

“ALTERNATIVA ZERO”: MEMÓRIA DE SER CONTEMPORÂNEO EM PORTUGAL

Eduardo Paz Barroso*

Universidade Fernando Pessoa



2014

*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

“Alternativa Zero: The memory of Being Contemporary in Portugal”, *Journal of Artists' Books*, nº 32, Columbia College Chicago, Center for Book & Paper Arts, USA, 2012, Brad Freeman Editor.

A “Alternativa Zero” constitui um dos acontecimentos artísticos mais marcantes na inovação estética portuguesa, realizou-se num espaço institucional hoje desaparecido, a Galeria Nacional de Arte Moderna, de Belém, em Lisboa, junto ao rio Tejo, em 1977 e ficou a dever-se à iniciativa de José Ernesto de Sousa (1921-1988). Em 1997 o Museu de Arte Contemporânea de Serralves organizou uma exposição intitulada “Perspectiva: Alternativa Zero”¹ que reconstituiu, a duas décadas de distância, um episódio, uma situação, que influenciou decisivamente o modo de fazer e de agir artisticamente em Portugal.

Ernesto de Sousa foi uma personalidade multifacetada, artista plástico (ou operador estético como preferia qualificar a sua actividade criativa), investigador com pendor et-

¹ Por ocasião da reconstituição de “Alternativa Zero” no Museu de Arte Contemporânea de Serralves foi editado um catálogo “Perspectiva: Alternativa Zero”, Fundação de Serralves, Porto, 1997, que reúne diversa documentação da época, designadamente um conjunto de imagens que dão ideia das condições em que a exposição foi apresentada e do tipo de participação que envolveu. Foi também reproduzido o catálogo original, com a introdução e o ensaio de Ernesto de Sousa, e um texto de Eduardo Prado Coelho. Foi ainda incluída uma extensa antologia de textos publicados na imprensa, que testemunha alguns dos aspectos mais polémicos publicados por ocasião da apresentação da exposição. Alguns dos críticos que publicaram recensões em 1977 voltam a escrever com base num confronto com esta mostra duas décadas mais tarde. João Fernandes é autor de um estudo introdutório que traça um panorama da situação artística em meados dos anos 70 portugueses e situa as principais linhas críticas e tendências de mercado, para sublinhar que “Alternativa Zero não deixa contudo de constituir um momento de transição e profundas transformações no campo artístico”. Do catálogo do Museu de Serralves foram retiradas todas as citações e referências mencionadas neste ensaio.

nográfico com interesses na arte popular africana e também portuguesa, crítico de arte, com ligações à actividade cinematográfica, realizou um filme “D. Roberto” (1962) que contribuiu para iniciar uma discussão sobre a renovação do cinema em Portugal. Nessa medida participou activamente na génese do movimento do Cinema Novo português (influenciado pela Nouvelle Vague francesa). Neste aspecto teve ainda extensa actividade de divulgação cinematográfica no âmbito do movimento dos cineclubes (estruturas culturais de difusão de um cinema de qualidade e de debate que constituíram um dos pólos de resistência à hegemonia política totalitária do Estado Novo). Trata-se pois de uma personalidade fundamental para recentrar a discussão sobre o que foi a vanguarda artística. E a memória do que era ser contemporâneo em Portugal. Intelectualmente, afasta-se de uma estética neo-realista muito presente na vida cultural portuguesa da década de 40 do século XX, e com a qual esteve comprometido (preferindo-a nessa fase às manifestações surrealistas que se posicionavam noutras direcções). Acabou por seguir caminhos pessoais que o haviam de conduzir à descoberta e ao contacto de artistas decisivos para a expansão da consciência estética, como Joseph Beuys, a quem fez uma longa entrevista na Documenta 5 de Kassel (1972). Na mesma linha deu testemunho de uma especial empatia com movimento Fluxus. Robert Filliou foi assim outro dos artistas com quem se envolveu, cuja obra e atitude especialmente defendeu e promoveu. Um conjunto de características intelectuais, fez de Ernesto de Sousa uma personalidade atenta às novas propostas artísticas que iam surgindo na realidade portuguesa. No caso concreto de “Alternativa Zero” tratou-se também de incor-

porar uma série de aquisições respeitantes à liberdade de expressão, logo inerentes às modificações surgidas no panorama das artes visuais na década de 60 e que encontraram condições sociais e culturais para se expressarem plenamente com a institucionalização da democracia, na sequência do golpe militar de Abril de 1974 que pôs termo às políticas do Estado Novo e à guerra colonial.

