FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969

Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico

Junho 2013

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História de Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e co-orientação da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos

Apoio financeiro da FCT através de fundos nacionais do Ministério de Educação

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de manifestar a minha profunda gratidão à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, orientadora desta tese, que tem acompanhado o meu percurso académico desde a licenciatura, sempre com a mesma generosidade e estímulo. Esta tese pôde beneficiar da sua reflexão crítica e do seu conhecimento transversal da arte portuguesa do século xx. Tenho igualmente que dirigir o meu sincero agradecimento à Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, pela sua generosa co-orientação e pelas oportunas e valiosas recomendações que enriqueceram a investigação desenvolvida neste estudo.

Estou também grata à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo apoio dado a esta tese através de uma bolsa de doutoramento, e ao Instituto de História da Arte, por ter acolhido este projeto,

Este estudo não teria tido qualquer viabilidade sem a preciosa colaboração da Fundação Calouste Gulbenkian. A disponibilização do Arquivo do Serviço de Belas-Artes e do Arquivo Fotográfico foi fundamental para a concretização dos objetivos desta tese. Tenho, portanto, que dirigir o meu profundo agradecimento à direção da Biblioteca de Arte, ao Dr. José Afonso Furtado e à Drª Ana Paula Gordo, por ter criado as melhores condições possíveis para que esta investigação pudesse desenvolver-se. O meu agradecimento tem também que ser dirigido à Drª Constança Rosa, ao Dr. Jorge Resende, à Drª Ana Barata, à Drª Teresa Miranda e ao Dr. Carlos Morais da Biblioteca de Arte, pelo seu imprescindível apoio à pesquisa e consulta de bibliografia e documentação. Esta investigação pôde contar com o acompanhamento técnico das arquivistas Drª Mafalda Melo de Aguiar e Drª Sandra Duarte, a quem agradeço a constante disponibilidade em atender aos vários pedidos que lhes foram dirigidos.

Agradeço a Ana Ruivo e a Ana Filipa Candeias pelo seu apoio na fase inicial deste projeto e pela generosa partilha de informações, e a Sofia Lapa, colega de doutoramento, pela sempre enriquecedora troca de ideias.

Devo agradecer igualmente a Celina Bastos, do Museu Nacional de Arte Antiga, e a Sandra Boavida, do Instituto Camões, pela sua orientação na consulta dos arquivos das respetivas instituições.

Dirijo ainda o meu agradecimento à equipa do Centro de Informática e Tecnologias da Informação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Professor Doutor Nuno Correia, Dr. Rui Nóbrega e Dr. Carlos Nobre, que tornou possível a criação da visita virtual da primeira Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian.

Finalmente, à minha família devo o seu suporte afectivo e apoio incondicional. Sou também totalmente devedora do apoio e amizade de Ana Paula Louro, Cátia Branco, Hugo Xavier, Joana Baião, Luís Soares e Ricardo Branco e Carla Alferes Pinto.

Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969

Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Resumo

O papel da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) na promoção da arte portuguesa há muito que foi reconhecido. No entanto, sua atividade no campo específico das artes plásticas não tinha sido ainda alvo de um estudo aprofundado.

Esta tese visa determinar o impacto da ação da FCG no panorama artístico português, desde a segunda metade da década de 50 até 1969, tendo em conta não só o panorama artístico, mas também a conjuntura política da época.

Entre as principais iniciativas levadas a cabo pela Fundação, através do seu Serviço de Belas-Artes (SBA), destaca-se a organização de exposições de arte portuguesa contemporânea, especialmente as duas primeiras edições da Exposição de Artes Plásticas (1957 e 1961), que sintetizaram o programa de intenções da FCG no campo artístico e integraram outras ações de apoio aos artistas portugueses, como a aquisição de obras de arte. A atribuição bolsas de estudo no estrangeiro e os subsídios concedidos à organização de exposições promovidas pelos seus bolseiros, constituíram outras ações de referência que são também examinadas neste estudo. Contextualiza-se ainda a atividade da FCG no panorama artístico português do período, relacionando-a com outras instituições que atuavam também no domínio artístico, o Secretariado Nacional de Informação e a Sociedade Nacional de Artes Plásticas. Compara-se, finalmente, a atividade desenvolvida pela FCG em Portugal com as iniciativas desencadeadas pela sua Delegação de Londres com o objetivo de promover as artes britânicas.

Esta tese procura ainda evidenciar o contributo da FCG para o desenvolvimento de uma nova conceção expositiva que começara a integrar as principais tendências do *design* internacional.

Propõe-se, assim, o reequacionamento do panorama artístico da época, mostrando que a FCG não só promoveu a produção artística em Portugal, mas também beneficiou de condições favoráveis que contribuíram para o sucesso das suas iniciativas.

Abstract

The role played by the Calouste Gulbenkian Foundation (CGF) in the promotion of Portuguese art has already been consensually recognised. Nevertheless, its action specifically in field of the fine arts had not yet been the theme of a thorough study.

This thesis aims at determining the impact of the CGF's activity in Portuguese artistic milieu from the mid-50s until 1969. The analysis of the artistic context as well as the political circumstances of that period was particularly relevant for this account.

Among the major initiatives undertaken by this Foundation, through its Service of Fine Arts (SFA), this thesis took into particular consideration the organisation of exhibitions of Portuguese contemporary art, especially the first two editions of the Exhibition of Fine Arts (1957 and 1961). These events synthesised the CGF's main purposes in the artistic field and also included other initiatives such as the acquisition of works of art from the Portuguese artists. The CGF's grants, which enabled the Portuguese artists to continue their artistic activity in international centres, as well as the support to the organisation of exhibitions promoted by its fellows, are also examined in this study.

The assessment of the CGF'S activity was complemented by a broad analysis on the artistic panorama of the period, particularly, with regard to the work of other institutions devoted to the Portuguese contemporary arts, namely the National Secretariat of Information and the National Society of Fine Arts. Finally, this thesis establishes a parallel between the CGF's intervention in Portugal and its support to the British arts carried out through its delegation in London.

This thesis also seeks to highlight the CGF's contribution to the developing of a new display conception, which had begun integrating the main trends of the international design. It ultimately proposes a reassessment of the artistic dynamics of the period, which certainly benefited from the CGF's activity but also provided a favourable background to its intervention.

PALAVRAS-CHAVE: Fundação Calouste Gulbenkian, Exposições de Artes Plásticas, Bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian, Anos 50, Secretariado Nacional da Informação, Sociedade Nacional de Belas-Artes, British Council

KEYWORDS: Calouste Gulbenkian Foundation, Exhibitions of Fine Arts, Calouste Gulbenkian Foundation's sponsored artists, the 1950s, National Secretariat of Information, National Society of Fine Arts, British Council

Índice

Agradecimentos iii

Resumo e Palavras-chave v

Siglas e Abreviaturas..... xi

Introdução 13

Capítulo 1: Fundação Calouste Gulbenkian: a sua constituição no contexto político e económico dos anos 50 23

O nascimento de uma fundação portuguesa 24

Portugal no pós-II Guerra Mundial 32

O desenvolvimento económico de Portugal nos anos 50 40

Salazar e a Fundação Calouste Gulbenkian 42

A imagem da Fundação..... 43

Capítulo 2: O Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian nos primeiros anos (1956-1961) 53

Um primeiro inquérito às Belas-Artes portuguesas: a *Exposição de Artes Plásticas* 56

O desenvolvimento da atividade do Serviço de Belas-Artes..... 59

Capítulo 3: A primeira *Exposição de Artes Plásticas* 71

A organização 72

Os objetivos..... 73

A montagem expositiva 75

A seleção de artistas 78

Os recusados: naturalismo vs abstracionismo..... 80

FCG: duas perspetivas sobre a arte contemporânea 85

Uma exposição ambígua 93

Uma visita virtual à Exposição de Artes Plásticas..... 95

«Saudável, estimulante surpresa»..... 107

Os prémios 111

O caso Almada Negreiros 113

Uma nova via para a arte portuguesa 116
Nikias Skapinakis e a crítica à FCG..... 118
A nova geração de artistas na *Exposição de Artes Plásticas* 120
«Conferências sobre arte moderna» 126
O concurso de atribuição de bolsas de estudo 130
As visitas infantis à Exposição de Artes Plásticas 136
Aquisição de obras de arte 139
Possíveis consequências da *Exposição de Artes Plásticas* 145
Capítulo 4: Expectativas e reservas – a ação da FCG no contexto artístico português nos finais dos anos 50 149
FCG: A grande esperança do meio artístico português 150
A Galeria de Março 153
Os Artistas de Hoje..... 156
A independência dos artistas contemporâneos..... 161
Bolseiros FCG 165
Críticas à ação da FCG 177
O ambiente artístico no Porto – A Escola de Belas-Artes 181
Uma nova proposta de análise dos anos 50 184
A promoção da arte moderna na segunda metade dos anos 50: novas instituições e iniciativas..... 187
O *I Salão de Arte Moderna* da SNBA 191
As diferentes orientações da crítica de arte portuguesa..... 198
A reanimação do SNI no campo da arte moderna: Premiações e Novíssimos 201
A representação da arte portuguesa nas bienais e internacionais 207
A atualização da museografia expositiva: a exibição de arte moderna em exposições de teor propagandístico..... 211
30 anos de cultura portuguesa 218
O pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958: uma dupla apropriação da arte moderna 222

Capítulo 5: A II Exposição de Artes Plásticas 233

Dando continuidade à Exposição de Artes Plásticas 234

Uma bienal para Lisboa. 236

4 anos depois…. 239

A constituição de uma Comissão Consultiva do SBA …. 241

As primeiras decisões relativas à *II Exposição de Artes Plásticas* 244

A elaboração do Regulamento da *II Exposição* 248

O concurso de cartazes …. 252

O Júri de Seleção e Premiação …. 253

O debate sobre os critérios de seleção e de premiação …. 256

Os trabalhos de seleção e de premiação …. 262

Os prémios …. 272

As primeiras reações à *II Exposição* …. 274

As «actividades culturais complementares» da *II Exposição* …. 278

A montagem: «Uma amostra do que se pode fazer»…. 282

A crítica: «Dando as melhores polémicas»…. 293

A primeira exposição dos anos 60: a «Nova-Figuração» de Joaquim Rodrigo e de Paula Rego …. 302

Uma exposição convencional …. 307

A secção de Arquitetura …. 313

Capítulo 6: Depois da II Exposição de Artes Plásticas: Perspetivas sobre a ação da FCG na década de 60 319

Ainda a *II Exposição de Artes Plásticas*: a aquisição de obras de arte 320

A exposição itinerante Arte Portuguesa Contemporânea. 323

Uma ação «mais retrospetiva do que prospetiva». 330

A *III Exposição de Artes Plásticas* em 1969: um projeto adiado …. 333

Capítulo 7: *Help for the arts*: A ação da Fundação Calouste Gulbenkian nas artes plásticas britânicas 345

A criação do *UK Branch* 346

A Comissão Bridges e o relatório *Help for the Arts*. 349

O impacto do *Bridges Report* 354

A parceria com o British Council e o seu impacto em Portugal …. 359

A ação do British Council em Portugal. 366
A exposição Arte Britânica do Século XX. 371
Boicote. 376
A «questão de Goa»..... 381
Pintura e Escultura de uma década..... 388
Artistas portuguesas na revisão da década..... 395
Viagem a Londres 401
Conclusão 409
Bibliografia e Fontes 421
Lista de Imagens 447

Siglas e Abreviaturas

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

CAMJAP – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

Col. – Coleção

ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

ESBAP - Escola Superior de Belas-Artes do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FIL - Feira das Indústrias de Lisboa

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC-MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado

SBA – Serviço de Belas-Artes

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado da Propaganda Nacional

Introdução

Das Exposições de Artes Plásticas para o papel da Fundação Calouste Gulbenkian na arte portuguesa contemporânea

As Exposições de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) foram o ponto de partida desta investigação de doutoramento. Sendo esta uma tese realizada na área de História da Arte, com especialização em Museologia e Património Artístico, o tema das exposições permitiria articular ambos os campos, tendo em conta a crescente valorização destes acontecimentos artísticos pelos historiadores de arte. As exposições, para além de serem instrumentos fundamentais para o estudo da receção da produção artística, constituem também o contexto primordial no qual as obras de arte são, regra geral, pela primeira vez mostradas ao público. Deste modo, se a nossa relação com as peças artísticas é condicionada pelas condições em que elas são mostradas, as exposições são, portanto, um fator determinante para a sua análise e, consequentemente, para a construção da História da Arte[1].

O início desta investigação teve, deste modo, que passar pelo estudo da documentação relacionada com a primeira *Exposição de Artes Plásticas*, realizada em 1957, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA). A consulta do Arquivo do Serviço de Belas-Artes (SBA) foi essencial, na medida em que ele continha todo o processo de «organização e funcionamento» daquela Exposição. Os documentos consultados não incluíam, porém, informações concretas sobre a montagem expositiva, a não ser a necessidade de remodelação da sede da SNBA.

A necessidade de contrastar com os salões da Sociedade, a rápida decisão de organizar a *Exposição de Artes Plásticas*, que foi inaugurada no ano seguinte à

[1] V. ALTSHULER, Bruce - *The Avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*. New York: Harry N. Abrams, 1994, e *Salon to biennial: exhibitions that made art history*. Bruce Altshuler (ed.). London; New York: Phaidon Press, 2008; GUASCH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. [Barcelona]: Ediciones del Serbal, 1997; STANISZEWSKI, Mary Anne - *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1998; *Thinking about exhibitions*. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.). London; New York: Routledge, 1996.

criação da FCG, bem como as declarações de Azeredo Perdigão («tínhamos que fazer novo e melhor»), chamaram a atenção para o facto de que esta Exposição, para além de um eventos artístico, foi também, e talvez em primeiro lugar, um acontecimento institucional. Isto é, visava a promoção da FCG e a criação de uma imagem própria.

Por outro lado, o facto da FCG pretender, com a sua primeira Exposição, elaborar um balanço da arte portuguesa da época, a fim de determinar os principais problemas do meio artístico nacional, apontava para a ação futura desta instituição no campo das artes.

Deste modo, partindo do estudo da primeira *Exposição de Artes Plásticas*, foi possível detetar questões mais gerais que lançaram a problematização da intervenção da FCG no panorama artístico português nos primeiros anos de atividade, ou seja, entre 1956, ano da sua constituição, e 1969, data da inauguração da sua Sede e Museu.

Um dos objectivos iniciais desta investigação orientava-se para a análise do papel da FCG na internacionalização dos artistas portugueses. No entanto, cedo se chegou à conclusão que seria necessário articular a intervenção da Fundação no campo das artes plásticas com o processo de criação desta instituição, que marcou indelevelmente a sua ação futura. Mostrou-se também imprescindível analisar a constituição e atividade do Serviço de Belas-Artes. Não fazia, por isso, sentido investigar a promoção da internacionalização dos artistas portugueses sem que os objetivos, missão e eventual definição de estratégias estivessem devidamente sistematizados e analisados. Para além disso, o corpo de documentação consultado revelou-se extenso e de enorme pertinência para a compreensão de questões fundamentais que estiveram na base de toda a atividade FCG na área das artes plásticas e das referidas estratégias de internacionalização pelo que houve que redirecionar e redimensionar o trabalho em conformidade com a necessidade de estudar e de dar a conhecer parte desta importante fonte documental da História da Arte portuguesa da segunda metade do século XX.

Relativamente à *III Exposição de Artes Plásticas*, este evento, realizado em 1986, ultrapassava os limites cronológicos estabelecidos, correspondendo a uma fase diferente da atividade da FCG. O seu estudo não se integrava, consequentemente, nos objetivos desta tese.

Estrutura da tese

Ao considerar as Exposições de Artes Plásticas como eventos institucionais, esta tese teria que partir da análise da constituição da FCG em Portugal. O processo que levou à criação desta Fundação em julho de 1956 foi bastante complexo, tendo lançado algum ceticismo sobre o futuro desta instituição. A necessidade de iniciar imediatamente atividade, sacrificando um período de reflexão e de planeamento, como o próprio Azeredo Perdigão admitiu, refletiu-se na área artística, com a realização, em dezembro de 1957, da *Exposição de Artes Plásticas*.

No **PRIMEIRO CAPÍTULO** desta tese analisa-se o processo de constituição da FCG, que teve forçosamente que envolver o regime português e incluir alguma projeção internacional. O contexto político nacional, marcado pela manutenção no poder do governo de Salazar no pós-II Guerra Mundial, foi um elemento condicionante do nascimento e atividade de uma instituição «naturalizada» portuguesa, que tinha, contudo, vocação internacional.

O **SEGUNDO CAPÍTULO** é dedicado ao Serviço responsável por pôr em prática as várias iniciativas da FCG no campo das artes plásticas, o Serviço de Belas-Artes. O texto incide nos anos iniciais de funcionamento deste Serviço, que manifestaram de forma clara o modo pouco programático como este começou a atuar. A sua criação reflete ainda o organigrama da FCG, que tinha no topo de uma estrutura fortemente hierarquizada o presidente do Conselho de Administração, Azeredo Perdigão, que foi o principal arquiteto da intervenção da Fundação no meio artístico português. A análise dos primeiros anos do SBA, que se encontrava associado ao Serviço de Museu (Serviço de Museu e Belas-Artes),

revela ainda a existência de perspetivas divergentes, no próprio seio da FCG, acerca do papel que esta devia desempenhar no campo artístico.

Essas divergências, patentes sobretudo ao nível do Conselho de Administração, emergiram também relativamente a algumas iniciativas que acompanharam a organização da primeira *Exposição de Artes Plásticas*. É sobre este evento que incide o **TERCEIRO CAPÍTULO**, que segue uma abordagem do ponto de vista artístico e também museográfico. Ou seja, para além de se analisar os artistas participantes, as obras selecionadas e os prémios atribuídos, examina-se ainda a organização dos núcleos expositivos, a conjugação das obras no espaço e a remodelação das salas da SNBA. Beneficiou-se, para tal, do riquíssimo espólio fotográfico do Arquivo do SBA, que permitiu reconstituir o percurso expositivo. Neste capítulo referem-se ainda outras medidas de apoio aos artistas portugueses que foram postas em prática no âmbito desta Exposição: a abertura do primeiro concurso de atribuição de bolsas de estudo e a aquisição de obras de arte. A primeira *Exposição de Artes Plásticas*, para além de explicitar o plano de intenções da FCG, constituiu um primeiro ensaio da intervenção desta instituição no campo artístico.

Esta tese segue cronologicamente a atividade da Fundação no setor das artes contemporâneas, analisando de seguida o período que mediou a primeira e a segunda Exposições de Artes Plásticas. O **QUARTO CAPÍTULO** é, por isso, dedicado ao rescaldo da primeira Exposição e às expectativas que este evento criou. Nestes anos, a FCG deu continuidade às ações desencadeadas em 1957, juntando ainda uma outra medida de apoio aos artistas portugueses ou, melhor dizendo, aos bolseiros da Fundação, ao patrocinar exposições por eles organizadas. Estas exposições evidenciaram o impacto das bolsas de estudo no percurso individual dos artistas, mas também no meio artístico português, que rapidamente se apercebeu do nascimento de um novo grupo, que não derivava de uma posição estética comum, mas de uma identidade nova que alguns artistas portugueses assumiram conscientemente, a de bolseiros da FCG.

A atividade da FCG surgiu num período de redefinição global do panorama da arte portuguesa. A sua cronologia mostra que a primeira metade

dos anos 50 foi sobretudo marcada pela conclusão de diversas iniciativas ou movimentos que vinham já da década anterior ou que tinham tido um curto tempo de vida nesses primeiros anos de 1950. A distinção desta nova fase relativamente aos anos 40 passava ainda pela nova postura assumida pelos artistas portugueses, mais comprometidos com os seus projetos pessoais, e pela progressiva profissionalização da crítica portuguesa. A SNBA e o Secretariado Nacional de Informação (SNI) viveram também nesses anos uma fase de transição, que teve implicações nas direção da Sociedade, na orientação e atividades de ambas as instituições. Procurou-se enquadrar, neste capítulo, a atividade da FCG no contexto mais alargado da arte portuguesa da época, bem como promover uma reapreciação das dinâmicas ocorridas na segunda metade dos anos 50, revendo, desta forma, a fortuna crítica e historiográfica relativa a este período.

