Rotura*, do mesmo ano; performance/colagem que deu origem à série *As Ruas de Lisboa*, de 1977, com fragmentos de cartazes de rua arrancados do palco urbano. Hatherly dá-nos um forte conjunto de trabalhos em que está patente todo o espírito de época, da afirmativa liberdade de expressão, à recolha enérgica do testemunho da Revolução, passando pela vitalidade da ação que se viva nas ruas.

Foi todo este histórico que inspirou uma nova geração artística, fruto da revolução, a desenvolver, meio século depois de 68, trabalhos que evocam a temática em causa. Uma seleção de obras do século XXI junta-se assim a este projeto, num núcleo que testemunha a importância da liberdade alcançada pelas revoluções. Da parte portuguesa, apresentamos Carla Filipe (1973), com *O Povo reunido, jamais*

15 O Júri era constituído por: Sophia de Mello Breyner Andresen, David Mourão Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, José Carlos de Vasconcelos, Maria Velho da Costa e Manuel Alegre.

será, 2009-2011, trabalho que tem por base a apropriação de cartazes políticos, aos quais são extraídos os conteúdos textuais, restando apenas a memória de um grafismo com cores e formas que lembram a expressão da contestação social no contexto pré-revolução; Ana de Almeida (1987) com um conjunto de trabalhos também inspirados na iconografia de época que, no caso de *V for OF and V for MFA*, faz exactamente uma analogia do uso do sinal V, como gesto da mão, nos contextos de luta política em Portugal e na Checoslováquia, e que por se tratarem de regimes antagónicos assumem significados paradoxais; Filipe Marques (1976) expõe<sup>16</sup> um “Mural revolucionário” em tela, com 26m de comprimento, que faz parte da série *A Carne que os Guindastes Suspendem. Memória, Política e Estética*, 2015, composto por uma compilação incessante de imagens de revoluções e invasões que ilustram a constante e violenta movimentação histórico-política recente, para que possamos reflectir sobre esta memória e as suas marcas. Do lado da República Checa, mostramos obras de Jan Pfeiffer (1984), como *Asymetrie-Symetrie změny* (Assimetria-Simetria de Mudança, 2019), na qual o autor desenvolve uma surpreendente comparação entre monumentos, portugueses e checos, da época das ditaduras. Zbyněk Baladrán (1973), apresenta *Socio-fiction*, 2005-2007, um vídeo sobre a revolução.

## Breve nota sobre outras pontes

A terminar, não poderia deixar de referir um evento singular que fez uma inusitada ponte e, de certo modo, abriu portas para esta celebração 30 anos depois. “As Portas Que Abril Abriu”<sup>17</sup> permitiram que, em 1989, um grupo de estudantes portugueses (hoje personalidades de destaque na sociedade portuguesa), movidos pelo espírito da Revolução de Abril, fossem a Praga apoiar a revolução Checoslovaca em eclosão. Esta diligência acabou por inscrever na história, entre “cravos” e “veludo”, mais um símbolo iconográfico: as rosas. Depois da força dos “cravos” vermelhos de Abril, a gentileza de 50.000 rosas que os estudantes portugueses entregaram aos seus colegas na Checoslováquia contribuiu para estimular o “veludo” que finalmente envolveu a Checoslováquia. Trinta anos depois da Revolução de Veludo e quarenta e cinco anos passados sobre a Revolução de Abril, a arte é o elo de ligação neste olhar retrospectivo que comemora a poética da revolução. Porque Arte é Poesia<sup>18</sup> e o Poema é a Liberdade.<sup>19</sup>



Pohled do instalace / Vista da exposição / View from the installation

Carla Filipe  
*Lid nebude nikdy spojený / O Povo reunido, jamais será / The People Will Never Be United*  
 2009-2011  
 Col. Antonio Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas

Ana de Almeida  
*V pro MFA / V para MFA / V for MFA*  
 2015  
 majetek autorky / propriedade da artista / property of the artist  
 foto / photo: Tomáš Souček

<sup>16</sup> Ana de Almeida, <https://www.researchcatalogue.net/view/231472/231554>.

<sup>17</sup> Título de poema de José Carlos Ary dos Santos (1936-1984) que evoca as mudanças possibilitadas pela Revolução dos Cravos.

<sup>18</sup> Heidegger afirmava que a essência da arte é poesia (no sentido da “poiésis” grega).

<sup>19</sup> “O Poema é A Liberdade”, corresponde ao primeiro verso do poema *Liberdade* de Sophia de Mello Breyner Andresen, in *O Nome das Coisas*, Moraes Editores, Lisboa: 1977.