A réplica reconstruída no Museu de Serralves (em 1997) inscreve numa escala portuguesa o acontecimento que foi a “Alternativa Zero” numa lógica de retrospectivas e monografias destinadas a reavaliações de um passado recente mas decisivo, de que se podem citar, a título de exemplo, “The Sixties: Art Scene in London” (Barbican Center, Londres, 1993), ou “Reconsidering the Object of Art” (MOCA, Los Angeles, 1995). As relações entre futuro e passado que sempre obcecaram a consciência artística e as suas fundamentações cívicas e críticas, tiveram assim um momento de especial produtividade e oportunidade à medida que nos íamos aproximando do final do século XX. E Portugal não foi (felizmente) excepção.

A ideia de Ernesto de Sousa ao criar uma exposição que tivesse marcas de autoria no que respeita a uma lógica do que hoje chamamos comissariado, levou-o a assumir claramente riscos nas escolhas que fez, reflexo de um gosto e de uma visão pessoal da arte, sempre entendida como processo de mudança. Neste aspecto a iniciativa teve resultados pioneiros na aplicação de princípios orientadores dos rumos da arte nos anos 70: fazer da vida um acto expositivo, descobrir poéticas individuais em pequenos gestos e comportamentos, valorizar a teatralidade e a performance, investindo nas realizações artísticas uma dimensão festiva, de modo a ce-

lebrar a imaginação. De tudo isso havia desejo e bons exemplos artísticos em Portugal, e a “Alternativa Zero” constituiu uma possibilidade de unificação e de experimentação que, olhada a esta já longa distância consubstancia também o carácter epigonal da noção de vanguarda. Esta, revelou-se então indissociável da desagregação do seu próprio conceito (que correu o risco de se prestar a generalizações). Por outro lado foi ocorrendo a substituição de discursos que se reivindicavam de vanguarda por práticas que reconquistaram a ideia de pintura e se confrontam (sobretudo na década de 80) com os dilemas e as tentações do mercado de arte.

Reflexo da produção teórica do seu responsável, a exposição não foi, por isso, mais uma exposição colectiva ou de tendência, mas a resposta a uma necessidade de abrir e expandir a realidade artística como processo de comunicação capaz de contaminar positivamente a sociedade em várias instâncias. Nessa medida foi uma via de passagem. Naturalmente que as perspectivas teóricas subjacentes a este tipo de objectivos são, por si mesmas, características do pensamento dos anos 60/70 e concretizam-se numa lógica de desmaterialização da arte (recorde-se o célebre enunciado de Beuys segundo o qual “cada homem é um artista”).

Uma das particularidades de “Alternativa Zero” prende-se desde logo com o catálogo que configura o que podemos classificar agora como um livro de artista, no sentido em que (como se lê na introdução) o próprio catálogo era apenas “um elemento” para um catálogo em processo, a construir pelos visitantes. A este gesto conceptual correspondeu na prática um conjunto de folhas com a descrição das obras expostas ou apresentadas, exemplificativas de um princípio cla-

ramente enunciado no texto introdutório: “o que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao processo estético”.

Esta primazia do sujeito sobre o objecto, da acção e da significação sobre o estatuto e o regime consensual de percepção do fenómeno de comunicação artística, traduziu-se numa discussão especialmente produtiva. Revisitada a uma distância de duas décadas (em 1997) aparece como uma das mais genuínas reivindicações da concretização da teoria da obra aberta de Umberto Eco no espaço mental/ plástico português, e também como resposta ágil e expedita a um isolamento internacional que limitava o reconhecimento do valor - e dos valores - envolvidos na arte portuguesa menos convencional. O subtítulo da exposição, “Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea”, não podia ter sido mais claro. São ideias que agora persistem. As obras dos artistas ou a sua mera enumeração não podem ser exaustivamente comentados neste contexto, mas numa primeira abordagem impõem-se três constatações.

A primeira diz respeito ao seguinte: vários dos artistas presentes (mais do que representados) em “Alternativa Zero”, não conheceram desenvolvimentos significativos na sua carreira. Ou então conheceram desenvolvimentos com diversos graus de impacto na teoria da arte e no coleccionismo institucional e privado, o que desde logo comprova que a lógica de carreira estava muito longe de ser um elemento orientador da exposição, factor que, ainda assim, não os impediu de terem sido um sinal vivo num tempo do qual souberam ser contemporâneos.

Uma segunda constatação remete para a enorme diversidade de materiais e suportes, e o aparecimento do que foram então novas linguagens artísticas em vias de legitimação no panorama cultural português. Casos da vídeo-arte, da fotografia, da instalação, a par da promoção da interdisciplinaridade, do acolhimento da música de vanguarda. Tudo isto criou um ambiente inabitual em exposições, factor acentuado num país então muito pobre em termos de estruturas e dispositivos capazes de assegurar um ritmo normal de apresentações de arte contemporânea (com efeito só na década de 80 Portugal conheceu um manifesto desenvolvimento na criação de infra-estruturas museológicas dedicadas à arte contemporânea).