Este capítulo aborda ainda as principais exposições realizadas no país e aponta para uma nova conceção da montagem expositiva, desenvolvida a partir das representações portuguesas em eventos internacionais.

O **QUINTO CAPÍTULO** destaca um novo momento fundamental da atividade da FCG, a *II Exposição de Artes Plásticas*, realizada no edifício da Feira das Indústrias de Lisboa, em 1961. Depois do debate sobre a possibilidade de se criar um evento internacional, como uma bienal, esta Exposição abriu ao público nos mesmos moldes do que a edição anterior, salvo algumas alterações ao regulamento e a maior sofisticação da montagem expositiva. Articular-se-á, mais uma vez, as obras exibidas com a museografia do espaço e descrever-se-á a organização desta Exposição, cuja importância residiu desde logo nas opções tomadas quanto aos critérios de seleção e premiação, que confirmaram uma postura ambígua da FCG relativamente à produção artística contemporânea. Desta exposição emergiram novas revelações que iriam marcar a arte portuguesa.

O **SEXTO CAPÍTULO** decorre ainda da análise da *II Exposição de Artes Plásticas*, projetando, de seguida, a atividade da FCG até à inauguração da sua Sede e Museu. A interrupção da realização das Exposições de Artes Plásticas foi

um assunto que motivou as principais críticas à atuação da Fundação na década de 60. Pretende-se, por isso, examinar as causas que levaram ao adiamento (até 1986) da terceira edição, bem como as mudanças ocorridas entretanto no panorama artístico português.

Finalmente, o **SÉTIMO CAPÍTULO** incide sobre a atividade da FCG nas artes plásticas britânicas. A área artística assumiu, no funcionamento da delegação da Fundação em Londres, prioridade sobre as outras áreas de intervenção, o que constitui um contraponto à sua atuação em Portugal. A FCG procurou ainda utilizar a sua presença no Reino Unido para projetar os artistas portugueses, quer através do programa de bolsas, quer através da sua participação em eventos expositivos.

Uma revisão cronológica da atividade da FCG

O objetivo de analisar a atividade da FCG nas artes plásticas em Portugal, nos primeiros 13 anos da sua existência, definiu um percurso cronológico, que, partindo da constuição desta instituição, foi acompanhando, não só as suas iniciativas na área artística, mas também apontando alguns acontecimentos que poderiam ter afetado as decisões tomadas (ou adiadas) neste setor. Salientou-se, deste modo, a forma imediata como a FCG começou a atuar no panorama artístico português, desencadeando simultaneamente uma série de medidas de apoio às artes contemporâneas, mas também os condicionamentos da sua intervenção.

Os objetivos específicos desta tese e a sua organização cronológica, que permitiu encadear todas as vertentes da atividade de promoção das artes da FCG, invalidaram, contudo, uma outra opção, a estruturação temática, que poderia aprofundar o estudo das diversas iniciativas da FCG. A constituição de uma coleção de arte moderna portuguesa e o programa de bolsas de estudo da FCG, merecem uma análise desenvolvida e autónoma, que não poderia ter lugar nesta tese. É necessário deixar claro que o tema aqui tratado não se encontra

esgotado, sendo ainda fundamental explorar matérias específicas e o acervo documental correspondente.

Por outro lado, o destaque concedido às Exposições de Artes Plásticas, refletindo, de certa forma, o ponto de partida deste estudo, prendeu-se com a restrita delimitação temporal e documental destes eventos e, sobretudo, com o facto de eles sistematizarem a intervenção da FCG nas artes plásticas portuguesas.

A análise documental

O Arquivo do SBA foi a principal fonte deste estudo, na medida em que integra o registo de toda atividade deste Serviço. No entanto, existem lacunas importantes que deixaram em suspenso algumas questões que não foi possível clarificar. Por exemplo, os dossiers relativos à primeira *Exposição de Artes Plásticas* não incluem as plantas das salas de exposição da SNBA, que foram remodeladas sob o patrocínio da FCG, ou qualquer outro material relacionado com a montagem expositiva, o que impossibilitou a indicação do seu responsável. Quanto à coleção fotográfica, enquanto que da primeira Exposição existe um registo exaustivo, relativamente à *II Exposição* dispõe-se apenas de poucas imagens que não ilustram todos os núcleos deste certame. Apesar de concluída esta tese, continuarei atenta à localização de nova documentação que possa complementar este estudo.

A importância da informação documental, na qual este trabalho largamente assentou, reflete-se na mancha do texto, através das várias citações que nele se incluiu. Optou-se por associar diretamente a análise e conclusões sobre este tema com as fontes nas quais se basearam, substituindo-se, desta forma, a elaboração de um anexo documental. Esta investigação pretendeu, de resto, destacar-se pela recolha e estudo exaustivo da documentação relacionada com a atividade da FCG no campo artístico. Todos os documentos indicados encontram-se acessíveis a todos os investigadores e estão claramente identificados nesta tese para que a sua localização seja imediata.

Para além do Arquivo do SBA, consultou-se ainda o Arquivo da Presidência da FCG e o Arquivo do Museu Calouste Gulbenkian (relatórios de Maria José de Mendonça); o Arquivo Salazar e o Arquivo do SNI, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e a documentação relacionada com o Instituto de Alta Cultura, que se encontra depositada no Arquivo do Instituto Camões.

Relativamente ao sétimo capítulo, no qual se abordou a ação da FCG nas artes britânicas contemporâneas, para além da informação recolhida do Arquivo do SBA, recorreu-se ainda ao Arquivo da Tate, em Londres, tendo-se consultado, em particular, os documentos relacionados com a atividade expositiva do British Council em Portugal e da FCG na capital britânica.

A análise do impacto das iniciativas da Fundação beneficiou ainda da pesquisa de notícias e artigos da época, publicados em periódicos portugueses e britânicos. O Arquivo do SBA integra alguns recortes de jornal que foram utilizados nesta tese. Como neste Arquivo alguns dados acerca da proveniência dos recortes não foram integrados (como o número de página), será possível encontrar nos vários capítulos e na bibliografia as mesmas lacunas.

O facto da documentação consultada ser suficientemente exaustiva, por um lado, e por outro, encontrar-se insuficientemente estudada, fez com que se investisse particularmente na sua análise, o que acabou por retirar alguma pertinência às eventuais entrevistas que poderiam ter sido realizadas. Refira-se ainda como justificação o facto dos principais protagonistas deste estudo terem já falecido (Azeredo Perdigão, Maria José Mendonça, Artur Nobre de Gusmão…) e a profusão de testemunhos escritos da época doutros intervenientes na atividade da FCG, como é o caso de José-Augusto França.

Revisão da atividade da FCG e do panorama artístico português dos anos 50 e 60

A ação da FCG em Portugal, considerada como um milagre, assumiu um papel preponderante na dinamização das artes portuguesas, tendo sido esta instituição

considerada ainda como um verdadeiro «ministério das artes», face à inatividade ou indiferença do Estado. Este estudo, reconhecendo desde logo a importância da atividade da Fundação no campo das artes plásticas, procurou aprofundar a origem, aplicação e consequências das decisões tomadas pelos seus responsáveis. Esta análise possibilitou, por outro lado, reapreciar o panorama artístico da segunda metade dos anos 50, que, com raras exceções, tem sido negligenciado pela historiografia da arte, e reperspetivar o contexto de rutura dos anos 60 face às décadas anteriores.

Apesar das frequentes referências à FCG nas várias publicações que tratam a História da Arte em Portugal no século XX e do estudo de António Pinto Ribeiro[2], que, no entanto, se debruçou sobre as variadas áreas artísticas nas quais a FCG interveio (música, ballet, teatro, cinema, etc.), faltava ainda uma análise aprofundada do papel da FCG na promoção das artes plásticas e um tratamento exaustivo das fontes. Foram estas as tarefas que estiveram na base desta tese, que se conclui no ano de 1969, data da inauguração da Sede e Museu da FCG, que marca, por isso, uma nova etapa da sua história. Fica, por conseguinte, em aberto a análise do período seguinte, como também o aprofundamento de algumas matérias que este estudo não pôde desenvolver.

[2] RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas. *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 327-348.

capítulo 1

Fundação Calouste Gulbenkian: a sua constituição no contexto político e económico dos anos 50

A Fundação Calouste Gulbenkian nasceu num contexto muito particular, marcado não só pela situação nacional, mas também pelo panorama político e económico internacional. Detentora de significativos recursos, fruto dos negócios do seu fundador Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), a Fundação tinha inevitavelmente que se afirmar nas áreas determinadas nos seus estatutos (artes, educação, ciência e beneficência) para justificar o investimento feito pelo empresário de origem arménia na criação de uma instituição portuguesa. Esta é uma questão, quanto a mim, determinante para a atividade que a FCG desenvolveu a partir de 1956, data em que foi instituída pelo Decreto-Lei nº 40 690 de 18 de julho, que aprovou os seus estatutos.

Na documentação analisada, que diz particularmente respeito à intervenção da FCG na área das artes plásticas, é evidente a preocupação em destacar esta instituição no panorama nacional, isto é, nas palavras de Azeredo Perdigão, «fazer novo e melhor»[3]. Essa necessidade de afirmação resultou também do difícil processo de execução do testamento de Calouste Gulbenkian e do facto da Fundação com o seu nome se sediar num país periférico, governado por um regime autoritário. Nos primeiros anos de existência, a atividade da FCG não podia deixar de ser condicionada pelos seus antecedentes. Importa, por isso, analisar determinados aspetos do seu processo de constituição a fim de se perspetivar a futura ação no campo das artes plásticas.

[3] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de dezembro de 1957, p. 2. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

Fig. 1: Calouste Gulbenkian com a família. Em primeiro plano Calouste e Nevarte Gulbenkian. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Kevork Loris Essayan (genro), Rita Gulbenkian, Roberto Gulbenkian (sobrinho), Mikhael Essayan (neto), Nubar Gulbenkian e a sua mulher.
in TCHAMKERTEN, Astrig - *Calouste Sarkis Gulbenkian: o homem e a sua obra*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço das Comunidades Arménias, 2010

O nascimento de uma fundação portuguesa

A instalação da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal foi estabelecida pelo segundo e definitivo testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian[4], datado de 1953, no qual o empresário determinou a criação de uma fundação com o seu nome, portuguesa e perpétua, sediada em Lisboa e com as áreas de atuação anteriormente indicadas. Esta instituição receberia o remanescente da fortuna do seu fundador, nomeadamente a sua coleção de arte, a qual deveria ser conservada integralmente e apresentada num único local.

[4] Sobre a vinda de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) consultar: LODWICK, John - *Gulbenkian: an interpretation of Calouste Sarkis Gulbenkian*. London; Melbourne; Toronto: Heinemann, 1958; GUEDES, Francisco Correa - *Calouste Gulbenkian: uma reconstituição*. Lisboa: Gradiva, 1992; *O gosto do coleccionador: Calouste Gulbenkian, 1869-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006 (catálogo de exposição); PERDIGÃO, José Azeredo - *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. 3ª ed. revista. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006; HEWINS, Ralph - *Calouste Gulbenkian: o senhor cinco por cento*. Alfragide: Texto Editora, 2009; TCHAMKERTEN, Astrig - *Calouste Sarkis Gulbenkian: o homem e a sua obra*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço das Comunidades Arménias, 2010.

Destas determinações testamentárias partiu-se, contudo, para um complexo processo negocial visando a instituição da FCG no nosso país. O estudo de José Medeiros Ferreira, integrado no primeiro volume da publicação comemorativa dos 50 anos da Fundação[5], destaca, desde logo, o protagonismo do advogado de Gulbenkian em Portugal, José de Azeredo Perdigão (1896-1993), e o interesse e a intervenção do Estado no processo de constituição da FCG. Na correspondência, recentemente compilada[6], entre Oliveira Salazar e Pedro Teotónio Pereira (1902-1972)[7], eram, de facto, evidentes as preocupações do presidente do Conselho relativamente a esta empresa:

> *Nas duas últimas conversas que tive com Azeredo Perdigão pareceu-me estar este nas melhores disposições e na boa orientação, mas não estou seguro de que se salvem inteiramente algumas posições fundamentais e que para o País muito convinha se garantissem. Receio uma dispersão de esforços e uma diluição em dádivas que diminuiriam o valor nacional da Fundação […] se compararmos estas importâncias, já não digo, com os orçamentos dos nossos institutos ou museus, mas com o orçamento total da Educação Nacional, da Saúde e da Assistência, faz-se uma ideia da grandeza de meios da Fundação e do que pode fazer-se a favor de Portugal com os rendimentos anualmente recebidos. […] devíamos compreender que a Fundação Gulbenkian criou inesperadamente meios de aplicação pública que podem modificar por inteiro as condições em que se põem e resolvem em*

---

[5] FERREIRA, José Medeiros – A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*. António Barreto (coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 69-163.

[6] Esta correspondência foi organizada recentemente numa publicação dirigida por João Miguel Almeida: *Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*. Lisboa: Círculo de Leitores: Temas e Debates, 2008.

[7] Durante o período que este estudo ocupa, Pedro Teotónio Pereira desempenhou funções de embaixador de Portugal em Londres (1953-1958), o que o impediu de ocupar o cargo de administrador da FCG a tempo inteiro. Em Londres Teotónio Pereira, exerceu, no entanto, papel importante nas negociações com Lord Radcliffe e Nubar Gulbenkian, dando conhecimento delas a Oliveira Salazar. Terá sido esta sua intervenção na fase inicial da criação da FCG que o levou ao cargo de administrador desta instituição, para além, como refere João Miguel Almeida na pequena biografia que traça deste diplomata, da «sua experiência de administrador, inclusive no Banco Nacional Ultramarino, onde conhecera Azeredo Perdigão, e o facto de ser um homem da confiança de Salazar». Em 1955, Teotónio Pereira tornou-se membro vitalício do Conselho de Estado. V. *António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*, 2008.

Portugal alguns problemas fundamentais. O que seria muito pouco para a Inglaterra e quase nada para os Estados Unidos, pode representar para nós um contributo ou apoio do mais alto valor. […] Em conclusão: nós temos na mão e podemos perder por fraqueza de vontade ou imperícia somas enormes que têm um peso substancial na balança do País e na resolução de alguns dos nossos problemas. [8]

Noutra carta de Salazar, desta vez dirigida a Armindo Monteiro (1896-1955)[9], o chefe do Conselho expôs as suas ideias sobre o papel da FCG:

O grande, o máximo problema é (e esse talvez tenha de ser considerado nos próprios Estatutos), é, digo, a orientação geral da aplicação dos fundos que me dizem ascender a alguns centos de milhares de contos anuais, com possibilidade de aumentarem nos próximos anos. Onde e quem se devem aplicar esses rendimentos?
Quanto ao onde: o Senhor Gulbenkian era de origem arménia e no testamento se leem várias disposições de ligação à nação de origem. Parece que esta pode ou deverá receber algum benefício da Fundação. O testador era cidadão britânico e é igualmente natural que a Inglaterra beneficie das disposições do testador. Quanto a Portugal, porém, o problema não pode mesmo pôr-se, não só porque a Fundação é portuguesa, mas também pela relação existente entre o facto da constituição dela e os motivos que levaram o testador a fazê-la: a Fundação é de certo modo o reconhecimento que o snr. Gulbenkian entendia dever ao País pelas condições que a ele lhe permitiram fixar residência, viver e trabalhar pacìficamente e aumentar aqui e durante

[8] Carta de Oliveira Salazar dirigida a Teotónio Pereira. [Lisboa], 22 de setembro de 1955. *Ibidem*, pp. 475-477.

[9] Personalidade muito próxima de Salazar, este professor de Direito da Universidade de Lisboa ocupou vários cargos políticos, tendo sido subsecretário das Finanças (1928-1929) Ministro das Colónias (1931-1935), Ministro dos Negócios Estrangeiros (1935-1936) e embaixador de Portugal em Londres (1936-1943). Porém, durante o conflito mundial, entrou em confronto com Salazar, que o demitiu no Verão de 1943, substituindo-o pelo Duque de Palmela. Armindo Monteiro não voltaria a ocupar qualquer cargo político de relevo, dedicando-se ao ensino e integrando vários conselhos de administração de empresas privadas. Manteve, não obstante, uma relação pessoal com Salazar, como a carta citada comprova. V. *Armindo Monteiro e Oliveira Salazar: correspondência política, 1926-1955*. Fernando Rosas, Júlia Leitão de Barros, Pedro de Oliveira (org.). Lisboa: Estampa, 1996.

esse período a sua fortuna e rendimentos. Não devemos ser egoístas mas parece que Portugal deverá beneficiar generosamente da Fundação. Este ponto é porém delicado e eu não me atrevi a dizer uma palavra sequer sobre ele ao Dr. Azeredo Perdigão.

Quanto à orientação a seguir: o testamento dá ideia da finalidade geral mas não dá indicação nenhuma acerca da forma como se hão-de aplicar os rendimentos da Fundação. Por distribuição a instituições existentes? Pela criação de instituições novas? Acerca desse ponto e sem descer a pormenores, eu disse ao Dr. Azeredo Perdigão que seria talvez pena distribuir pelas numerosíssimas instituições que hão-de apresentar pretenções e pedidos, somas que no fundo pouco adiantariam à vida dessas instituições.

Parecia preferível tomar nas mãos um problema – ou científico, ou artístico ou de assistência e saúde – e concentrar aí meios e atenções. Os resultados seriam com certeza melhores. E pode mesmo ser que pelo funcionamento dos institutos criados a distribuição dos fundos se venha a fazer em numerosos países em vez dos três apenas considerados acima. Há exemplos, como o que cita na sua carta [de Agosto, em que refere a Fundação Rockfeller], que podem iluminar o caminho. O caso tem de ser estudado detidamente, e o Dr. Azeredo Perdigão tem razão em não querer precipitar as coisas e estudar a sério todos os aspectos desta questão. [10]

De facto, o testador não tinha especificado o modo de funcionamento da Fundação, e Salazar compreendeu muito rapidamente os benefícios que a aplicação dos rendimentos de Calouste Gulbenkian em Portugal poderiam trazer.

O presidente do Conselho tinha acompanhado, com particular atenção, a permanência no país do enigmático cidadão britânico de origem arménia, iniciando, ainda em vida deste, correspondência com Azeredo Perdigão: «o executor testamentário português [Perdigão] há muito que tecia com o Governo

[10] Carta de Oliveira Salazar dirigida a Armindo Monteiro. [Lisboa], 25 de agosto de 1955, pp. 2-3. ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1.

uma aliança para garantir que os Estatutos fossem uma garantia da permanência da Fundação como "portuguesa" e "perpétua" e com sede em Lisboa. Essa teria sido uma transacção para isentar de impostos o magnate na sua vinda para Portugal»[11].

Fig. 2: Oliveira Salazar com Azeredo Perdigão numa visita a uma biblioteca itinerante da FCG. Maio de 1958.
in PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959.* Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

Para Medeiros Ferreira essa «transacção» foi preponderante para a implantação da FCG em Portugal:

> *[…] temos testemunhos qualificados que permitem concluir pela constante preocupação de Calouste Gulbenkian em subtrair os seus bens e rendimentos à tributação dos Estados, desde a sua colecção de arte transferida do British Museum e da National Gallery de Londres, em 1948 e 1950, para a National Gallery de Washington, tendo os EUA promulgado legislação especial para o efeito, até à elaboração do seu testamento em Lisboa em 1953.*[12]

Nesta ordem de ideias, o Decreto-Lei nº 37 578, de 11 de outubro de 1949, teria sido determinante para a decisão de sediar a futura Fundação em Lisboa. Este Decreto-Lei isentava de impostos sobre sucessões, doações e sisa

[11] FERREIRA, José Medeiros - A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, p. 75.
[12] *Idem, ibidem*, p. 78.

«as heranças, doações ou legados com destino a instituições de beneficência, caridade e ensino, ainda que, pelos diplomas legais da sua fundação, os respectivos bens ou valores não venham a pertencer ao Estado»[13].

A legislação portuguesa juntou-se, assim, à influência de Azeredo Perdigão sobre Calouste Gulbenkian, mas também à de Fernando da Fonseca, seu médico particular, e, possivelmente, à de Kenneth Clark[14]. No entanto, a fase que se seguiu à morte do testador, isto é, da execução do seu testamento, esteve longe de ser pacífica.

Mais do que a contestação judicial movida por Nubar Gulbenkian à distribuição da herança de seu pai e, consequentemente, à constituição da Fundação tal como o testamento de Calouste Gulbenkian estabelecera, interessa sobretudo salientar a intervenção de Lord Radcliffe of Wermeth (1899-1977)[15] neste processo. Este advogado britânico fora apontado por Gulbenkian para a presidência da futura Fundação, compondo o seu Conselho de Administração com Azeredo Perdigão e Kevork Loris Essayan (genro do testador). No entanto, Lord Radcliffe colocaria vários entraves à sua aceitação do cargo, sendo que

---

[13] Artigo 1º do Decreto-Lei nº 37 578 de 11 de outubro de 1949. *Diário da República*. I série, nº 219 (11 out. 1949), p. 719.

[14] António Barreto referiu, na sua intervenção aquando da sessão solene comemorativa do 50º aniversário da FCG, a influência que Fernando da Fonseca (1895-1974) e Kenneth Clark (1903-1983) teriam exercido sobre Calouste Gulbenkian para fixar a sua Fundação em Portugal. Sobre o historiador de arte inglês e director da National Gallery de Londres entre 1933 e 1946, Barreto sustentou a probabilidade de ter sido Kenneth Clark a sugerir a Gulbenkian «Lisboa como sede da colecção. O argumento é simples: a colecção e a fundação seriam, nos Estados Unidos ou em Inglaterra, pouco significativas. Mas, em Portugal, teriam uma importância excepcional». BARRETO, António - *Sessão solene comemorativa dos cinquenta anos da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de Julho de 2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 44.

[15] Cyril John Radcliffe foi destacado estudante de Direito da Universidade de Oxford. Exerceu advocacia após terminar o curso, tendo mais tarde, durante a II Guerra Mundial, ocupado cargos públicos, nomeadamente o de diretor-geral do Ministério da Informação. Chefiou a comissão que estudou a separação entre Paquistão e Índia e que definiu as suas fronteiras em 1947. Após o fim da II Guerra, tornou-se magistrado no Tribunal de Apelação britânico, integrando também nesta altura a Câmara dos Lordes. A relação muito próxima com Calouste Gulbenkian iniciara-se antes do conflito mundial. Lord Radcliffe interveio junto do Governo britânico para que fosse retirada a Gulbenkian a condição de «enemy under the act», declarada na sequência de uma ida de Calouste Gulbenkian a Vichy, em 1942, acompanhando o embaixador do Irão, país que fora entretanto ocupado pela Alemanha. Foi também Lord Radcliffe que se ocupou do processo de recuperação das ações de Gulbenkian da Iraq Petroleum Company, que tinham sido confiscadas pelo governo britânico também no decurso da II Guerra Mundial, garantindo ainda uma compensação por perdas e danos. Apesar disto, Calouste Gulbenkian, que era cidadão britânico, mandou retirar parte das suas colecções da National Gallery de Londres, transferindo-as para Washington.

estes decorriam fundamentalmente da mais que certa possibilidade da Fundação se tornar numa instituição portuguesa.

Pedro Teotónio Pereira, que serviu de intermediário em Londres nas negociações, relatou a Salazar uma reunião com Lord Radcliffe:

> *Mas era com igual sinceridade que me vinha dizer que em sua consciência não podia aceitar como definitivas e irremovíveis as duas condições que na carta imediatamente anterior do Dr. Azeredo Perdigão (de 11 de Fevereiro) tinham sido dadas a entender como provindo directamente de uma imposição do Governo: a maioria portuguesa e o mínimo de um terço dos rendimentos para serem gastos em Portugal.*[16]

O facto do Decreto-Lei, que instituiu a FCG, ser datado de julho do mesmo ano desta reunião, ocorrida em abril, mostra a complexidade deste processo e a sua morosidade. Foi, de facto, uma luta contra o tempo, uma vez que o Código Civil fixara o prazo de um ano, a partir da morte do testador, para a execução testamentária. Lord Radcliffe iria insistir até maio de 1956 na natureza internacional[17] da Fundação, impondo que se definisse *a priori* a percentagem do seu orçamento a aplicar em Portugal. Esta, no entender do advogado britânico, não devia destacar-se nos gastos da FCG, equivalendo, de preferência, a 15% do total disponível[18]. Por detrás destas condições estaria o temor de que a maioria

---

[16] Carta de Teotónio Pereira dirigida a Oliveira Salazar: Apontamento de conversa com Lord Radcliffe em 9-4-56. Londres, 9 de abril de 1956. *António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*, 2008, p. 515.

[17] A posição de Lord Radcliffe contrariava em parte, segundo Azeredo Perdigão, a abordagem de Calouste Gulbenkian ao assunto da «natureza internacional» da FCG. No seu primeiro relatório, Azeredo Perdigão declarava que «Calouste Gulbenkian, com a inteligência e a prudência que o caracterizavam, não quis atribuir ostensivamente carácter internacional à Fundação criada no seu testamento. Ele previu, sàbiamente, os inconvenientes de uma tal atribuição, incompatível, aliás, com os rendimentos disponíveis da instituição, pelo menos nos primeiros anos da sua existência». PERDIGÃO, José de Azeredo, *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, p. 50.

[18] V. Carta de Teotónio Pereira dirigida a Oliveira Salazar: Apontamento de conversa com Lord Radcliffe em 9-4-56. Londres, 9 de abril de 1956. Teotónio Pereira aponta as razões para esta proposta de Lord Radcliffe: «veio então a já conhecida ideia de que em Portugal se considerava a Fundação um presente de Gulbenkian; as responsabilidades que adviriam em tomar o seu lugar de "chairman" sem garantias de um esclarecimento a êsse respeito; a enorme expectativa, por assim dizer mundial, com que o assunto era encarado». *António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*, 2008, p. 516.

de portugueses no Conselho de Administração levasse a que uma fatia significativa do orçamento da FCG fosse despendida em Portugal, e, claramente, a desconfiança relativamente à natureza do regime português: «Lord Radcliffe não deixou de insinuar que os objectivos filantrópicos de Calouste Gulbenkian não estariam garantidos num país como Portugal, tendo em conta as características do regime político». Medeiros Ferreira conclui que

> *Assim, para o advogado britânico […] o facto de a Fundação ser portuguesa, ter a sede em Lisboa e dever reger-se pela lei portuguesa não representa mais que um «acaso geográfico». […] Por convicção, ou acaso, para tornar a Fundação menos dependente de Lisboa, Radcliffe não esconde os seus receios ao genro de Calouste, Kevork Essayan, «principalmente o facto de Portugal ter um Governo que ele qualifica de autoritário e, partindo desse pressuposto, receia e intromissão do Poder Executivo na organização e funcionamento da Fundação, se não imediatamente, pelo menos num futuro próximo, intromissão que se poderia dar por via de uma alteração dos respectivos estatutos imposta por lei».*[19]

Relativamente à intervenção do chefe do Governo português na criação da Fundação, ela foi, como vimos, muito empenhada, confirmando, assim, os receios de Lord Radcliffe. Sendo a FCG, para Salazar, «"a coisa mais importante que sucedeu em Portugal nos últimos cinquenta anos"»[20], era importante garantir que os «interesses» do país fossem salvaguardados. Marcelo Caetano e Oliveira Salazar elaboraram, com Azeredo Perdigão, os estatutos da FCG, que acabaram por determinar uma maioria portuguesa no seu Conselho de Administração[21]. Foi nesta questão que residiu, como já foi referido, a principal razão do desentendimento com Lord Radcliffe. Medeiros Ferreira salienta a

---

[19] FERREIRA, José Medeiros - A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, p. 89. O autor cita o relatório de Azeredo Perdigão, datado de 3 de janeiro de 1956.

[20] NOGUEIRA, Franco - *Salazar: o ataque: 1945-1958*. Vol. IV, 3ª edição. Porto: Civilização Editora, 1986, p. 385.

[21] V. FERREIRA, José Medeiros – A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, pp. 69-163, e OLIVEIRA, Pedro Aires – Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário de história do Estado Novo*. Vol I. Fernando Rosas e J.M. Brandão (dir.). [s.l.]: Bertrand, 1996, pp. 373-376.

necessidade de se evitar, porém, na sequência das conversações com o advogado britânico, um conflito entre os governos de Portugal e da Grã-Bretanha, e transcreve uma carta de Teotónio Pereira para Azeredo Perdigão (datada de 10 de abril de 1956), em que o primeiro considerou «excelente» o facto de Lord Radcliffe não se ter considerado «em querela directa com o governo»[22]. A conclusão do processo negocial, que resultou no cumprimento dos intentos de Azeredo Perdigão e de Salazar, levou, como Medeiros Ferreira enuncia, à «nacionalização» da Fundação Calouste Gulbenkian, confirmada pelo Decreto-Lei de julho de 1956.

No entanto, durante a discussão dos Estatutos da FCG e ao longo da sua atividade, seria necessário afirmar continuamente a independência da Fundação face ao regime:

> *Aqui tem meu caro Lord Radcliffe a última palavra da minha opinião, formulada depois de mais uma vez me ter assegurado de que a posição do Governo português permanece o que sempre foi: liberdade absoluta para a Fundação e para os trustees, mas partindo do princípio de que a nacionalidade da Fundação se define pela composição do seu orgão directivo.*[23]

Portugal no pós-II Guerra Mundial

A desconfiança de Lord Radcliffe relativamente ao regime português não refletia totalmente a opinião pública britânica no período imediatamente após a II Guerra Mundial.

No decurso do conflito ocorreram, porém, vários episódios de desentendimento entre os governos de Portugal e da Grã-Bretanha[24]. Salazar

---

[22] NOGUEIRA, Franco - *Salazar: o ataque: 1945-1958*, 1986, p. 86.

[23] Carta de Azeredo Perdigão em resposta à carta de Lord Radcliffe de 25 de abril de 1956. [S. l.: s.d.]. ANTT: Arquivo Salazar - AOS, PC-44C cx. 574, pt. 1.

[24] A demissão de Armindo Monteiro do cargo de embaixador de Portugal em Londres teve como principal motivo a tomada de posição por parte do diplomata relativamente à colaboração do Estado português com os Aliados, passando por cima da estratégia de neutralidade de Salazar, que era, como Filipe Ribeiro de Meneses salienta, o único protagonista da diplomacia

usou a condição de neutralidade para gerir a sua posição, ora do lado dos Aliados, como na sua intervenção junto de Franco, que foi crucial para manter Espanha fora da guerra; ora, em determinados momentos, manifestamente favorável à Alemanha, particularmente na frente de luta contra a União Soviética, e também devido ao temor pela vitória das democracias, que poderia pôr em causa a sua permanência no poder[25]. No entanto, internacionalmente, o Estado Novo acabou por ser visto com bons olhos, reiterando-se as suas diferenças face ao fascismo, nazismo e franquismo. A primeira distinção prendia-se com o percurso de Salazar, que subira ao poder como académico brilhante e não como militar, como salienta Filipe Ribeiro de Meneses na sua biografia[26]. Enquanto ministro das Finanças, Salazar foi elogiado internacionalmente, nomeadamente pelo *The Times* de Londres[27]. O facto de a ditadura portuguesa ser considerada menos violenta e sangrenta do que outros Estados totalitários justificou igualmente a condescendência das democracias ocidentais.

Por outro lado, havia também questões geoestratégicas a considerar num eventual conflito com a União Soviética[28]. Como relata Pedro Aires Oliveira,

---

portuguesa, tomando todas as decisões relativamente ao conflito, enquanto que os seus embaixadores limitavam-se a executar essas mesmas decisões. A querela entre Monteiro e Salazar teve como ponto culminante as críticas dirigidas pelo primeiro quanto ao modo como as relações com a Grã-Bretanha eram geridas pelo Presidente do Conselho, chamando a atenção para um crescente sentimento anti-português em Londres. V. MENESES, Filipe Ribeiro de – *Salazar: A political biography*. New York: Enigma Books, 2009-2010, pp. 287-300.

[25] Sobre a ação de Salazar durante a II Guerra Mundial V. *Idem, ibidem*, pp. 222-331 (versão portuguesa *Salazar: Biografia política.* Lisboa: Dom Quixote, 2010). Pedro Aires de Oliveira relata os vários momentos de confronto entre Salazar e o governo britânico durante a II Guerra Mundial - *Os despojos da Aliança: a Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975*. Lisboa: Tinta-da-china, 2007, pp. 37-39.

[26] MENESES, Filipe Ribeiro de – *Salazar: A political biography*, 2009-2010, p. xi (introdução).

[27] V. *Idem, ibidem*. Pedro Aires Oliveira explica a importância do *The Times* como fonte preferencial no contexto da imprensa britânica: «para além de ser o jornal mais lido pela elite britânica ligada à política externa, o *Times* era, precisamente, o órgão onde até havia pouco tempo o público informado do Reino Unido alimentava o debate sobre questões internacionais, tanto nas colunas de opinião como na secção de cartas ao director. Além de serem lidos com respeito e atenção, os seus editoriais tendiam também a reflectir as opiniões e sensibilidades de vários sectores da administração britânica, o que levava o jornal a ser encarado como uma espécie de barômetro da "mente oficial" do Reino Unido […]». OLIVEIRA, Pedro Aires - *Os despojos da Aliança…*, 2007, p. 22.

[28] «Para o Reino Unido, as facilidades aeronavais nas ilhas atlânticas (e nos Açores em particular) eram ainda mais vitais [do que os portos e facilidades militares de Portugal metropolitano], pois proporcionavam-lhe "uma base essencial para operações navais em defesa do mar circundante do Reino Unido e do Mediterrâneo"; "uma ligação vital para a cobertura das rotas norte-atlânticas"; e "uma estação transatlântica de reabastecimento". As ilhas de Cabo Verde eram

Portugal surgiu no final da guerra a colher os proveitos do seu apoio aos Aliados, através da cedência, por exemplo, da base dos Açores, primeiro aos britânicos e depois aos americanos. A continuidade do Estado Novo e, sobretudo, a liderança de Salazar, foram, assim, asseguradas[29].

Mantendo a Grã-Bretanha como principal aliada, «em muitos aspectos, foi com o alto patrocínio britânico que a nau do Estado Novo atravessou as águas agitadas do pós-guerra e chegou a um porto seguro em 1949, uma vez consumada a sua integração na esfera de influência norte-america [adesão à Organização do Tratado do Atlântico Norte]»[30]. Portugal pôde contar também com o apoio britânico na sua candidatura de adesão à ONU, que só viria a integrar em 1955, devido à oposição da União Soviética.

Salazar, ao reconhecer a derrota dos regimes autoritários em 1945, iria, por seu lado, quebrar o isolacionismo com que Portugal enfrentou a guerra, respondendo, ainda que hesitantemente, à necessária cooperação concertada dos Estados Ocidentais, através da sua integração na OTAN e na ONU[31]. De modo mais deliberado, desenvolveram-se operações diplomáticas de teor propagandístico, como a participação de Portugal nas Feiras Internacionais, através das quais se promovia uma imagem de modernização sobretudo pela via

---

consideradas importantes para a segurança das rotas marítimas com a América do Sul e o Cabo da Boa Esperança, ao passo que o valor das facilidades oferecidas por territórios como Angola, Moçambique e Timor também não seria negligenciável». *Idem, ibidem*, p. 53.

[29] «No clima mais desanuviado do final da guerra, a dureza negocial do ditador português tendia a ser vista em Londres e Washington como a expressão natural de alguém que se batia de forma intransigente, mas legítima, pelo interesse nacional português […]». *Idem, ibidem*, pp. 39 e 46.

[30] *Idem, ibidem*, p. 46.

[31] «O regime português apresentou-se bastante dividido quanto à resposta a dar ao repto anglo-americano. A uma sensibilidade mais atlantista e pró-britânica, contrapôs-se uma corrente isolacionista e ultramontana que, para além de ver no Pacto do Atlântico o possível embrião de uma federação europeia, temia que a adesão de Portugal pudesse alienar a Espanha de Franco (que entretanto recordara a Lisboa os seus compromissos assumidos no âmbito do "Pacto Ibérico"). A adesão portuguesa, fruto, uma vez mais, do pragmatismo de Salazar (e das chefias das forças armadas), acabou por ser decidida praticamente na 23ª hora, depois de uma intensa pressão conjunta do F[oreign] O[ffice] e do State Department, onde não faltaram as alusões ao desejo comum de "purificar" os povos do Ocidente das "ideias comunistas" nem os apelos ao contributo de Salazar para a salvação da civilização ocidental. Pela mão da Inglaterra, e a coberto do arranjo multilateral da NATO, ia-se pois completando aquilo que Fernando Rosas designou como a "integração reticente (do Estado Novo) na esfera de influência americana"». *Idem, ibidem*, p. 54.

do comércio e da indústria, cabendo às colónias um papel importante, como reflexo do progresso do país e da sua identidade.

A ação do seu embaixador em Londres, Pedro Teotónio Pereira, foi também essencial para o regime, que tirou partido de dois bem sucedidos acontecimentos.

O primeiro teve lugar em outubro de 1955, quando o presidente da República portuguesa, general Craveiro Lopes, visitou oficialmente Londres. A data da abertura de uma exposição de arte portuguesa na Royal Academy of Arts, *Portuguese Art, 800-1800/ Exposição de Arte Portuguesa em Londres*, foi acertada com esta visita oficial, compondo, deste modo, uma campanha de promoção de Portugal em Inglaterra. Esta exposição, comissariada por Reinaldo dos Santos (1880-1970)[32], proporcionou ao regime português e, particularmente, ao seu comissário, a apresentação de um discurso sobre a produção artística nacional, assente num percurso cronológico e evolutivo, ao longo do qual o caráter artístico português ia sendo revelado. As obras-primas, enunciadoras da «personalidade» nacional, encontravam-se devidamente individualizadas numa hierarquia de significações estéticas, epocais, autorais e de cariz nacionalista – destacavam-se, por exemplo, os Painéis de S. Vicente e a Custódia de Belém[33].

[32] Médico de formação, destacou-se ainda no campo da História da Arte, tendo produzido uma extensa bibliografia da qual se destaca *Oito séculos de arte portuguesa: História e espírito* (1970). Comissariou importantes exposições de arte portuguesa, como a exposição realizada em Londres e a *Exposição dos Primitivos Portugueses* (Lisboa, 1940). Foi presidente do Conselho Director do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (1924-1932) e da Academia Nacional de Belas-Artes (1937-1967). V. OLIVEIRA, Paulo Alexandre Martins – *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte no pensamento e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970).* [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004. Dissertação de mestrado.

[33] V. FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão - *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/ 1956: «A Personalidade Artística do País»*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001. Dissertação de Mestrado.

Fig. 3: *Exposição de Arte Portuguesa* em Londres, 1955-1956. Sala II - Século 15 «Nuno Gonçalves», com o retábulo de São Vicente de Fora.
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Outro acontecimento ainda mais mediático foi a visita oficial da rainha Isabel II, em fevereiro de 1957.

Estes dois momentos tiveram como principal intenção a promoção de uma nova imagem de Portugal perante o seu aliado, no momento em que uma tensão entre ambos crescia devido à questão de Goa. Esta afastava, aliás, o nosso país da convergência que a sua participação em várias organizações europeias pressupunha. O problema da manutenção das colónias iria ocorrer, de facto, num momento em que a comunidade internacional assistia ao movimento inverso.

Após a independência dos territórios indianos administrados pela Grã-Bretanha (Raj britânico) a União Indiana então constituída (1947) reclamou a integração do Estado da Índia português. O conflito que se gerou entre o novo país e Portugal acabou por anunciar o «princípio do fim do Império português»[34]. Este movimento ocorreria, contudo, de forma lenta, violenta e anacrónica – no entender de John F. Kennedy, que mudou a política dos EUA relativamente à

[34] «A história da queda da Índia Portuguesa é uma história de vulnerabilidade externa crescente de um país colonial ameaçado. Uma ameaça que começa na Ásia, na periferia do império, onde uma nova soberania pôs em causa a estabilidade de fronteiras centenárias. Essa vulnerabilidade alastrou ao resto do império, no continente africano, com a internacionalização da oposição ao colonialismo português e o desenvolvimento da contestação interna ao regime». STOCKER, Maria Manuel – *Xeque-mate a Goa*. Lisboa: Temas e Debates, 2005, p. 252.

questão das colónias portuguesas, «Goa era "um caso colonial, os tempos coloniais tinham passado"»[35].