Uma terceira constatação leva a considerar que a exposição lançou as bases para uma reformulação do que significava ser contemporâneo. Por isso mesmo contribuiu para a confirmação de artistas que se vieram a tornar nuns casos fundamentais, noutros importantes, noutros ainda circunstâncias, na arte portuguesa da segunda metade do século XX. Foi assim que (seguindo a lista completa das participações individuais) obras de Alberto Carneiro, Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, Noronha da Costa, Álvaro Lapa, Jorge Pinheiro, Julião Sarmento, António Sena, Ângelo de Sousa, Helena Almeida, João Vieira, Clara Menéres, Fernando Calhau, José Rodrigues, Manuel Casimiro, Pires Vieira, Albuquerque Mendes, Alvess, Pedro Andrade, Armando Azevedo, Vítor Belém, Júlio Bragança, João Brehem, José Carvalho, José Conduto, Graça Pereira Coutinho, Da Rcha, Robin Fior, André Gomes, António Lagarto e Nigel Coates, Leonel Moura, Jorge Peixinho, Victor Pomar, Joana Rosa, Túlia Saldanha, Lisa Santos Silva, Sena da Silva,

Artur Varela, Ana Vieira e do próprio Ernesto de Sousa, desenharam um panorama que exigiu uma reflexão crítica e teórica sem precedentes em Portugal. De registar ainda a participação de um colectivo, o *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, especialmente activo na época com uma programação muito sintonizada com o espírito desta iniciativa. Num país onde, na década de 70, a crítica de arte obedecia a modelos predominantemente historiográficos e a uma visão por vezes conservadora (patente em algumas das polémicas e em textos que a “Alternativa Zero” suscitou) o saldo teórico deste confronto de artistas, fotógrafos, músicos e operadores estéticos foi muito positivo e enriquecedor.

Ernesto de Sousa escreve um ensaio para o catálogo bem exemplificativo da inovação teórica que anima o projecto. Nele começa por rejeitar a prática do “Salon” enquanto cenário e configuração herdado da tradição académica francesa para dar testemunho das novidades artísticas. Para ele este era ainda o esquema preponderante na organização de exposições colectivas em Portugal na década de 70. Em contrapartida reclama a herança de Almada Negreiros, uma personalidade chave do primeiro modernismo português e a necessidade de contrariar o isolamento em que se investigavam então as novas linguagens e as “tendências realmente modernas”. Importava absolutamente mudar e o propósito de “Alternativa Zero” era pois o de acabar com uma série de hábitos expositivos e críticos (a exposição recusava por exemplo a existência de um júri de selecção de obras e projectos e rejeitava critérios de representatividade ou exemplaridade em voga).

“Não partimos de uma definição prévia de vanguarda” escrevia Ernesto de Sousa.

Não fez distinções entre géneros plásticos nem entre gerações para chegar ao núcleo de peças que entendeu mostrar, na acepção então radical de dar a ver e a fazer viver. Embora apoiada institucionalmente pelo Estado, a mostra pretendia uma gestão criativa e rigorosa (foram apresentadas as respectivas contas num relatório balanço de carácter técnico apresentado à tutela, num gesto de transparência que estava então longe de ser prática corrente). Um crítico literário e cultural, prestigiado universitário, Eduardo Prado Coelho, era então um dos responsáveis oficiais por o organismo estatal da Cultura e escreveu no catálogo um texto de teor poético (e hoje muito datado) onde celebrava a ideia de contemporaneidade e o prazer da fruição estética: “sei ainda que, junto a vós, obstinados trabalhadores do imaginário, estou mais perto de mim do que nunca, isto é, no mais vivo da descoincidência, no extremo da aventura nunca definitivamente cicatrizada”.

De aventura se tratava então, no duplo sentido da experimentação do desconhecido e da descoberta de um “desejo dos objectos” (na sugestiva formulação do comissário, assumindo um eco de Hegel que escreveu: “O desejo devora os objectos”). Parte do processo de evolução e elo na “passagem da contingência à liberdade”, “Alternativa Zero” correspondia na óptica de Ernesto de Sousa e dos participantes que o acompanharam, a um “primado da ética”. O ensaio de Ernesto de Sousa é pontuado por referências a Duchamp, mas também a Merleau-Ponty (apelo a uma tensão que vai do acto de *fechar a paisagem ao de abrir o objecto*). Num texto escrito em tom muito pessoal, povoado de citações que referenciam um modo de se apropriar de referências que noutro con-

texto podiam parecer contraditórias, o autor chama, por exemplo, a atenção para a “actualidade” de Kierkegaard. A sua leitura do filósofo dinamarquês permite-lhe acentuar “o problema decisivo das relações entre a estética e a ética”, entre a indiferença e a escolha, e desse modo enfatizar a necessidade de um equilíbrio que se traduza na liberdade de existir e do sujeito se escolher a si próprio.