O «caso» Goa era vital para Salazar, não só pela projeção de uma imagem de Portugal concordante com a ideologia do regime, mas também para a gestão da atuação portuguesa nas restantes colónias ou «províncias[36]. Com a rendição sem resistência das forças militares portuguesas em 18 de dezembro de 1961 perante a invasão indiana, o importante era, contudo, pensar em Angola:

> *Em Lisboa, os jornais contavam outra história, a da "histórica defesa dos soldados portugueses face à terrível agressão indiana" […]. Na Televisão […] nunca passou a informação de que as tropas portuguesas se tinham rendido. Goa era irrecuperável e estava já bem acesa a guerra em Angola. O regime colonial não podia tolerar que outros militares baixassem as armas nem o moral da população. […] A ordem de resistir até à última gota de sangue […] tinha objectivos que transcendiam a fronteira com a Índia. Corria uma guerra subversiva em Angola e aí tinha ainda Portugal meios de defesa real, sem limite no tempo. Mas, para que essa defesa fosse eficaz, era necessário capitalizar a imagem e prestígio das Forças Armadas portuguesas*.[37]

Durante todo este processo a Grã-Bretanha agiu como intermediária, fazendo, porém, ver ao regime português que a Commonwealth, de que a União Indiana fazia parte, sobrepunha-se à Aliança Luso-Britânica. Estava, por isso, fora de questão uma ação militar por parte do aliado de Portugal sobre a Índia. A Grã-Bretanha procurava, com esta atitude, acautelar a sua presença nos territórios coloniais que ainda administrava (como Hong Kong e Gibraltar), como também a sua influência no Sudeste Asiático, onde poderia bloquear o avanço comunista.

---

[35] *Idem, ibidem*, p. 239. A chegada de John F. Kennedy à presidência dos EUA «marcou o início da política americana da "new frontier": o objectivo do alargamento das fronteiras ideológicas, económicas e políticas, mas não territoriais, da América passou a determinar a sua nova política externa». *Idem, ibidem*, p. 169.

[36]«Para Salazar, o interesse nacional português, a manutenção do seu regime e a preservação do Império eram coincidentes. Nunca aceitou a situação de facto e o Estado Português da Índia continuou a fazer parte integrante do território nacional até 1974, apesar de, logo em 1962, se realizarem em Goa as primeiras eleições gerais multipartidárias». *Idem, ibidem*, p. 265.

[37] *Idem, ibidem*, p. 246.

Face ao isolamento de Portugal do contexto internacional, particularmente demonstrado nas assembleias gerais da ONU[38], o regime agia em duas frentes: pela diplomacia e pela propaganda. Ambas as vias funcionaram em paralelo nas iniciativas já referidas, que tinham como principal alvo um auditório internacional, particularmente britânico.

Internamente, a propaganda e a censura condicionavam o conhecimento dos portugueses acerca dos acontecimentos internacionais, especialmente aqueles que estavam relacionados com a questão colonial.

Em 1960, ano que antecedeu a conclusão da «questão de Goa» e o início da guerra em África, realizou-se, em Belém, a *Exposição Henriquina*[39], que comemorava o quinto centenário da morte do Infante D. Henrique e recordava «as figuras e factos dominantes da epopeia dos Descobrimentos Portugueses»[40].

Esta exposição introduziu um novo modelo nas montagens expositivas realizadas pelo Estado Novo em Portugal. O seu dispositivo moderno, desenhado por Frederico George (1915-1994), derivava, para além do contacto com o *design* internacional, das experiências relacionadas com a criação dos pavilhões de Portugal nas exposições mundiais. Nestas construções, optou-se por uma museografia moderna, em consonância com as determinações dos responsáveis por estes eventos, que pretendiam, desta forma, neutralizar discursos mais nacionalistas através da linguagem moderna. Rompendo com a estética revivalista que em grande medida se cristalizou em 1940, na *Exposição do Mundo Português*, a *Exposição Henriquina* não deixava, contudo, de se integrar no momento, isto é, na defesa de um Portugal pluricontinental e plurirracial,

---

[38] Portugal enfrentou nas assembleias-gerais da ONU o bloco anti-colonialista que tentou passar propostas de resolução adversas ao país, nomeadamente a criação de comités para avaliar a recusa de Portugal em transmitir informações sobre os territórios que administrava, ao abrigo do artigo 73º da Carta das Nações Unidas. Portugal soube gerir a discussão a seu favor. V. OLIVEIRA, Pedro Aires - *Os despojos da Aliança…, 2007*, p. 200.

[39] Esta exposição terá também sido exibida em Bruxelas. Segundo o relatório de Raposo de Magalhães de 20 de julho de 1960, o Conselho de Administração da FCG iria propor ao Estado a repetição desta mostra em Paris. Não foi, contudo, possível confirmar estas informações. MAGALHÃES, José Raposo de- Relatório do Dr. José Raposo Magalhães: Assuntos cuja solução foi especialmente confiada ao Senhor Presidente. Lisboa, 20 de Julho de 1960, p. 8. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 881.

[40] *Exposição Henriquina*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960, p. 15.

revendo os antecedentes históricos e «espirituais» do império. Tal como na *Exposição de Arte Portuguesa em Londres*, destacavam-se as obras que simbolizavam as conquistas territoriais e comerciais dos portugueses (como a Custódia de Belém e as Tapeçarias de Pastrana), mas, devido à escassez objectos artísticos e utilitários relacionados diretamente com o Infante ou com a ação marítima que este desenvolveu, optou-se por criar um contexto cenográfico, que funcionava a partir de «penetrantes sugestões artísticas que nos põe debaixo dos olhos, sucessivamente, em quadros e imagens de rica inspiração e perfeita execução»[41].

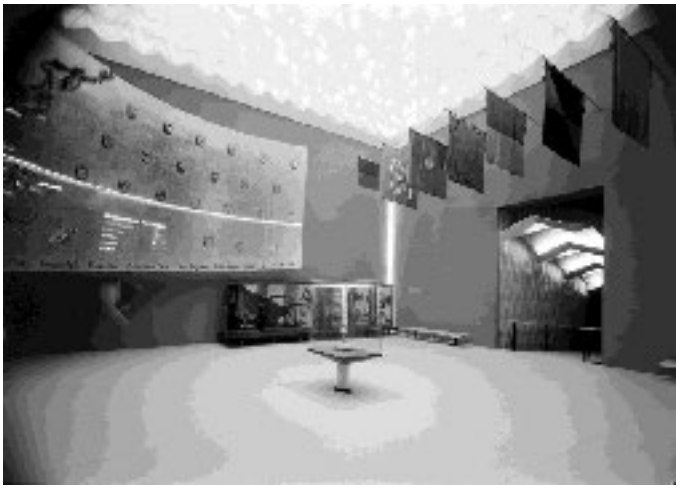

Fig. 4: Exposição Henriquina, Lisboa, 1960. Sala do Renascimento, com Custódia de Belém ao centro.
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Em Portugal vivia-se, portanto, em grande parte, à margem das discussões diplomáticas e dos conflitos internacionais. A ação do SNI, descendente do Secretariado da Propaganda Nacional, reforçava, através da propaganda cultural e artística, as iniciativas do regime e divulgava os seus principais feitos. A exposição *30 Anos de Cultura Portuguesa: 1926-1956* (V. cap. 4, pp. 218-221), cumpriu esta última missão, destacando as iniciativas e personalidades mais marcantes deste período e dando a entender que o seu sucesso se devia sobretudo à nova política estabelecida em 1926. A FCG não poderia deixar de ser mencionada nesta celebração, como uma das mais importantes realizações do Estado Novo.

[41] *Idem, ibidem*, 2007, p. 15.

O desenvolvimento económico de Portugal nos anos 50

No capítulo dedicado ao período do pós-guerra da mais recente *História de Portugal*, Rui Ramos refere também o ambiente favorável ao governo de Salazar no início da Guerra Fria, momento em que os regimes ocidentais estavam mais preocupados com a atividade da União Soviética e com a possível viragem de Portugal para o bloco comunista caso a ditadura de Salazar caísse. Citando Eisenhower, o historiador dá outra explicação para o caráter de exceção concedido a Portugal pelas democracias ocidentais: «"ditaduras deste tipo são por vezes necessárias em países cujas instituições não são tão avançadas como as nossas". O regime foi tratado como uma emanação do "atraso" português […]»[42].

No entanto, após a guerra mundial, Portugal teve que acertar passo com a economia internacional, iniciando, assim, um programa de desenvolvimento industrial. Como refere Filipe Ribeiro de Meneses, a modernização económica do país exprimiu a sua integração na Europa do pós-guerra: «if the decisive push for the modernization of the economy came because of domestic politics, then the shape adopted by that modernization was the result of the process of European integration, from which Salazar realized that Portugal could not be excluded»[43]. Esta integração correspondeu à participação, como Estado membro, na Organização para a Cooperação Económica Europeia, criada em 1948 na sequência da implementação do Plano Marshall, do qual Portugal também beneficiou, e mais tarde, na EFTA (European Free Trade Association – Associação Europeia de Livre Comércio), em 1960, ano em que o país também acedeu ao Banco Internacional e ao Fundo Monetário Internacional.

A inserção num contexto supranacionalista (Europa ocidental), que tinha como principal referência neste período os EUA, cujas políticas e estilo de vida Salazar desprezava, e a nova política industrial, colocavam, porém, problemas

[42] RAMOS, Rui – O segundo Salazarismo: A Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África (1945-1974). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009, p. 668.
[43] MENESES, Filipe Ribeiro de – *Salazar: A political biography*, 2009-2010, p. 346.

ideológicos ao Estado Novo[44]. Por outro lado, o loby dos grandes proprietários rurais bloqueou reformas estruturais nesta área. Mas, tutelada em todos os aspetos pelo poder, nomeadamente através dos Planos de Fomento, a economia do país progrediu após a guerra, sem que, contudo, as condições de vida da maioria da população melhorassem. No final da década de 50, Portugal permanecia o país mais atrasado da Europa Ocidental, tornando-se a emigração o fenómeno social mais marcante deste período.

Na realidade, o principal objetivo da sua política económica, cuja concretização acabou por ser bastante limitada[45], consistia na salvaguarda do Estado Novo e na permanência de Salazar no poder:

> *«We are nationalists in the economic arena, but we mean by that nationalism only this: the integration of foreign capital and technique, without denying their origin and individuality, in the national economy». In other words, foreign investment was welcome provided it did not upset the prevailing political order.*[46]

O mesmo princípio se podia aplicar à atividade da FCG.

---

[44] «[…] having preached the virtue of the rural life, and having described itself as the countryside bringing order to a chaotic, de-nationalized Lisbon, the New State could not turn, without doing itself major political damage, to all-out industrialization; having preached the virtue, if not of poverty, then at least of modesty, Salazar could not easily advocate the national pursuit of economic growth, and its individual corollary, the private pursuit of wealth.» *Idem, ibidem*, p. 337.

[45] Foram implementados pelo Estado três planos de fomento (1953-1958; 1959-1964; 1968-1973) e um intercalar (1965-1967), que foram criados «antes de mais como uma resposta do Estado ao fraco desenvolvimento da economia nacional». O I e II Planos de Fomento visavam o desenvolvimento dos seguintes sectores económicos que eram considerados autonomamente: agricultura, indústria, transportes e comunicações e escolas técnicas. O Plano Intercalar impôs pela primeira vez uma «visão de conjunto da economia», que tinha também em consideração questões sociais: «ao anterior objectivo de aceleração do ritmo de crescimento do produto junta-se agora o de acompanhar esse acréscimo de uma repartição mais equilibrada do rendimento». O III Plano aprofundou a nova metodologia e objetivos do Plano Intercalar. Apesar dos resultados positivos no desenvolvimento de infraestruturas durante os dois primeiros planos de fomento, o balanço final desta estratégia de planeamento aponta para desequilíbrios entre os objetivos apresentados e a sua execução. Os Planos de Fomento acabaram por não conseguir resolver os principais problemas de desenvolvimento que afetavam a economia e a sociedade portuguesas. V. RODRIGUES, Carlos Farinha – Planos de Fomento. *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol II. Fernando Rosas e J.M. Brandão (dir.). [s.l.]: Bertrand, 1996, pp. 739-742.

[46] MENESES, Filipe Ribeiro de – *Salazar: A political biography*, 2009-2010, p. 346. Citação da carta dirigida por Oliveira Salazar a Sir Nigel Ronald, embaixador do Reino Unido em Lisboa, datada de 23 de março de 1953.

Salazar e a Fundação Calouste Gulbenkian

Segundo Franco Nogueira «foi grande preocupação de Salazar tornar a instituição completamente apolítica e independente do governo»[47] (sem, contudo, permitir que ela pusesse em causa o regime).

Tendo provavelmente em mente as dificuldades da execução testamentária, a sua projecção internacional e as complicadas negociações com Lord Radcliffe e o governo francês[48], Salazar decidiu manter uma certa distância relativamente à FCG, como confessou a Marcelo Matias, :

> *Nós temos tido o máximo cuidado em mostrar que o Governo é estranho à Fundação e às suas actividades. Isto acarreta-nos alguns prejuízos, mas a atitude tomada continua a ser a que deriva das dificuldades do começo (nacionalidade portuguesa, a crise da presidência inglesa do conselho de administração, maioria nacional dos membros deste conselho, etc.). […] Concluo: não se pode tocar na Fundação durante muito tempo […].*[49]

No entanto, isto não impedia o presidente do Conselho de acompanhar de perto a atividade da FCG. Havia que estar vigilante, não só à composição do Conselho Administrativo[50] e do corpo de funcionários da Fundação, que

---

[47] NOGUEIRA, Franco - *Salazar: o ataque: 1945-1958*, 1986, p. 395.

[48] O governo francês proibiu inicialmente a transferência da coleção de Calouste Gulbenkian de Paris para Lisboa, apoiando-se na lei que declarava que «os objectos que apresentem um interesse nacional, de história ou de arte, não podem ser exportados sem autorização do Ministério da Educação, cabendo aos Conservadores dos Museus de França classificar os objectos abrangidos no referido diploma» (PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 32). Na resolução deste problema intervieram neste processo o Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal e a Embaixada portuguesa em Paris, liderada por Marcelo Matias (1903-1999), cuja ação foi determinante. Marcelo Matias formou-se em Direito na Universidade de Lisboa, tendo seguido, após uma passagem pelos quadros da Procuradoria Geral da República, carreira diplomática. Destaca-se a sua nomeação para a Embaixada de Portugal em Paris (1948-1958 e 1961 e 1971) e para a chefia do Ministério dos Negócios Estrangeiros (1958-1961).

[49] Carta de Oliveira Salazar dirigida a Marcelo Matias. [Lisboa]: 26 de fevereiro de 1958. *Correspondência Marcello Mathias - Salazar: (1947-1968)*. Maria José Vaz Pinto (ed.). Lisboa: DIFEL, 1984, p. 405.

[50] Pedro Aires Oliveira apontou, numa entrada dedicada à FCG no *Dicionário de História do Estado Novo*, para a influência de Salazar na composição do Conselho de Administração da FCG: por sugestão sua Azeredo Perdigão tornou-se no primeiro presidente da Fundação, cargo que ocuparia até ao final da sua vida. Perdigão, que era conhecido por manter uma certa independência face ao regime manifestou, no entanto, apoio à política ultramarina do Governo

poderiam integrar elementos «subversivos», mas também à sua atividade[51], para que os rendimentos desta instituição fossem bem aplicados no país. O Arquivo de Oliveira Salazar, preservado na Torre do Tombo, integra material diverso relativo à FCG, mostrando que, depois da sua criação, o ditador manteve-se informado sobre o trabalho desenvolvido pelos seus responsáveis e funcionários. Uma fonte importante era Pedro Teotónio Pereira, que, em várias cartas, comentava a atividade da FCG.

Mas não foi só a intervenção de Salazar na FCG que foi condicionada pelo seu processo de constituição. Também a própria Fundação iniciou atividade tendo em conta os seus antecedentes e os contextos nacional e internacional que dela estavam muito expectantes.

A imagem da Fundação

Azeredo Perdigão, «democrata, oposicionista responsável e moderado», nas palavras de Franco Nogueira, como presidente da FCG e seu principal mentor, procurou definir para a instituição um caminho próprio, sem contudo, entrar em conflito com o Estado e as suas instituições. A carta que Perdigão dirigiu a

---

nos anos 60, apoio esse que, segundo o autor citado, teria contribuído para «resguardar a Fundação de interferências» governamentais. A relação cordial que Perdigão mantinha com o chefe do governo funcionou no mesmo sentido. Os restantes administradores, com a excepção de Kervork Loris Essayan, genro do fundador, eram personalidades conotadas com o regime: Pedro Teotónio Pereira, antigo ministro e diplomata; Domingos de Souza Holstein Beck, Duque de Palmela, embaixador em Londres nos anos 40; Francisco Leite Pinto, dirigente da Mocidade Portuguesa e ministro da Educação Nacional; Luís Guimarães Lobato, vice-presidente da Câmara Municipal de Lisboa durante a administração de Salvação Barreto, e Marcelo Matias, diplomata e ministro dos Negócios Estrangeiros. José Medeiros Ferreira chama, no entanto, a atenção para o facto destas personalidades terem sido escolhidos pelo seu contributo, aquando do desempenho dos seus cargos, para a constituição e desenvolvimento da FCG. OLIVEIRA, Pedro Aires – Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário de história do Estado Novo*, 1996, pp. 373-376. FERREIRA, José Medeiros – A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, pp. 109-110.

[51] Medeiros Ferreira indica outras razões para a vigilância do regime à FCG, nomeadamente a atribuição de bolsas a «gente desafecta ao regime, e a vinda a Portugal de entidades portadoras de ideologias refractárias às do Estado Novo. Fala ainda dos processos que correram na PIDE envolvendo a FCG. *Idem, ibidem*, p. 111-117.

Salazar, acompanhando o programa de realizações da FCG no seu primeiro ano e meio de existência[52], exemplifica essa atitude:

> *Muitas foram as circunstancias que influenciaram a elaboração deste programa, mas todas podem resumir-se numa só:- o desejo de mostrar que a Fundação é uma realidade viva, que as possibilidades são grandes e que as pessoas que a dirigem estão firmemente dispostas a cumprir, com os maiores sacrifícios, os deveres em que está constituida para com a memória do Fundador e a Sociedade.*[53]

Nesta relação de compromissos não estava incluído o regime. O programa enviado a Salazar aponta, por conseguinte, para a natureza contraditória da relação entre a FCG e o Estado: se, por um lado, Azeredo Perdigão sentia o dever de informar Salazar sobre as atividades da Fundação, por outro lado o presidente desta instituição manifestava também a necessidade de deixar bem clara a sua autonomia em relação ao regime:

> *Mas porque o Estado, ao mesmo tempo que declarou a Fundação uma instituição de utilidade pública geral, reconheceu a sua natureza privada, não deve, sem quebra do princípio basilar da instituição – uma actuação privada visando a realização de fins de utilidade pública geral-, limitar por qualquer forma a sua autonomia enquanto aquele princípio for por ela observado.*
>
> *Colaboração paralela e complementar, sem sujeição administrativa, eis o lema que tem de orientar as relações da Fundação com o Estado para que elas sejam fecundas e pacíficas.*

---

[52] Este relatório organiza-se pelas seguintes secções, que definem a atividade da FCG em Portugal e na Grã-Bretanha: Investigação científica, Educação e Cultura, Artes. Destacam-se, no que diz respeito às artes plásticas em Portugal, as seguintes medidas: «continuar a conceder, a diplomados com cursos superiores e a artistas, bôlsas de estudo no estrangeiro; foram já concedidas 65 e estão em estudo os processos relativos a 47 novos candidatos; […] Promover, durante a Exposição de Artes Plásticas […] várias conferências culturais sôbre arte moderna, contando-se, desde já, para êsse efeito, com a colaboração de alguns dos mais distintos críticos de arte, nacionais e estrangeiros». [PERDIGÃO, José de Azeredo] - [Programa de realizações da Fundação Calouste Gulbenkian]. [Lisboa, novembro de 1957], pp. 2-3. ANTT - Arquivo Salazar, PC-44C cx. 574, pt. 1.

[53] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Oliveira Salazar. [Lisboa]: 5 de novembro de 1957, pp. 1-2. ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1.

Mas tal lema envolve, evidentemente, para a Fundação, o compromisso de se abster, por completo, de qualquer acção política, e, para o Estado, o de não perturbar a acção da Fundação enquanto a mesma se circunscrever ao prosseguimento dos seus fins estatutários de harmonia com a utilidade pública geral.[54]

O programa de realizações atrás citado mostra também que a FCG encontrava-se, um ano e meio após a sua criação, em plena atividade, procurando legitimar a doação que lhe fora feita pelo seu fundador e credibilizar e divulgar, nacional e internacionalmente, a sua intervenção. Para tal, a nova instituição investiu numa ação imediata e visível nas áreas de atuação indicadas nos seus estatutos - artes, educação, ciência e beneficência - e nas zonas ligadas à história pessoal de Calouste Gulbenkian (Grã-Bretanha, França e Médio Oriente[55]), demonstrando deste modo a sua dimensão internacional. Azeredo Perdigão justificou, em 1958, o trabalho até então desenvolvido da seguinte forma:

Havia pois que mostrar rapidamente, em Portugal e em alguns países estrangeiros, que a Fundação existia, não só de direito, mas também de facto, e que, para além disso, era capaz de realizar uma obra de efeitos a curto prazo […] A pronta satisfação [de alguns] dos múltiplos pedidos […] deu uma amostra das suas possibilidades futuras e, assim, o cepticismo que nos envolvia e podia, em certos casos, comprometer ou sacrificar os nossos destinos, converteu-se em confiança na Instituição e nos seus dirigentes e em esperança quanto aos benefícios que ela poderia trazer.[56]

A determinação em começar a agir de imediato teve, no entanto, consequências no planeamento estratégico da intervenção da FCG: «em regra

---

[54] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 68.

[55] [PERDIGÃO, José de Azeredo] - [Programa de realizações da Fundação Calouste Gulbenkian], [1957].

[56] Excerto da carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, datada de 7 de julho de 1958, citada por Ana Tostões na publicação *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços Centrais, 2006, pp. 39-40.

todas as obras de vulto se planificam primeiro e só depois se começa a dar-lhes execução. Não é, porém, necessàriamente assim quando se trata da obra de uma fundação nascida e criada nas condições em que nasceu e se criou a Fundação Calouste Gulbenkian»[57].

Esta explicação, publicada no primeiro *Relatório do Presidente,* parecia contradizer o discurso proferido na apresentação pública da Fundação, em 20 de julho de 1956. No entanto, os condicionalismos da constituição da FCG eram já apontados como a razão principal da falta de planificação da sua atividade:

> *Da obra monumental que à Fundação cabe realizar pouco lhes poderei dizer, porque obras desta natureza não se improvisam, nem planificam no curto prazo de um ano, quase todo gasto no estudo e solução dos problemas jurídicos, administrativos e fiscais, que necessàriamente precedem a organização de uma instituição desta natureza, mormente quando na solução desses problemas interferem múltiplos factores de ordem internacional.*
>
> *A aprovação dos estatutos da Fundação dentro do ano que hoje se completa sobre a morte do Fundador, para as pessoas que conhecem as dificuldades que foi necessário vencer, ou para aqueles que inteligentemente as adivinham, deve constituir prova plena, não direi do valor, mas do volume dos trabalhos já realizados.*[58]

Mas o Conselho de Administração da FCG enfrentava ainda outras contrariedades, agora relacionadas com a gestão deste tipo de instituição e com a metodologia que deveria orientar o seu funcionamento:

> *Sempre que uma fundação se destina, não a levar a efeito um empreendimento determinado, mas sim a patrocinar ou promover indiscriminadamente quaisquer obras ou iniciativas, desde que sejam meritórias, em domínios tão vastos como são os das artes, os da ciência, os da educação e os da caridade, nas suas numerosas*

[57] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 63.

[58] *Idem* - Discurso do Dr. José de Azeredo Perdigão «Trustee» da Fundação. *Fundação Calouste Gulbenkian: estatutos da Fundação*. Lisboa: [s.n.], 1956, p. 32.

modalidades, quando, por outro lado, a instituição não tem a sua acção limitada a uma área territorial restrita e antes ela é extensiva a diversas regiões, em ordem a que da mesma beneficiem vários povos ou comunidades, está indicado que os respectivos planos se estabeleçam principalmente […] mediante o reconhecimento daquilo que não convém realizar e por definição a priori daquilo que se deve empreender. […]

No que toca a Portugal a obra até agora efectuada confirmou-nos um postulado e deu-nos já alguns valiosos ensinamentos.

O postulado consiste em que as fundações devem, de preferência, actuar em grande, isto é, devem reservar os seus meios de acção para tornar possível a realização de importantes empreendimentos que sem a sua iniciativa ou sem a sua ajuda seriam impraticáveis, pelo menos imediatamente. […] A actividade das fundações não deve restringir ou desencorajar, por qualquer forma, a actividade das pessoas singulares ou colectivas, nem pode substituir-se-lhes, quer na acção, quer nos encargos que lhes caiba suportar, no interesse próprio ou da comunidade. […]

Também, ressalvadas algumas excepções, actuar em reduzida escala ou proporção, além de dividir e dispersar, é realizar aquilo que os outros poderiam, se quisessem, levar a efeito, o que, sob o ponto de vista moral e educativo, apresenta manifestos inconvenientes.[59]

Ana Tostões, no seu estudo sobre os edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian, chama a atenção para a importância de «entender como o processo inicial adoptado para creditar a Fundação, através da sua acção, foi fundamental para delinear o carácter próprio desta instituição»[60]. Em causa estava a «criação da imagem da Fundação Gulbenkian» que a autora associa diretamente à construção da Sede e Museu da FCG, inaugurados em 1969. No entanto, é para mim inegável que esta imagem começou a ser trabalhada e materializada desde

[59] *Idem - Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, pp. 63 e 65-66.

[60] TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 38.

o início da atividade da Fundação, isto é, desde 1957, sobretudo a partir de iniciativas de maior impacto público, como as suas exposições.

Foi a propósito da primeira grande exposição realizada pela FCG, a *Exposição de Artes Plásticas*, que Azeredo Perdigão declarou a Pedro Teotónio Pereira que «tínhamos de fazer novo e melhor»[61] por comparação com as exposições e salões que outras instituições tinham organizado até então. O presidente da FCG não falava apenas da organização, mas sobretudo do espaço e arranjo expositivos. A museografia era, deste modo, entendida como um instrumento de projeção da própria Fundação, tal como a exposição evocativa da Rainha D. Leonor demonstrou de forma clara. Este evento é de tal forma paradigmático que merece ser mencionado mais pormenorizadamente.

A FCG decidiu, antes de qualquer instituição pública, comemorar os 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor (1458-1525)[62], esposa de D. João II, mecenas e fundadora das Misericórdias em Portugal, justificando esta iniciativa do seguinte modo:

> *Um tal acontecimento [o 5.º centenário do nascimento da Rainha] não podia ser indiferente à Fundação Calouste Gulbenkian, uma vez que, entre os seus fins estatutários, figura a realização da caridade e a protecção das artes. A Rainha Dona Leonor foi, ao mesmo tempo, uma alma dotada do mais puro amor do próximo e um espírito devotado aos mais belos empreendimentos artísticos e culturais*.[63]

---

[61] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de dezembro de 1957, p. 2. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

[62] Esta exposição teve lugar em dezembro de 1958 no Mosteiro da Madre de Deus, cujo restauro, financiado pela FCG, foi propositadamente realizado para este evento. À ideia inicial de expor a vida e a obra da Rainha, juntou-se depois um núcleo dedicado às Misericórdias portuguesas, a pedido da Comissão Nacional para as comemorações do centenário de D. Leonor, que, segundo Azeredo Perdigão, foi constituída pelo governo na sequência da divulgação pública da iniciativa da FCG. V. carta de José de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 11 de abril de 1958, p. 1. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108. Sobre esta exposição V. OLIVEIRA, Leonor de - A exposição «A Rainha D. Leonor» no quadro das exposições evocativas do Estado Novo. *Revista de História da Arte*. Nº 8 (2011), pp. 152-167.

[63] PERDIGÃO, José de Azeredo - *A Rainha D. Leonor: Exposição realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian no Mosteiro da Madre de Deus*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1958, p. 7.

A identificação da Fundação com a ação cultural e benemérita de D. Leonor constituiu um dos meios utilizados para divulgar a FCG junto do público português e explicitar a sua missão. Não foi, portanto, estranho a estes objetivos o facto da exposição dirigir-se, segundo Maria José de Mendonça, responsável pela sua organização, a «um grande público, mais do que particularmente a investigadores e eruditos»[64].

Para a montagem desta mostra evocativa, a FCG convidou o arquiteto Francisco Conceição Silva (1922-1982), que trabalhou juntamente com os arquitetos José Daniel Santa-Rita (1929-2001) e Raul Santiago Pinto e o decorador Manuel Rodrigues (1924-1965), seus colaboradores noutros projetos. A exposição tornou-se, com a intervenção desta equipa, numa criação inédita, que veio revelar de modo mais expressivo o contributo da arquitetura e do design para a concretização de exposições temporárias de arte e história.

Conceição Silva pertencia à primeira geração de arquitetos e artistas portugueses que iniciaram uma nova abordagem (artística e democrática) dos objetos do quotidiano, do mobiliário, da «conceção de ambientes», tirando partido de uma melhoria da economia nacional, do desenvolvimento industrial e de uma abertura, a nível económico, ao estrangeiro[65]. O seu trabalho na construção do pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse, 1957) teria influenciado a escolha desta equipa pela FCG. Na exposição da Madre de Deus, Conceição Silva e os seus colaboradores puderam apresentar, num novo contexto, a sua perspectiva particular – a obra total[66].

---

[64] MENDONÇA, Maria José de - A exposição da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 2 (mar. 1959), p. 20.

[65] V. SANTOS, Rui Afonso - Daciano da Costa e os percursos do design português, 1950-2000. *Daciano da Costa, designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 62-77.

[66] Esta exposição estava dividida em três núcleos principais: Aspectos da época da Rainha, A Rainha e os Artistas e A Rainha e as Misericórdias. Estes núcleos distribuíam-se pelas galerias do claustro joanino, salas do primeiro e segundo piso do mosteiro e no claustro pequeno. A sala de Santo António e coro alto faziam também parte do percurso expositivo. V. OLIVEIRA, Leonor de - A exposição «A Rainha D. Leonor» no quadro das exposições evocativas do Estado Novo. *Revista de História da Arte*, 2011, pp. 152-167.

Fig. 5: Secção «A Rainha e os Artistas» - aspeto de uma das salas de pintura (sala III), com o Retábulo da Igreja da Madre de Madre de Deus.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA

Fig. 6: Exposição *A Rainha D. Leonor*, Lisboa, 1958. Capela do Claustro no andar inferior do Claustro Joanino, com o Relicário de D. Leonor cedido pelo Museu Nacional de Arte Antiga.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA

Após a sua inauguração pelo presidente da República, esta exposição foi muito visitada e acompanhada mediaticamente. A Fundação promovia deste modo a sua iniciativa e manifestava uma capacidade de mobilização de especialistas e recursos para a criação de um evento sem paralelo na altura. Também nesta exposição estavam refletidas outras áreas às quais a FCG daria apoio: a música (como banda sonora de fundo a acompanhar o percurso da exposição) e o teatro, através da referência ao apoio da Rainha a Gil Vicente. O

público e os meios culturais e artísticos retiveram a montagem cenográfica e o potencial concretizador da Fundação. A FCG estabeleceu, desde logo uma fasquia muito alta.

capítulo 2

O Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian nos primeiros anos (1956-1961)

Os estatutos da FCG determinaram que uma das suas áreas de atuação seria a das artes plásticas. A finalidade artística coincidia não só com a biografia do Fundador, como também com um dos fundamentos da própria criação da FCG, uma vez que entre os seus principais propósitos estavam a conservação e exibição num único espaço das obras que Calouste Gulbenkian colecionara ao longo da sua vida. Foi, para este fim, criado o Serviço de Museu e Belas-Artes, cuja atividade incidia não só na planificação do futuro museu da Fundação, como também no apoio e promoção da arte portuguesa contemporânea. No entanto, se eram claras as tarefas a cumprir no caso do Museu Calouste Gulbenkian, já a atuação daquele Serviço no campo da produção artística contemporânea foi mais complexa, na medida que tinha que responder, com medidas específicas, aos diferentes problemas que os artistas contemporâneos, particularmente os mais jovens, enfrentavam.

Fig. 7: Inauguração da *I Exposição de Artes Plásticas*, em 7 de dezembro de 1957, na SNBA.
Da esquerda para a direita: o presidente da República, General Craveiro Lopes; José de Azeredo Perdigão, Maria José Mendonça e o Cardeal Patriarca, D. Manuel Gonçalves Cerejeira.
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

Coube a Azeredo Perdigão redigir, a pedido do Fundador, poucas semanas antes da outorga do seu primeiro testamento (maio de 1950), «um projecto de estatutos de uma fundação portuguesa, com sede em Lisboa, cujo objectivo seria, de harmonia com as suas instruções, conservar as obras que lhe fossem doadas ou legadas pelo fundador, expô-las ao público no País ou fora dele, e promover, por os meios adequados, o desenvolvimento da educação e da cultura artística em Portugal»[67].

Para integrar a prossecução destes fins artísticos, mas também científicos, educativos e de beneficência, no organograma da recém-criada Fundação, José Azeredo Perdigão, referiu-se, durante a apresentação pública da FCG, à criação de «quatro orgãos de consulta, estudo e informação», entre eles o conselho de belas artes, que seriam «formados por um núcleo de pessoas das mais experimentadas e das mais conhecedoras da generalidade dos problemas próprios de cada um dos referidos ramos de atividade da Fundação. […] Será sobre as conclusões dos pareceres e relatórios desses conselhos, que a Administração da Fundação tomará as suas últimas decisões»[68].

Contudo, no seu primeiro relatório, publicado cinco anos após este discurso, o presidente da FCG admitiu que a constituição dos órgãos consultivos não tinha ido avante. Chegara-se à conclusão de que eles eram pouco adequados ao funcionamento da Fundação, que era chamada a resolver vários problemas num curto espaço de tempo: «julgou-se, assim, preferível organizar os quadros ordinários da Fundação, ao mesmo tempo, com pessoas conhecedoras da generalidade dos assuntos próprios dos respectivos serviços e com técnicos qualificados, ou seja, por grupos de pessoas capazes de, colaborando entre si,

[67] PERDIGÃO, José de Azeredo- *Calouste Gulbenkian Coleccionador*, 2006, pp. 212-213.

[68] Discurso proferido na sessão pública realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, em 20 de julho de 1956, que se seguiu à aprovação dos estatutos da FCG. Nesta sessão recordava-se igualmente o primeiro ano sobre a morte de Calouste Gulbenkian. PERDIGÃO, José de Azeredo - Discurso do Dr. José de Azeredo Perdigão «Trustee» da Fundação. *Fundação Calouste Gulbenkian: estatutos da Fundação*, 1956, p. 33.

não só compreenderem e equacionarem os problemas, mas também prepararem as bases da sua resolução»[69].

Deste modo, «[…] os pelouros[70] da administração assim se dividiram, com nove titulares, tendo o presidente Azeredo Perdigão assumido¸ por gosto pessoal, o das artes, de primacial importância pelos valores envolvidos»[71].

A criação do Museu Calouste Gulbenkian[72] assumiu-se, para o Conselho de Administração da FCG, como uma tarefa fundamental, cuja concretização deveria arrancar imediatamente. O estudo, inventariação e transferência de todas as obras da coleção do Fundador para Lisboa (que decorreu entre julho de 1958 e julho de 1960), foram levados a cabo logo após a instituição da FCG, apesar do processo movido por Nubar Gulbenkian (resolvido em 1958) e da oposição inicial do governo francês à saída das peças da Avenida de Iéna (V. nota 48).

Foi assim constituído, no final de 1956, o Serviço de Museu e Belas-Artes, que associava o trabalho respeitante à coleção Calouste Gulbenkian às atividades de divulgação e apoio às artes plásticas contemporâneas. Em ambos os casos a coordenação foi assegurada por Maria José de Mendonça (1905-1976), conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga desde 1944.

---

[69] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 67.

[70] Estes pelouros correspondiam às seguintes áreas e serviços: Beneficência, Artes, Educação, Ciência, Serviços do Médio Oriente e Comunidades Arménias, Serviços de Projectos e Obras, Serviço de Contabilidade Geral e Investimentos Financeiros e Serviço de Contabilidade Central e Revista Colóquio. As áreas de ação citadas podiam corresponder a mais do que um serviço, como era o caso das Artes, que se encontrava dividida pelo Serviço de Museu e Belas-Artes e o Serviço de Música. Estes dados encontram-se publicados no primeiro relatório do presidente, que designou o primeiro Serviço de Serviço de Artes Plásticas. PERDIGÃO, José de Azeredo – Relação das pessoas que constituem os orgãos dirigentes da Fundação e dos empregados superiores da mesma. *Idem, ibidem*.

[71] FRANÇA, José-Augusto - Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário de História de Portugal: suplemento (1926/1974)*. António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.). Porto: Figueirinhas, 1999-2000, pp. 71.

[72] Sofia Lapa aprofundou este tema na sua investigação de mestrado, defendida em 2009 na FCSH/UNL: *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Dissertação de Mestrado. A sua tese de doutoramento, intitulada *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma crítica do objecto museológico*, irá desenvolver este assunto, estando a ser elaborada também sob orientação da Professora Raquel Henriques da Silva (FCSH/ UNL).

Até 1960, Maria José de Mendonça coordenou a inventariação da coleção Gulbenkian (outubro de 1956 a setembro de 1957) e a programação do futuro museu, acompanhando o processo de estudo das suas instalações, que se localizariam no Parque de Santa Gertrudes, adquirido em abril de 1957[73].

Estando bem definidas as tarefas a desenvolver em relação à criação do Museu Calouste Gulbenkian, no campo das artes plásticas contemporâneas a ação da FCG enfrentava, porém, algumas dificuldades, conforme Azeredo Perdigão explicou no seu primeiro relatório:

> *Mais do que em qualquer outro, é no campo das artes que a Fundação encontra maior dificuldade em intervir eficazmente […] intervir em proveito ou no interesse comum das pessoas que se dedicam ao mesmo ramo de actividade artística. As intervenções com esse alcance são, porém, neste campo, particularmente complicadas e contingentes, dado que os artistas, uma vez que passam o período da primeira aprendizagem, logo adquirem uma forte personalidade, rebelde a tudo que possa condicionar ou embaraçar a livre expressão do seu poder criador.*[74]

Um primeiro inquérito às Belas-Artes portuguesas: a *Exposição de Artes Plásticas*

António Pinto Ribeiro, no seu estudo sobre a intervenção da FCG nas artes portuguesas, considera que:

> *A ideologia subjacente [no Conselho de Administração], bem como os primeiros critérios de acção resultaram da combinação dos ideais republicanos de educação popular com uma ideia católica de beneficência aos desprotegidos. Os aspectos culturais e artísticos não constituíram, de início, um fim em si, mas foram bastante subvencionados em termos de apoio aos desfavorecidos - artistas,*

[73] V. LAPA, Sofia - *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*, 2009.

[74] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente : 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 82.

escolas ou associações - situação que se alterou a partir da criação dos diversos Serviços da Fundação.[75]

Porém, mesmo depois de criado o Serviço de Museu e Belas-Artes, a intervenção da FCG no meio artístico português continuava a reagir sobretudo às várias solicitações que lhe chegavam, baseando, portanto, a sua atividade nas carências verificadas nesta área. Isto mesmo foi declarado no catálogo da *Exposição de Artes Plásticas* (1957), evento que determinou uma progressiva autonomia das Belas-Artes em relação ao Museu na estrutura orgânica da Fundação, e que anunciou pela primeira vez um programa de intenções da FCG neste campo. Era um dos objectivos desta mostra:

Proporcionar […] uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo, assim, um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas.[76]

Os problemas que afetavam o meio artístico português prendiam-se sobretudo com as dificuldades de sobrevivência dos artistas, afetados pela quase inexistência de um mercado de arte que comercializasse as suas obras[77], como também pela escassez de museus dedicados à arte contemporânea com recursos para atualizar competentemente as suas coleções. O Museu Nacional de Arte Contemporânea viveu sempre com limitadas verbas e em instalações precárias, apesar da proximidade do seu diretor, Diogo de Macedo (1889-1959), às novas gerações de artistas. Em 1959, com a direção de Eduardo Malta (1900-1967), o

---

[75] RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas. *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 255.