A sinalização filosófica destas questões, traduz-se em marcas de um existencialismo que Ernesto de Sousa decanta, para discutir e abraçar o concreto da arte. São estes alguns dos aspectos inovadores da sua teoria, ampliada no espaço da exposição, terreno experimental onde todos os dias podiam acontecer coisas diferentes, mediante aglutinações e adesões a uma esfera colectiva que do passado apenas escolhia o que lhe interessava. “Nós queremos começar e apenas vamos recortar no passado o que sirva para a definição deste zero, desta aposta” (Ernesto de Sousa no ensaio do catálogo, 1977). O termo “zero” significa ponto de partida, imprescindível encontro de condições de um fazer outro de que as experiências da fotografia, da “land art”, do “happening”, da poesia concreta e experimental, e da crítica patente no movimento *Fluxus* à sociedade do espectáculo, ali repercutiam.

Durante e logo após a apresentação da exposição vários textos foram publicados, alguns deles na imprensa generalista de referência, outros em publicações especializadas. Um dos críticos ainda hoje em actividade (José Luís Porfírio) escreveu um artigo publicado numa prestigiada revista cultural católica, (*Brotéria* vol. 104, nº 5/6, Maio Junho 1977) onde fazia uma análise exaustiva à “Alternativa Zero”, colocada “entre a vanguarda e os mitos”. Foi possivelmente

um dos textos mais exigentes na identificação daquilo que de diferente e novo esta exposição trouxe. Mediante uma sistematização de tipologias que abarcam as situações, técnicas, suportes e discursos, o crítico organizava uma leitura possível da mostra, para salientar que Ernesto de Sousa protagonizava uma “mitologia da vanguarda” mobilizadora, que privilegiava a vivência ao conceito operativo. A arte era tida como inscrição do individual no colectivo, como corte, mas sem hipotecar a comunicação. Outra referência meritória para a iniciativa consistiu em ter envolvido representações do grupo de teatro *Living Theatre* (sob a direcção de Julian Beck) então inédito em Portugal, que fez diversos espectáculos (para além de Lisboa, no Porto e Coimbra). Na conclusão o crítico saudava o que designava como um “não caminho”, rico em expectativas e promotor de uma lucidez que então fazia (muita) falta.

Um historiador de arte particularmente influente (José-Augusto França), talvez o principal responsável pela narrativa da modernidade portuguesa até ao início da década 80, em crónica publicada na altura num jornal (*Diário de Lisboa*, 21 Março, 1977), considerou a exposição “importante porque actualiza uma situação artística nos palcos nacionais”, e embora assinalasse divergências, destaca a coerência do projecto, ironizando por vezes com a ambiguidade do “zero” e levando, tanto quanto podia, a sério a dimensão de “alternativa” (que era em boa parte alternativa à construção dominante que historiadores como J.A. França iam propondo). O lugar na exposição numa mais ampla retrospectiva parecia, naquela óptica, o mais importante a apurar.

Reencontrado com a exposição vinte anos depois, no Museu de Arte Contemporânea de

Serralves, o mesmo historiador confirma a importância do evento, e trata-o como “uma criação consciente de situações”, frase que resumia em 1977 as intenções de artistas e do comissário. Tende ainda a ver na simbolização do “zero” não um recomeço absoluto, mas uma continuidade ciente das diferenças que a estruturam.

Saber se esta exposição encerrou ou abriu um capítulo na arte portuguesa é uma questão interessante. O certo é que alterou em definitivo modos de observar e abordar a arte. E hoje mais anos passados (quase três décadas e meia) “Alternativa Zero” continua a ser o estimulante motivo para uma arqueologia artística dos sentidos e dos gestos, indagação do que foi um epílogo da vanguarda, resgatando aspectos de uma memória estética que alcançou novas formas de legitimação, ao impor uma pluralidade crítica assente em minoritárias razões de gosto. A curiosidade e a informação actualizada eram instrumentos essenciais num devir estético que descobriu preocupações e inquietações que hoje continuamos a identificar como parte de uma identidade que sabe escolher, de quando em quando, regressos inadiáveis. Como este.