[76] *exposição de artes plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

[77] Desde o início dos anos 50 foram abertas algumas galerias dedicadas à arte contemporânea. A Galeria de Março (1952-1954) e a Galeria Pórtico (1955-1959) encerraram rapidamente. No entanto, a Academia e Galeria Alvarez (1954), a Cooperativa Gravura (1956) e a Galeria Diário de Notícias (1957-1964) teriam uma atividade mais prolongada, marcando o início da formação de um mercado de arte, que se desenvolveria sobretudo na década seguinte. O interesse pela aquisição de arte contemporânea, que está por detrás da abertura de várias galerias nos anos 60, foi, entre outros fatores, despertado pela atividade da FCG, como mais à frente se referirá.

museu seguiu por uma via ultra conservadora, que renegava a influência da arte internacional e condenava as novas propostas artísticas[78].

Quanto à SNBA e ao SNI, ambas as instituições encontravam-se numa espécie de encruzilhada, procurando, desde o início da década de 50, redefinir a sua ação nas artes plásticas, como veremos mais adiante. A este panorama acrescia ainda a propensão, do pouco colecionismo existente, para as produções dos séculos anteriores e para as artes decorativas.

José-Augusto França, num inquérito sobre «o futuro da pintura portuguesa», levado a cabo pelo *Comércio do Porto* em 1956, aconselhava, por isso, a emigração aos «pintores que queiram mesmo ser pintores», depois de indicar outros constrangimentos das artes plásticas em Portugal:

> *Não há ensinamento de arte […] e a Escola da capital, por exemplo, há muitos anos já é como tivesse vaga a cadeira de pintura; sabe-se que não existem museus de arte actual nem intercâmbios culturais que ponham diante dos olhos dos nossos pintores a pintura europeia sua contemporânea; também se sabe que não há, em exercício, um único crítico de arte suficientemente informado, habituado a ver, directamente e com a indispensável frequência, o que se vai fazendo na Europa.*[79]

No mesmo inquérito de 1956, Keil do Amaral depositava na FCG a esperança da alteração do panorama artístico nacional, que via com grande pessimismo:

> *Imagino, pois, que a Fundação vai interessar-se pelos artistas novos e pelo futuro da arte. Que – se se regatear o seu apoio num ou noutro caso de preservação, ou de valorização do património artístico do passado, deixará essa missão ao Governo, a quem, em verdade compete, para se ocupar da arte dos nossos dias e dos dias que hão-de*

---

[78] V. DURO, Ana Rita Rodrigues - *Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013. Dissertação de Mestrado

[79] FRANÇA, José-Augusto - Cultura e Arte. *O Comércio do Porto* (23 out. 1956), p. 6.

vir. Imagino ainda que a Fundação – judiciosamente – não se deixará enredar no argumento de que o dinheiro é totalmente incapaz de produzir talento. Argumento justo, mas incompleto e geralmente tendencioso. Os grandes males, aqui, são a falta de ambiente, de estímulos, de possibilidades de estudo e de aperfeiçoamento e da oportunidade para materializar os anseios criadores. E esses males pode combatê-los o dinheiro.[80]

O desenvolvimento da atividade do Serviço de Belas-Artes

Maria José de Mendonça, no relatório sobre a atividade do Serviço de Museu e Belas-Artes e de novembro de 1956 a maio de 1960, descreveu o modo «orgânico» como o Serviço de Belas-Artes se desenvolveu:

2) - A actividade do Serviço de Belas Artes teve desde o início um aspecto completamente diferente [do Serviço de Museu]. O Serviço surgiu com a Exposição de Artes Plásticas, em Dezembro de 1957, finda a qual e passado apenas um mês fui encarregada de estudar a organização da Exposição da Rainha D. Leonor que teve lugar em Dezembro de 1958.

A realização destas exposições que, devido à forma como foram organizadas tão grande sucesso e repercussão tiveram, sobretudo a primeira, na vida cultural portuguesa, fez-se a par de um trabalho de tão grande responsabilidade como era o da Programação do Museu da Fundação Gulbenkian.

3) - Depois destas exposições o Serviço viu-se, desde logo, assoberbado com a apreciação de numerosos processos de bolsas e subsídios e com um expediente cada vez mais abundante.

[80] AMARAL, Francisco Keil - Cultura e Arte. *O Comércio do Porto* (23 out. 1956), p. 5. V. ainda outras declarações/ sugestões de Keil do Amaral relativamente à atividade a desenvolver pela FCG no campo das artes plásticas – A Fundação Gulbenkian pode contribuir decisivamente para elevar o nosso nível artístico – sugere o arquitecto Keil do Amaral. *Diário de Lisboa* (28 maio 1956), pp. 1 e 3.

4) - Destas circunstâncias resultou o Serviço ter entrado em franca actividade sem que prèviamente lhe fosse dado estudar um programa de trabalho, não obstante, desde logo que fôra creado, eu ter apresentado, em Setembro de 1957, o «Memorandum sobre a Organização do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian» […].

5) - […] O programa proposto é um esquema talvez demasiado sucinto que se tornava necessário desenvolver e sujeitar a rectificações mas que, nas suas linhas gerais, me parece válido depois da experiência que tive na direcção do Serviço durante mais de três anos.

Sobre esse memorandum, que voltei a apresentar no ano de 1958, nunca me foi comunicada qualquer decisão superior.

Nessas circunstâncias as actividades do Serviço foram sendo organizadas à medida das necessidades da sua evolução.

6) - Em Agosto de 1959 o Serviço de Belas Artes passou a funcionar sob uma direcção única mas em duas secções diferentes e com pessoal próprio - Secção de Belas Artes na Sede da Fundação em Palhavã, Secção do Museu, no Palácio Pombal em Oeiras. […]

No que respeita a parte relativa às bolsas de estudo e subsídios, foi aprovado que o Serviço dispusesse de consultores para a apreciação dos pedidos de bolsas.[81]

Antes da intervenção de Maria José de Mendonça, José Raposo de Magalhães[82] tinha já esboçado, em agosto de 1955, «um programa de actividades culturais e de objectivos de administração cultural para a Fundação, a par dos assuntos jurídicos e administrativos da responsabilidade da

[81] MENDONÇA, Maria José de - *Serviço de Belas Artes e Museu: Novembro de 1956 a Maio de 1960: Relatório apresentado ao Exmo. Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian por Maria José de Mendonça*. Lisboa, 31 de agosto de 1960, pp. 40-43. FCG: Arquivo do Museu Calouste Gulbenkian: Maria José de Mendonça - Relatório, 1956-1960.

[82] José Raposo de Magalhães, que provinha do escritório de advocacia de Azeredo Perdigão, integrou os quadros da FCG deste o início da sua atividade, tornando-se no primeiro secretário do Conselho de Administração e no primeiro diretor dos Serviços Gerais de Educação.

Presidência»[83]. Posteriormente, numa monografia produzida em fevereiro de 1959, intitulada *Problemas básicos da Fundação Calouste Gulbenkian*, Raposo de Magalhães, considerando o panorama artístico português inferior ao contexto internacional, fazia depender o apoio da FCG aos artistas modernos da atividade do seu futuro Museu:

> *Parece que não competirá à Fundação um grande esforço financeiro na formação de novos artistas, porque a construção do Museu e o desenvolvimento de um programa de actuação artística nele estruturado […] preencherão suficientemente os fins artísticos fundacionais. Acrescente-se a isso o patrocínio de outras edições de arte […] para que autores nacionais tenham, eventualmente, reconhecida categoria e teremos um valioso plano de actuação no sector das artes plásticas, o que dispensará um grande estímulo aos artistas modernos, pois que não é função de uma instituição como esta proteger e fazer proliferar mediocridade.*

O secretário do Conselho de Administração declarava ainda que: «a existência de um Eduardo Malta ou de uma Vieira da Silva é tão excepcional que não justifica que se promovam exposições, se concedam prémios e se atribuam bolsas de estudo, do que resultará grande dispêndio e pequeno proveito[84]. Ao colocar no mesmo plano Malta e Vieira da Silva, Raposo de Magalhães manifestava o seu desconhecimento acerca do meio artístico nacional e, consequentemente, a sua incapacidade para tratar desta matéria.

De facto, este documento, elaborado dois anos após a *Exposição de Artes Plásticas*, contraria a postura que a Fundação tinha já adotado nesta ocasião, nomeadamente para com os jovens artistas. Na inauguração de uma mostra no Porto, integrando uma seleção das obras que foram apresentadas naquela

---

[83] RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes… *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, p. 256.

[84] MAGALHÃES, José Raposo de - *Problemas básicos da Fundação Calouste Gulbenkian: Monografia do Primeiro-Secretário de Legação José Raposo de Magalhães, elaborada nos termos do decreto nº 36.001, art. 3º, nº 1, e do Aviso publicado no Diário do Governo, IIª Série, de 21 de Outubro de 1958*. Lisboa, 13 de fevereiro de 1959, p. 77. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 881.

exposição[85], Azeredo Perdigão clarificou a posição da FCG relativamente às novas correntes artísticas:

> *Para além de uma estética pragmática, académica, objectiva e estática, criou-se e organizou-se uma nova estética, inconformista, […] subjectiva, […] cada um conforme a sua sensibilidade e a sua técnica, revolucionária nos processos e difícil na compreensão, em face da qual haverá que ter uma atitude esperante, não direi benevolente, porque em arte não há lugar a benevolências, mas compreensiva, partindo-se do pressuposto, que não me parece que possa ser negado, que assim como evoluíram e se substituíram, no decurso dos séculos e das civilizações, a maior parte dos conceitos e dos princípios base da filosofia e da sociologia, não admira […] que o mundo de hoje tenha uma estética diferente do mundo de ontem.*
>
> *[…] isto* [a não tomada de posição por parte da FCG na polémica que se gerou em torno da exposição de Lisboa[86]] *não significa que uma fundação deva ser, por natureza ou definição, um elemento meramente estabilizador do existente. Ao contrário, às fundações está reservado um grande papel em todas as tarefas que se destinem ao progresso da humanidade, e progredir é, em todos os tempos, fundamentalmente, criar renovando.* [87]

Acima dos pareceres dos especialistas e funcionários da FCG estava a determinação do seu presidente, que era quem conduzia a Fundação no «tumultuoso» campo das artes plásticas contemporâneas. No estudo de António Pinto Ribeiro é claro o protagonismo de Azeredo Perdigão na definição de uma estratégia de atuação para o campo das artes, que começou a ser delineada a partir da análise da atividade de fundações americanas, passando pela leitura de

---

[85] Tratava-se de uma reedição mais reduzida da *Exposição de Artes* Plásticas, que teve lugar no Ateneu Comercial do Porto. Foram apenas apresentadas as obras consideradas mais relevantes e as peças produzidas por artistas do Porto (V. cap. 3).

[86] Desta polémica em torno da *Exposição de Artes Plásticas*, realizada em dezembro de 1957, falar-se-á no próximo capítulo.

[87] PERDIGÃO, José de Azeredo - Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto. Porto: [s.n.], 1959 (Porto: Costa Carregal, 1959), pp. 7-8.

alguns textos da época que abordavam a situação do artista contemporâneo, e pela reflexão sobre o contexto artístico português. Segundo Pinto Ribeiro, o presidente acabou por dirigir a intervenção da FCG, não só no campo das artes, mas também nas outras áreas visadas pelos seus estatutos, especificamente para o caso português e para as diferentes carências às quais o Estado não poderia dar resposta. Definindo, portanto, uma ação baseada na distribuição de incentivos mas também na produção de diversas iniciativas, Azeredo Perdigão estabeleceu «uma fronteira de atuação para os apoios que a Fundação se propunha conceder. Ora, se à Fundação cabe fazer tudo aquilo que o Estado não foi capaz de fazer ou não tem recursos para fazer, isto, no caso de Portugal, naquela época, era substancial»[88].

Aos princípios gerais da intervenção da FCG definidos por Azeredo Perdigão, o Serviço de Museu e Belas-Artes respondeu, através da sua diretora, com propostas e recomendações concretas. No entanto, as diversas tarefas que este Serviço teve que levar a cabo adiantaram-se sempre a uma estruturação da sua metodologia de trabalho.

Enquanto que no *Memorandum* de 1957, Maria José de Mendonça ocupava-se do pessoal e respetivos cargos do Serviço, nas propostas apresentadas em outubro de 1959 (*Proposta de um programa de Serviço de Belas Artes para o ano de 1960* e *Proposta para organização do Serviço de Belas Artes e Museu*), era dado destaque à constituição de um Serviço Educativo e, dentro deste capítulo, à organização de exposições itinerantes, e à atribuição de bolsas de estudo e subsídios, que considerava «a actividade mais difícil do Serviço de Belas-Artes»[89]. Estas propostas visavam, no fundo, pôr em prática a dupla missão que Azeredo Perdigão atribuía à intervenção da FCG nas artes plásticas: apoio aos artistas e educação artística do público.

---

[88] RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes… *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, p. 262.

[89] MENDONÇA, Maria José de - *Serviço de Belas Artes e Museu: Novembro de 1956 a Maio de 1960: Relatório apresentado ao Exmo. Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian por Maria José de Mendonça*, 1960, p. 46.

Mas, poucos serão os artistas que, na época que atravessamos, possam resistir ao desinteresse do público pela sua obra, pelo esforço e pelo sacrifício que foi necessário despender para a realizar. […] A Fundação é convicta partidária de que, a par do auxílio directo aos artistas, por via de concessão de bolsas de estudo, trabalho e aperfeiçoamento, de subsídios de viagem e para instalação de "ateliers", compra de material e realização de exposições individuais, de prémios e outras recompensas, aquisição de obras mais representativas, e, até de encomendas de determinados trabalhos, deve promover, intensamente, cursos de iniciação e de divulgação, visitas guiadas aos nossos museus e monumentos, exposições colectivas, fixas ou itinerantes, concertos, saraus, colóquios e todas as demais manifestações que contribuam para a educação estética do povo e para o desenvolvimento do gosto pela Arte, principiando pelas crianças.[90]

Relativamente às bolsas de estudo e subsídios, aos quais Maria José de Mendonça dedicou um documento também elaborado em outubro de 1959[91], a diretora do Serviço de Belas-Artes relatou o trabalho desenvolvido junto da comissão consultiva constituída para o efeito e também junto de artistas e de «pessoas responsáveis nesse sector da vida cultural»:

Foram pedidos relatórios aos membros do júri de concessão de bolsas aos artistas concorrentes à Exposição de Artes Plásticas de 1957, e insistimos sempre com os bolseiros para que nos dessem elementos para ajuizarmos das condições da sua vida profissional e do meio ambiente de trabalho. […] A documentação existente nesta

[90] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 83.

[91] MENDONÇA, Maria José de - Anexo nº 9: Da concessão de bolsas de estudo e de subsídios. outubro de 1959, 2 pp. *Serviço de Belas Artes e Museu: Novembro de 1956 a Maio de 1960: Relatório apresentado ao Exmo. Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian por Maria José de Mendonça*, 1960.

Secção do Serviço constitui já um elemento importante para o estudo do meio artístico português.[92]

Maria José de Mendonça referiu ainda no seu relatório outra atividade que correspondia também a outra forma de auxílio aos artistas portugueses, a aquisição de obras de arte, que teve início com a *Exposição de Artes Plásticas*, em dezembro de 1957. Este evento, uma das primeiras grandes manifestações públicas da FCG[93], veio, portanto, determinar não só as principais linhas de ação do Serviço de Belas-Artes, como também o modo como elas seriam postas em prática.

De facto, o trabalho do Serviço de Belas-Artes (ainda associado ao Serviço de Museu, do qual se autonomizou definitivamente em 1961, apesar de já em 1960 funcionar deste modo) correu a um passo acelerado, tendo a *Exposição de Artes Plásticas* e a exposição *A Rainha D. Leonor* sido organizadas em menos de um ano e ao mesmo tempo que decorriam outras atividades, como os concursos para atribuição de bolsas de estudo a artistas e também a historiadores e críticos de arte. Este ritmo testemunha a necessidade, referida na capítulo anterior, da FCG se manifestar publicamente, mostrar capacidade de realização e criar uma imagem própria. Assim, a prática antecedeu a planificação.

Em 1960, o Serviço de Belas-Artes[94] (SBA),

[…] face à multiplicidade de esforços e solicitações, foi estudando um plano-piloto flexível de acção coordenada que, a título experimental, procurou clarificar e sistematizar linhas de acção dominantes.

---

[92] MENDONÇA, Maria José de - *Serviço de Belas Artes e Museu: Novembro de 1956 a Maio de 1960: Relatório apresentado ao Exmo. Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian por Maria José de Mendonça*, 1960, pp. 46 e 47.

[93] Em junho de 1957 realizou-se no Teatro S. Luís o 1º Festival Gulbenkian de Música, que foi orçamentado em Esc. 193.498$40.

[94] Na área das artes a FCG passou a integrar três Serviços, para além do Serviço de Belas-Artes: Serviço de Museu e Serviço de Música. A revista *Colóquio: Revista de Artes e Letras* participava também na ação da FCG no campo artístico, debruçando-se sobre diversos temas da arte portuguesa e internacional. Através desta publicação eram também divulgados os artistas modernos portugueses e analisadas as suas exposições, através da colaboração de José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes, entre outros. V. ALVES, Margarida Brito – *A Revista Colóquio/ Artes.* Lisboa: Edições Colobri: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Reflectindo sobre a experiência feita, admitia todas as correcções que pudessem ser ditadas pela experiência. Procurava essencialmente os capítulos fundamentais, no campo artístico, da acção junto das crianças, do público, dos artistas e dos investigadores em história da arte, crítica de arte e estética e arqueologia.[95]

De acordo com a publicação comemorativa dos 25 anos da FCG, que fez um balanço da atividade dos seus Serviços desde a sua criação, a reorganização do SBA incluiu ainda algumas medidas que foram ao encontro dos documentos elaborados por Maria José de Mendonça em 1959:

[…] a generalização do apoio aos Centros de Educação Artística Infantil […]. Refira-se […] visando o público, o início da prática de exposições itinerantes, estruturação dos cursos de iniciação e de divulgação, a criação de uma categoria de "edições que pudessem ajudar a dar corpo a este projecto". Quanto aos artistas, a acção do Serviço propunha-se prosseguir com a atribuição de Bolsas de Estudo, para a frequência de Escolas de formação artística no País e de especialização no País e no estrangeiro; continuar a adquirir obras; organizar e apoiar exposições; conceder subsídios para materiais, atelier e apetrechamento de oficinas, a que sucederiam subsídios de investigação, de carácter mais generalizado, assim como as subvenções de trabalho.[96]

Este plano de intenções teve reflexo na atividade do Serviço de Belas-Artes e no seu orçamento: «na medida que as actividades da Fundação se alargavam, e ela dava provas da sua capacidade de realização, aumentavam os pedidos e as propostas de novas iniciativas»[97]. Assim, as dotações orçamentais do SBA passaram de 5.000 contos em 1960, para 12.800 em 1961 e 1962, atingindo um total, nos três anos, de 30.600 contos. Este orçamento

[95] Serviço de Belas-Artes. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 142.

[96] *Idem, ibidem*, pp. 142-143.

[97] PERDIGÃO, José de Azeredo – *II Relatório do Presidente: 1 de janeiro de 1960 – 31 de Dezembro de 1962*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 90.

contabilizava os valores despendidos em bolsas, subsídios, prémios e organização de iniciativas próprias, como exposições.

Para além da produção artística contemporânea, a atividade do SBA cobria também as áreas do património e da História da Arte[98], como a exposição *A Rainha D. Leonor* veio de forma mais visível indicar, através do estudo do papel desta rainha na promoção das artes da época e do restauro do Mosteiro da Madre de Deus, financiado pela FCG. De resto, a formação e percurso profissional dos dois primeiros diretores do Serviço de Belas-Artes, Maria José de Mendonça[99] e Artur Nobre de Gusmão (1920-2001)[100], associavam-nos ao estudo

---

[98] Neste capítulo focamo-nos exclusivamente na atividade do Serviço de Belas-Artes no campo das artes plásticas. Este Serviço veio progressivamente a diversificar as suas áreas da intervenção, como o Teatro (a partir de 1963) e o Cinema, com ação particularmente relevante nos anos 70, criando para o efeito duas secções. Também relativamente aos campos dos Museus e da Conservação e dos Estudos de Arte foram desenvolvidas várias iniciativas e atribuídos diversos apoios. V. Serviço de Belas-Artes. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*, 1983, pp. 139-179.

[99] «Começou a trabalhar no Museu Nacional de Arte Antiga em 1938 como Conservadora tirocinante, concluindo o seu estágio em 1938. Em 1944 tornou-se Conservadora efectiva deste museu, com responsabilidade directa sobre as colecções de têxteis». Em agosto de 1956 foi convidada a colaborar com a FCG: «na Fundação trabalhou fundamentalmente em duas áreas: a da programação do museu da Fundação e a das exposições temporárias. No que se refere ao Museu da Fundação Calouste Gulbenkian [MGC], o seu papel foi decisivo na programação base, estruturada entre Agosto de 1956 e Janeiro de 1959. MJM foi autora do documento que lançou as primeiras linhas de programação do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Relatório datado de Dezembro de 1956); coordenou o processo de inventário da Colecção do MCG; foi a principal responsável pelo "Esboço do Programa" do Museu, datado de Julho de 1957; foi co-autora do "Programa" do MCG, apresentado pelo Conselho de Administração/ JAP [José de Azeredo Perdigão], em Abril de 1959, às equipas de arquitectos participantes no *Concurso para o ante-projecto dos edifícios da sede e museu da FCG* e participou nas discussões com G. H. Rivière relativamente à programação do Museu. […] Em Março de 1959, Maria José de Mendonça começou a colaborar com a *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. […] Em Setembro de 1960, MJM pediu a demissão da FCG e em Dezembro de 1960, deixou o Serviço de Belas Artes e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, voltando para o Museu Nacional de Arte Antiga». Em 1962 assumiu a direcção do Museu dos Coches. Em 1967 tornou-se directora do Museu Nacional de Arte Antiga, onde se manteve até 1975. Em 1971 tornou-se presidente da Associação Portuguesa de Museologia (APOM). LAPA, Sofia Boino de Azevedo - *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*, 2009, pp. 41-43. Sobre a formação museológica de Maria José de Mendonça, V., da mesma autora, a comunicação *Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)*, apresentada no IV Congresso de História da Arte Portuguesa. Homenagem a José-Augusto França (Sessão Simultânea 8).

[100] Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde foi discípulo de Mário Tavares Chicó. Desenvolveu pesquisas na área da Arqueologia, tornando-se, depois Assistente na faculdade onde se formou. Frequentou ainda, na sua pós-graduação, as Universidades de Bruxelas e da Sorbonne. Lecionou na Escola Superior de Belas Artes do Porto, e foi Professor Regente da Cadeira de História da Arte na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, transferindo-se depois para a Universidade Nova de Lisboa, onde foi docente da mesma disciplina e coordenador, com José-Augusto França e João Manuel Bairrão Oleiro da especialização em

do património artístico de épocas anteriores ao século XX. Acrescia ainda o facto das decisões relativas não só à seleção e premiação dos artistas nas *Exposições de Artes Plásticas*, como também à atribuição de bolsas e subsídios, serem tomadas por júris que refletiam a dupla missão do Serviço de Belas-Artes (contemporaneidade e património histórico), o que acabava por se traduzir em critérios de avaliação contraditórios.

Segundo António Pinto Ribeiro,

> *No capítulo da realização de exposições […] a sua componente foi oscilando ao longo dos anos […]. Para esta diversidade de orientações artísticas contribuíram vários factores. Antes do 25 de Abril, os artistas não deixaram de exercer a sua pressão para que estes Serviços da Fundação respondessem de uma maneira moderna às acções do SNI, órgão de propaganda do regime […]. Por outro lado, verificou-se que a diversidade programática resultava também do conflito de gostos entre Artur Nobre de Gusmão, mais conservador, que se confrontava com a oposição artística de José-Augusto França – director da Colóquio/ Artes a partir de 1971 – e com a orientação moderna de José Sommer Ribeiro. Por último, havia ainda o gosto pessoal de José de Azeredo Perdigão, que curiosamente evoluiu de uma forma extraordinariamente positiva; e a sua agenda política que também contribuiu, durante anos, para a sua dispersão de orientações expositivas.*[101]

Entre os colaboradores mais frequentes do SBA nas ações de seleção e premiação dos artistas nas *Exposições de Artes Plásticas* e de atribuição de bolsas, nos primeiros anos da sua atividade, destacam-se Diogo de Macedo, escultor e diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea; Carlos Ramos (1907-1969), arquiteto, diretor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto e

---

História da Arte. Enquanto investigador, dedicou-se ao estudo da Arte Cistercense em Portugal. Foi vogal da Academia Nacional de Belas-Artes. Na FCG, foi diretor do Serviço de Belas Artes de 1960 a 1982.

[101] RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes… *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, 2007, pp. 330-331.

também consultor permanente do Serviço de Projectos e Obras da FCG; Carlos Botelho (1899-1982), pintor; Mário Dionísio (1916-1993), pintor e ensaísta. Reinaldo dos Santos (1880-1970), médico, historiador de arte e diretor da revista da FCG *Colóquio* (1959-1996), e Mário Tavares Chicó (1905-1966), professor de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dedicavam-se, tal como Artur Nobre Gusmão, ao estudo da produção artística de períodos anteriores. José-Augusto França (1922-), crítico e historiador de arte, e Fernando de Azevedo (1923-2002), pintor e crítico de arte, destacaram-se nas atividades da Fundação na área da arte contemporânea – Azevedo desempenhou sucessivamente as funções de assessor da direção, diretor-adjunto (1989-1992) e diretor do Serviço de Belas-Artes (1992-1994); França tornou-se, em 1970, diretor da revista da FCG, *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (passando esta designar-se *Colóquio/ artes*).

Na organização de algumas das exposições do SBA colaborou também o Serviço de Projectos e Obras, criado em 1956 para definir a localização e elaborar o programa das futuras instalações da FCG. O engenheiro Luís Guimarães Lobato (1915-2009) assumiu a direção deste Serviço, para o qual também entrou, em 1956, o arquiteto José Sommer Ribeiro (1924-2006). Tal como o SBA, o Serviço de Projectos e Obras rapidamente diversificou a sua atividade, intervindo também na reabilitação patrimonial, por exemplo. Sommer Ribeiro, que participou na montagem de exposições temporárias da FCG e chefiou as equipas de arquitetura de interiores da sede e museu da FCG, viria a ser nomeado para a direção do Serviço de Exposições e Museografia, criado em 1969, e do Centro de Arte Moderna, em 1981.

A FCG procurou sempre envolver nomes prestigiados nas suas iniciativas como forma, não só de lhes garantir qualidade, mas também de as credibilizar junto do meio especializado e do grande público. Por outro lado, o meio artístico e cultural português ambicionava «entrar» na FCG tendo em conta as fortes expectativas que esta alimentara. A possibilidade de uma instituição com amplos

recursos poder dedicar-se também às artes, surgia como «um acontecimento insólito»[102] num país como Portugal.

A FCG parecia vir suprir o vazio deixado pelo afastamento de António Ferro da Propaganda Nacional em 1949, substituindo, consequentemente, o Estado na promoção dos artistas contemporâneos.

Apesar da intervenção imediata da FCG no campo artístico e de algumas linhas definidoras da sua atuação terem sido desde logo enunciadas, as medidas que aplicou não foram, porém, sustentadas por um estudo prévio e global da situação artística portuguesa. A autonomização do Serviço de Belas-Artes mostrou isso mesmo, isto é, que a Fundação não contou com o necessário alargamento da sua atividade nesta área, de acordo com as necessidades e solicitações dela decorrentes. Apesar de ser considerada um milagre, a ação da FCG, não iria, contudo, ser consensual.

[102] FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 505.

capítulo 3

A primeira *Exposição de Artes Plásticas*

[Sociedade Nacional de Belas-Artes, 7 a 29 de dezembro de 1957]

A primeira exposição da FCG surgiu num período marcado por importantes eventos expositivos e por um novo dinamismo da arte contemporânea portuguesa. Porém, as dificuldades com que o meio artístico nacional se debatia alimentaram a crença de que a nova instituição desempenharia papel preponderante no apoio às artes em Portugal. A sua primeira manifestação pública no campo das artes suportava já, por isso, o peso das expectativas que os seus recursos financeiros inspiravam.

A *Exposição de Artes Plásticas* veio, por outro lado, estabelecer um conjunto de práticas e objetivos que deram um sentido à ação da FCG no domínio artístico, pelo que o Serviço a ele associado tornou-se cada vez mais autónomo. Em suma, esta exposição acabou por ser um ensaio para uma instituição que não tinha quaisquer antecedentes nesta área e que queria fazer «mais, melhor e diferente»[103].

Fig. 8: Vista geral do salão expositivo da SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

[103] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Teotónio Pereira. Lisboa, 22 de julho de 1958 *apud* TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 38.

A organização

À primeira vista, o processo de organização da *Exposição de Artes Plásticas* parece ter decorrido muito rapidamente. No entanto, se tivermos em conta que a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres*, realizada na Royal Academy of Arts entre 1955 e 1956, foi também montada em menos de um ano (de março a outubro), e que envolveu um processo ainda mais complexo de recolha e transporte das obras a exibir para a capital britânica, apercebemo-nos que a Exposição da FCG teve uma concretização mais demorada do que seria expectável.

A organização da *Exposição de Artes Plásticas* repartiu-se por momentos específicos, não muito espaçados no tempo, é certo, que se relacionaram com uma reflexão interna, não só sobre os aspetos gerais da mostra, mas também sobre a fundamentação desta exposição na atividade da FCG.

A realização da *Exposição de Artes Plásticas* terá sido deliberada em março de 1957. Na documentação consultada do Arquivo do Serviço de Belas-Artes (seria o Serviço de Museu e Belas-Artes a orientar todo o processo) encontramos a referência ao agendamento de várias reuniões em junho e agosto do mesmo ano, tendo-se fixado, na reunião de 17 de junho, que juntou Azeredo Perdigão, João Couto, Diogo de Macedo e Maria de José Mendonça, o programa da Exposição. Segundo este programa, os trabalhos de preparação da mostra decorreriam sobretudo a partir de outubro desse ano, tendo-se fixado posteriormente o seguinte calendário:

31 de outubro: encerramento do prazo de entrega de boletins de inscrição;
13 a 20 de novembro: prazo de entrega das obras para a Exposição no Parque da Palhavã;
7 de dezembro: inauguração oficial da Exposição;
8 de dezembro: abertura da Exposição ao público;
29 de dezembro: encerramento da Exposição[104].

Entre a decisão de organizar a exposição e a sua abertura ao público passariam sensivelmente dez meses, durante os quais a Fundação teria decidido

[104] Agenda da Exposição. [n. dat.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

fazer da sua primeira Exposição um evento de grande impacto. O seu orçamento aponta-nos precisamente para isso, ou seja, para o significativo investimento na promoção desta mostra e, simultaneamente, da FCG.

O arranjo das salas e os equipamentos museográficos (que ficaram na posse da SNBA), e ainda o pagamento da despesa relativa a «alugueres não realizados»[105], exigido pela Sociedade, custaram à Fundação o total de 156.371$00. A este valor, impressionante na altura, acrescentaram-se as despesas, também inéditas, com publicidade (41.865$00) e com catálogos e impressão (285.889$00). Uma outra novidade era o valor dos prémios, que somaram 315.000$00. Nas contas finais deste evento deve-se ainda juntar a aquisição de obras pela FCG (177.650$00), resultando num valor global de 1.222.427$00[106].

Os objetivos

O empenho financeiro e logístico aplicado nos preparativos desta Exposição correspondia, segundo o texto de Azeredo Perdigão, publicado no respetivo catálogo, ao planeamento da ação futura da FCG no campo das artes plásticas:

> *Proporcionar […] uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo, assim, um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas*.[107]

Neste mesmo texto introdutório, a FCG apresentava uma declaração de princípios:

---

[105] Esta despesa (26.000$00), que indignou o presidente da FCG, dizia respeito à impossibilidade da SNBA alugar algumas das suas salas para outros eventos, e, por isso, de garantir mais receitas, uma vez que a *Exposição de Artes Plásticas* ocupou permanentemente todos os espaços disponíveis.

[106] Neste contabilização não foram integradas todas as despesas, mas apenas as mais relevantes para este estudo. Informação recolhida de vários documentos relativos ao campo Contabilidade/ Despesa. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento. No quadro da distribuição do orçamento geral da Fundação por cada um dos seus fins estatutários, este valor representava 6% da verba que foi destinada em 1957 à área artística (19.976 contos), que por sua vez correspondia a 15,4% do orçamento referido. V. Quadro 3: Fundação e companhias subsidiárias: Distribuição por fins. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*, 1983, p. 20.

[107] [Introdução]. *exposição de artes plásticas*, 1957.

A Fundação sòmente pretendeu contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal, e, por consequência, cooperar, activamente, com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade, sem atender a escolas, facções ou correntes, e sem patrocinar, especialmente, umas em detrimento de outras.[108]

Esta imparcialidade, iria ser, ao contrário do que a Fundação pretendia, argumento para contestar a seleção de artistas da *Exposição de Artes Plásticas*, como veremos.

Mas, desta declaração é também importante reter o tipo de relacionamento que a FCG pretendia estabelecer com as restantes instituições portuguesas. Com a *Exposição de Artes Plásticas,* a FCG desejava determinar a sua atuação junto dos artistas contemporâneos através do levantamento das suas principais carências. Por outro lado, a Fundação apresentava-se como a entidade que teria capacidade de alterar e melhorar o panorama artístico português daquela época, mas em cooperação com as instituições já existentes. Esta mensagem tranquilizava as expectativas mais «céticas» relativamente à ação da FCG e dirigia-se particularmente ao SNI e à SNBA e, de modo subliminar, também ao regime.

No entanto, a *Exposição de Artes Plásticas*, para além da cooperação institucional, desde logo estabelecida com a SNBA, visava sobretudo promover uma imagem própria da FCG, que se manifestou no investimento financeiro na sua organização e montagem expositiva.

Em suma, esta Exposição foi não só um evento artístico, mas também um acontecimento institucional.

[108] *Idem, ibidem*.

A montagem expositiva

No que diz respeito à preparação deste evento, a tarefa principal que a FCG começou por ter em mãos relacionou-se com a renovação dos espaços da SNBA[109]. A necessidade desta obra foi expressa num documento de 22 de outubro de 1957, assinado por Maria José Mendonça, em que eram indicados os nomes dos profissionais a contratar: «parece que se torna necessário substituir o tecido que cobre as paredes e possivelmente reposteiros. Poderá ser encarregado desse trabalho o artista decorador Sr. Manuel Rodrigues que tem colaborado na montagem de importantes exposições realizadas ultimamente no país e no estrangeiro»[110]. Apesar de, neste documento, se mencionar o nome do arquiteto Cosmelli Sant'Anna, Fernando Azevedo, numa «conversa» com Vítor Manaças, indicou Manuel Rodrigues (1924-1965)[111] como o responsável pela montagem[112]. Não foi possível confirmar documentalmente estas informações, sendo plausível que Manuel Rodrigues tenha de facto coordenado o arranjo da exposição, uma vez que o seu nome é referido por duas fontes diferentes. Parece-me que deve ser descartada a hipótese de Cosmelli Santana ter intervido nos trabalhos de montagem[113].

---

[109] Relativamente ao projeto museográfico desta exposição, não foi possível localizar a documentação especificamente ligada ao desenho dos equipamentos, renovação das salas da SNBA e distribuição das obras no espaço expositivo.

[110] MENDONÇA, Maria José de - *Organização dos serviços da exposição de artes plásticas*». Lisboa, 22 de outubro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

[111] Decorador do SNI, participou na representação portuguesa em feiras internacionais, nomeadamente no pavilhão de Portugal na Feira Internacional de Lausanne – Comptoir Suisse (1957), desenhado por Conceição Silva. Colaborou com este arquiteto em vários projetos, destacando-se a montagem da exposição *A Rainha D. Leonor* da FCG (1958).

[112] MANAÇAS, Vítor - *Percursos do design em Portugal*. Vol. II. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento, p. 111.

[113] Foram consultados, na Biblioteca Arquitecto Cosmelli Sant'Anna (Junta de Freguesia de São Mamede, Lisboa), albuns biográficos compilados pelo próprio, que não mencionam a sua participação na montagem da *Exposição de Artes Plásticas.* Uma das referências encontradas a esta mostra corresponde ao recorte de jornal com a caricatura reproduzida nesta tese (fig. 14). No entanto, os *Memoranda* da FCG indicam que Cosmelli Sant'Anna, que integrava a Assembleia Geral da SNBA, teria sido o responsável pelo secretariado da Exposição. Outra hipótese que também não parece viável foi indicada por Ana Tostões na sua monografia sobre os edifícios da FCG, na qual atribuiu a montagem da Exposição a Sommer Ribeiro, arquiteto do Serviço de Projectos e Obras. Esta informação não teve, porém, em conta o fundamental fundo documental de Maria José de Mendonça. TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 57.

Fig. 9: Núcleo no salão da SNBA com obras de António Duarte (1912-1998), António Araújo (1923), Gustavo Bastos (1928), Júlio Pomar (1926) e Alice Jorge (1924-2008)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

Fig. 10: Núcleo no salão da SNBA com obras de Nuno de Siqueira (1929-2007), José Júlio (1916-1963), Cruz de Carvalho (1930), António Charrua (1925-2008)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

A SNBA foi favorecida, então, com a renovação do revestimento das paredes por uma espécie de tela ou lona, desde o hall de entrada, onde se encontravam expostas algumas obras, passando pelo grande salão, até às salas do primeiro piso, dedicadas sobretudo ao desenho e à gravura. Foram também substituídos os cortinados e o tecido que filtrava a iluminação zenital. Relativamente à disposição das obras, foram colocados painéis, deixando as paredes de ser espaço exclusivo de exposição. Foram ainda concebidos plintos para a escultura.

Fig. 11: Vista do hall de entrada, com desenhos de Luís Cunha e de Teresa Sousa e escultura de Hein Semke. SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

Fig. 12: Vista de uma sala do primeiro piso, com desenhos de Joaquim Correia, Valadas Coriel, Mário de Oliveira e Lima de Freitas e escultura de João Cutileiro. SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

No salão da SNBA, a exposição encontrava-se dividida em diferentes núcleos através dos referidos painéis, que estavam colocados perpendicularmente à nave. Esses núcleos, não tendo uma temática determinada, eram constituídos por obras que tinham certa afinidade entre si, o que permitiu observar na exposição um confronto de tendências e também de gerações – abstractos, figurativos, modernos e naturalistas.

A seleção de artistas

Mas a tarefa que exigiu um maior esforço e que dominou a fase que antecedeu a abertura da Exposição relacionou-se com a seleção de obras a apresentar.

A Fundação abriu esta mostra a quem quisesse participar, sem colocar à partida restrições (era até possível apresentar obras que já tivessem integrado exposições anteriores), publicitando a sua iniciativa através da imprensa, com o seguinte anúncio:

> *A Fundação Calouste Gulbenkian, no prosseguimento do seu programa de cultura artística, resolveu realizar uma Exposição de Artes Plásticas – pintura (óleo, aguarela e pastel), escultura, desenho e gravura para a eventual atribuição de prémios num total de Esc. 200.000$00*[114]*, concessão de bolsas de estudo no país e no estrangeiro e aquisição de obras aos artistas expositores*.[115]

O valor dos prémios, e também o concurso de atribuição de bolsas, que se realizou paralelamente a este evento, teriam sido as principais causas que levaram à invulgar reposta dos artistas portugueses à organização da *Exposição de Artes Plásticas*. 551 artistas submeteram 2353 obras, das quais 255 foram selecionadas, o que equivaleu a 148 participantes[116].

Para a seleção de obras tinha sido constituído um Júri composto por Kevork Loris Essayan (administrador da FCG), João Couto (diretor do Museu Nacional de Arte Antiga), Diogo de Macedo (diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea), Carlos Ramos (diretor da Escola Superior de Belas Artes do Porto), Mário Tavares Chicó (professor de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa), Francisco Keil do Amaral (arquiteto) e Joaquim Sellés Paes (crítico de arte).

---

[114] Neste anúncio feito publicar pela FCG para divulgação da sua iniciativa, o valor global dos prémios era mais baixo do que aquele que acabou por ser estabelecido.

[115] [Anúncio de imprensa]. [s.l., s.d.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento. Publicado, entre outros periódicos, na *Gazeta Literária*. Vol. V, nºs 59-60 (jul.-ag. 1957), p. 115.

[116] *Acta da reunião do júri de admissão de obras à Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa, 22 de novembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

Na correspondência dirigida por Azeredo Perdigão a Pedro Teotónio Pereira, o presidente da FCG desabafou sobre o trabalho de preparação da exposição, realçando sobretudo o processo de seleção de obras:

> *O nosso pessoal da Secção de Belas Artes, os auxiliares para o efeito especialmente contratados e os júris de admissão e concessão de prémios têm tido um trabalho exaustivo. O meu Amigo calcula o que é manusear, agrupar, estudar e classificar cerca de 2.500 peças, da autoria de mais de 400 artistas. Infelizmente, a maior parte delas é péssima, razão por que sòmente se admitiram cerca de 300.*[117]
>
> *A organização da exposição tem sido um trabalho terrivelmente difícil e fatigante, dado o número de obras apresentadas, a sua má qualidade em regra e o pequeno espaço disponível nas salas da Sociedade Nacional de Belas Artes. A responsabilidade dessa escolha não é da Fundação mas sim de um juri composto das pessoas mais qualificadas para o efeito e de orientações estéticas, as mais diversas. O mesmo sucede quanto aos prémios*.[118]

Fig. 13: Pavilhão de receção das obras de arte. SNBA, novembro - dezembro de 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

[117] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 27 de novembro de 1957, p. 1. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

[118] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de dezembro de 1957, pp. 1-2. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

Retirando à FCG a responsabilidade da seleção e premiação dos artistas, Azeredo Perdigão apontava, ao mesmo tempo, para o prestígio do Júri, cujo trabalho se baseou na apreciação das obras submetidas. O principal critério que guiava os jurados prendia-se com a qualidade artística, o que, à partida, introduzia, no trabalho de seleção, um nível considerável de subjetividade, que era ainda acrescida das diferentes orientações dos colaboradores da FCG, que anteriormente se referiu.

Diogo de Macedo, num artigo publicado três dias antes da inauguração, foi o único a enunciar (polemicamente) os seus «critérios»:

> *Não podendo, por conseguinte, o acontecimento paralelo da arte sujeitar-se a conceitos e a modos de expressão de uma arte finda e em seu devido tempo acreditada […]. É tempo e mais que tempo, portanto, de perante os factos e a obra daqueles revolucionários fundadores [do início do século XX] e consequentes continuadores igualmente revolucionários […] substituirmos sem qualquer inútil propósito destrutivo, as imitações da obra dos mestres passados, de Silva Porto ou Reis, de Malhoa ou Salgado, de naturalismo tornado académico por repetição de princípios extemporâneos […]. Sejamos do nosso tempo, com orgulho dos artistas de hoje, igual ao que nossos avós tiveram nos da sua época.*[119]

Os recusados: naturalismo vs abstracionismo

O diretor do MNAC criticava a produção artística que, no início da segunda metade do século XX, seguia ainda a estética do naturalismo do século XIX, convertido agora num tardo-naturalismo, indiferente aos novos desenvolvimentos artísticos que entretanto ocorreram na arte portuguesa. Foram os artistas ligados a esta tradição de pintura de paisagem e de costumes que mais contestaram as escolhas do Júri, ao considerarem ter a sua via artística

[119] MACEDO, Diogo de - Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian. *Diário Popular* (4 dez. 1957), pp. 1 e 6.

sido menosprezada por uma seleção que privilegiou as correntes modernas, nomeadamente o abstracionismo. O artigo de Diogo de Macedo acabou por corroborar as suas denúncias que foram publicamente expostas na imprensa. A polémica que se gerou foi protagonizada sobretudo pelo Grupo de Artistas Portugueses, que viu a maioria dos seus associados «recusados» pelo Júri de Seleção[120]. Este grupo, que integrava membros dirigentes da SNBA, foi secundado por alguns artigos que apontavam também para o conflito entre duas conceções artísticas e a preferência dada a uma delas, contrariando o que a FCG advogava no catálogo da exposição.

Num longo artigo publicado pela *Brotéria*, que derivava de uma conferência realizada na SNBA, no dia 27 de janeiro de 1958, o padre Agostinho Veloso manifestava uma visão da arte, que, pela sua ligação à religiosidade cristã e à realidade antropológica do país, poderia representar o entendimento dominante das artes plásticas em Portugal nesse período:

> *A atribuição do nome de arte, neste superior sentido de expressão artificial de beleza inspirada no real, parece-me francamente abusiva, quando se trata de uma coisa impossível de denominar. […] fazer arte é imitar o acto criador, por meio de réplicas artificiais (feitas pela arte) à beleza natural, no que nela há de encarnação, ou de pensamento divino realizado […] De facto, o que se verifica, tanto nos abortos plásticos da anti-arte […] é o corte radical com o real e com o passado, isto é, com a beleza ôntica e com a técnica, o que tira todo o sentido, tanto à modernidade autêntica, como à verdadeira evolução, nessa*

[120] O Grupo de Artistas Portugueses foi criado em 1945 e formalizado em 1946, derivando da reunião dos membros de dois grupos anteriores que se tinham extinguido entretanto: Grupo Fernando Santos e Círculo Mário Augusto. Constituído no seio da SNBA, este Grupo requeria que os seus elementos fossem sócios da Sociedade, e, a respeito da mesma, declarava no seu programa: «"um grupo de artistas resolveu organizar-se com o fim principal de realizar exposições anuais de Arte, em conformidade com as altas intenções associativas espirituais para que foi criada a Sociedade Nacional de Belas-Artes"». TAVARES, Cristina Azevedo - *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*. Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, p. 70.

Estes artistas organizariam, em janeiro de 1958, a exposição das *Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: exposição de artes plásticas*, que teve lugar na SNBA e que contou com o apoio da FCG.

coisa tão difícil de classificar, e que só abusivamente andam aí a enfeitar com o nome de arte.[121]

Numa carta dirigida a Azeredo Perdigão por Félix Bermudes (1874-1960)[122], que partilhava as mesmas convicções estéticas do padre Agostinho Veloso («o respeito pela divindade da Natureza»), considerava-se que a «arte portuguesa saiu diminuida daquele certame, destinado a enaltecê-la, porque uma parte do público […] pôde persuadir-se de que os artistas nacionais não sabem engendrar senão aquilo»[123].

Fig. 14: «-Aqui tem o senhor este quadro que pintei a óleos pesados, em tela de "nylon", com moldura de plástico. Pintei-o de um jacto!
-Mas eu não vejo nada pintado.
-Então não vê que é pintura abstracta?»
Caricatura de autor não identificado publicada no *Diário de Notícias* em 15 de dezembro de 1957

[121] VELOSO, Agostinho - Belas-Artes e Malas-Artes. *Brotéria*. Vol. LXVI, nº 2 (fev. 1958), pp. 152-153.

[122] Destacou-se nas áreas do desporto e da cultura, tendo sido, para além de desportista, dirigente desportivo - foi presidente do Sport Lisboa e Benfica em três mandatos. No meio cultural, distinguiu-se sobretudo enquanto autor de peças teatrais, comédias e revistas e de guiões de cinema. Foi membro fundador, em 1925, e presidente (1928-1960) da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses.

[123] Carta de Félix Bermudes, dirigida a Azeredo Perdigão. [S. l.], 25 de dezembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

A *Exposição de Artes Plásticas* inaugurava, assim, a 7 de dezembro, já envolta em polémica, o que não significava automaticamente que a FCG não fosse bem sucedida no seu empreendimento. O Padre Agostinho Veloso ressalvava, aliás, no seu texto o inegável sucesso da iniciativa da Fundação, para o qual contribuíram: «uma propaganda inteligentemente dirigida, o valor dos prémios, e ainda um certo barulho, a meu ver justificado, que se fez à volta, não da iniciativa da Fundação, que ninguem discute e todos aplaudem, mas sim das decisões dos júris que […] deram peguilho a justos e escandalizados reparos»[124].

No entanto, estando já a ser divulgada na imprensa a organização de uma Grande Feira de Arte[125], com obras recusadas da *Exposição de Artes Plásticas*, a FCG tomou a iniciativa de patrocinar a realização, no mesmo espaço da sua mostra, ou seja, nas salas da SNBA, de uma nova exposição de artes plásticas, desta feita dedicada às obras que não tinham sido selecionadas pelo Júri. Esta decisão veio não só responder às denúncias públicas relativas à «descriminação» da produção tardo-naturalista, mas possivelmente também às críticas, no meu entender mais ajustadas, que chamaram a atenção para os inconvenientes da reunião, nas mesmas salas, de gerações e de conceções artísticas diferentes[126].

A exposição *Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian* decorreu entre 21 e 30 de janeiro de 1958 e foi dedicada exclusivamente aos membros do Grupo de Artistas Portugueses cujas obras foram recusadas na *Exposição de Artes Plásticas:*

---

[124] VELOSO, Agostinho - Belas-Artes e Malas-Artes. *Brotéria*, 1958, p. 149.

[125] Obras de arte não admitidas à Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. N.º 52 (5 dez. 1957), p. 1; A I Grande Feira de Arte vai efectuar-se em Lisboa. *Diário Popular* (12 dez. 1957), pp. 1 e 5; Continuam a afluir as adesões à «Grande Feira de Arte». *Diário Popular* (4 jan. 1958), pp. 1 e 7. Esta iniciativa estava a ser organizadas pelo escritor Pedro Falcão e não pretendia «constituir uma "resposta" à Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, recentemente realizada, pois artistas representados neste certame estarão igualmente representados na "Grande Feira de Arte". É, por exemplo, o caso do escultor Fernando Fernandes». A «Grande Feira de Arte» procurará abranger todos os artistas e todas as escolas. *Diário Popular* (20 Jan. 1958). Esta Feira de Arte não terá chegado a realizar-se.

[126] Um pintor - Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A. *Diário Popular* (3 jan. 1958), p. 6.

Os trabalhos que se expõem, são as obras dos Artistas filiados no Grupo dos Artistas Portugueses, que foram regeitadas [sic] pelo Júri de Admissão da Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, cujo critério de selecção, tornado público, esteve em desacordo com as afirmações feitas anteriormente pela própria Administração da Fundação.

Mostraram estes Artistas, através da Imprensa, a sua estranheza quanto ao citado critério e, por isso mesmo, tornou-se-lhes imperioso dar a conhecer, à crítica desapaixonada e, ao público grande juiz em todas as causas, do valor das referidas obras.

A Junta Directiva do G.A.P.[127]

No catálogo desta esposição não era referido o apoio da FCG à sua realização. Este evento incluiu artistas que participaram na *Exposição de Artes Plásticas*, mas que viram algumas das suas obras serem recusadas pelo Júri. Foi o caso de António Saúde, que tinha apresentado duas obras em dezembro, de Maria de Lourdes de Mello e Castro, que apresentara uma pintura, ou de João Reis que exibira igualmente uma pintura[128].

Fig. 15: Catálogo da exposição *Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: Exposição de Artes Plásticas* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958

[127] [Introdução]. *Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958.

[128] Participaram ainda nesta exposição: Albertino Guimarães, Alberto Sousa*, Alda Machado Santos, Álvaro Duarte de Almeida, Celestino Tocha, Domingos Rebelo, Fortunato Anjos, Francisco Maya, Fernando dos Santos, Fortunato Anjos, Jaime Murteira, João Barata, João da Silva*, José Campas*, José Joaquim Ramos*, Júlio Silva, Júlio Vaz Júnior*, Lauro Corado, Luís Salvador Júnior, Machado da Luz, Maria Alexandrina Chaves Berger, Maria Toscano Rico, Mário Salvador , Paulo Gama, Pedro Guedes, Pedro Jorge Pinto, Romano Esteves, Preto Pacheco, Silva Lino, Ventura Moutinho, José Basalisa, Raul Xavier. *Artistas que participaram na *Exposição de Artes Plásticas.*

Também na Galeria Babel, em janeiro de 1958, realizou-se uma exposição de 12 artistas recusados na mostra da FCG[129].

As reações a estas exposições foram díspares. Mário de Oliveira, admitindo que algumas obras do Grupo dos Artistas Portugueses poderiam ter sido apresentadas na *Exposição de Artes Plásticas*, concluiu o seu artigo reconhecendo o trabalho do Júri de Seleção: «depois de analisarmos as obras recusadas, quer na Galeria Babel, quer na S.N.B.A., devemos reconhecer que a tarefa do júri, de um maneira geral, foi francamente acertada [...] e parece que não há razões para reparos muito transcendentes, depois da ronda às duas exposições de recusados»[130].

Já o Padre Agostinho Veloso, que visitou também a SNBA e a Galeria Babel, manifestou apreço por quase todas as obras expostas, no artigo que deu continuidade à sua análise da *Exposição de Artes Plásticas*[131].

O facto das críticas mais negativas serem particularmente dirigidas ao Júri de Seleção, deixava a FCG sair quase ilesa da polémica gerada. Contudo, esta polémica acabou mesmo por ter impacto no seio da própria instituição, como veremos de seguida.

FCG: duas perspetivas sobre a arte contemporânea

Como foi referido nos capítulos anteriores, a Fundação, após o conturbado processo de formação, procurava consensualidade, pelo que a querela desenvolvida na imprensa veio, apesar da reação positiva de Azeredo Perdigão, frustrar aquele objetivo:

---

[129]Alfredo Morais, Beatriz Pais, Fernando Pedroso Mendes, Henrique Tavares, João de Paiva, João da Silva, José Ribeiro, Machado da Luz, Margarida Vigoço, Narciso Morais, Pedro Jorge Pinto, Rosa Mendes. Sobre esta exposição existem os seguintes artigos: Obras recusadas de 12 artistas na Exposição Gulbenkian estão amanhã patentes ao publico na Galeria Babel. *Diário Popular* (20 Jan. 1958); Arte e artistas. Na Galeria Babel. *Novidades* (25 Jan. 1958).

[130] M. de O. [Mário de Oliveira] - Obras recusadas na Exposição Calouste Gulbenkian. Diário Popular. Quinta-feira à tarde. N.º 60 (30 jan. 1958), p. 9.

[131] VELOSO, Agostinho - Como íamos dizendo...: Exposição dos recusados do Grupo dos Artistas Portugueses. Brotéria. Vol. LXVI, n.º 3 (mar. 1958), pp. 306-319.

A exposição constitue uma verdadeira revolução no meio artístico, e a imprensa […] não poupa os seus elogios. Podemos, pois, sentirmo-nos justamente orgulhosos pelo nosso empreendimento.[132]

As polémicas suscitadas na Imprensa e a discussão que, em todos os meios, se estabeleceu àcêrca desta nossa iniciativa, constituiram um arejamento de ideias, que tôda a gente culta, a principiar pelo Senhor Presidente da República e pelo Senhor Cardeal Patriarca, muito louvaram.[133]

Efetivamente a *Exposição de Artes Plásticas* foi amplamente elogiada e considerada um marco no panorama artístico da época. Mas as críticas negativas não deixavam, contudo, de soar mais alto.

Uma das fontes mais citadas neste estudo, por proporcionar inclusivamente um relato de época do processo da organização da Exposição da FCG, tem sido a correspondência entre Azeredo Perdigão e Pedro Teotónio Pereira, que, por força do seu cargo de embaixador em Londres, tinha que ser informado em diferido acerca das atividades que estavam a ser desenvolvidas em Lisboa pela FCG, da qual era também administrador. No entanto, não era só a distância que levava Azeredo Perdigão a corresponder-se frequentemente com Teotónio Pereira. Pressente-se, aliás, em muitas das suas cartas um esforço argumentativo que visava justificar as decisões tomadas, fruto provavelmente da discordância entre ambos os membros do Conselho de Administração no que dizia respeito ao campo das artes. Outra razão ainda para a necessidade de Azeredo Perdigão se justificar perante Teotónio Pereira residia na proximidade existente entre o diplomata e Salazar.

O embaixador de Portugal ia acompanhando a atividade da Fundação a partir de Londres, dando conta, ao presidente do Conselho, em 1957, de dois assuntos em particular – as negociações com Nubar Gulbenkian e a organização

---

[132] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 9 de dezembro de 1957, p. 1 de 1. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

[133] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 27 de dezembro de 1957, p. 1 de 2. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

da *Exposição de Artes Plásticas*. Relativamente a este último tema, Teotónio Pereira desabafava:

> *Receio m.^to^ que se tenha ido longe de mais no dinheiro dos prémios. Num país onde o prémio Camões é de 20 contos, não se justifica muito 4 ou 6 prémios de 35 contos em belas-artes – especialmente quando elas estão por muito baixo. Fiz o possível por parar estas fogosidades mas não consegui. Eu e o Whishaw fomos dessa opinião mas os 3 colegas de Lisboa quiseram mais. Acho que foi excessivo.*[134]
>
> *Consolou-me ler a clara reacção de V. Exª*[135] *sobre o caso da Exposição. Whishaw e eu fizemos o que se podia fazer à distância e discordámos por escrito da loucura dos prémios. Sinceramente penso que foi um erro fazer esta exposição e estimular a grotesca arte de alguns dos nossos chamados artistas com prémios anormais. Este problema da Fundação é m.^to^ sério e só por o considerar a essa luz é que aceitei o posto.*[136]

Os montantes investidos na Exposição, sobretudo os valores dos prémios, não eram consensuais entre os membros do Conselho de Administração[137] da FCG, e claramente se percebe, pelo parecer de Teotónio Pereira e pela reação de Salazar, que se insinuou nas palavras do seu correspondente, que, segundo eles, a arte contemporânea não era merecedora dos vastos recursos da FCG. Ambos olhavam para o presente artístico com indignação e desprezo[138]. Azeredo

---

[134] Carta de Teotónio Pereira dirigida a Oliveira Salazar. Londres, 12 de dezembro 1957 *apud António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*, 2008, p. 593.

[135] Não foi possível localizar a carta de resposta de Oliveira Salazar.

[136] Carta de Teotónio Pereira dirigida a Oliveira Salazar.Londres, 19 de dezembro 1957 *apud António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*, 2008, p. 596.

[137] O primeiro Conselho de Administração da FCG era composto por José de Azeredo Perdigão (Presidente); Kevork Loris Essayan; Duque de Palmela, Pedro Teotónio Pereira e Charles Whishaw, jurista britânico, antigo colaborador de Calouste Gulbenkian.

[138] Fernando Manuel Martins, na sua biografia sobre Teotónio Pereira, analisa a postura do administrador da FCG perante a atividade desta instituição na área artística: «se via com admiração a obra da Gulbenkian quando ligada a questões relativas ao desenvolvimento económico e social, à investigação científica ou à promoção do ensino, também lhe custava que se consumissem recursos em exposições e em prémios de arte que possuíam qualidade menos do que duvidosa».O historiador menciona o caso da *Exposição de Artes Plásticas*, concluindo que

Perdigão, partilhando essa visão negativa, ao considerar péssima a qualidade da maior parte das obras enviadas para seleção para a Exposição[139], tinha, porém, um outro entendimento das potencialidades dos artistas portugueses e do papel que a FCG poderia desempenhar nas artes plásticas. Mas foi com o prestígio da Fundação que Azeredo Perdigão argumentou a favor da premiação instituída:

> *Mostrou-se o meu Amigo discordante da idéia de aumentar sensívelmente a verba de duzentos contos que primeiro havia sido fixada para o efeito. Depois de muito termos pensado e reflectido, conjuntamente com o juri da concessão desses prémios, a que preside o Professor Reinaldo dos Santos, chegámos à conclusão de que se tornava indispensável, para prestígio da Fundação e estímulo dos nossos artistas, distribuir os quinze seguintes prémios […]. Total destes prémios – 345 contos. Mas como o juri entendeu que não há lugar a conceder um dos primeiros prémios de escultura, o resultado é que a despesa neste sector não vai além de 315 contos*.[140]

Outro ponto em que Azeredo Perdigão e Teotónio Pereira estavam em desacordo relacionava-se com a aquisição de obras de arte por parte da FCG. Numa carta de 20 de dezembro de 1957, o embaixador de Portugal em Londres expunha claramente o que pensava sobre este assunto em particular:

> *Parece-me que é a altura de se fixar doutrina a esse respeito pois é bem sabido que não será fácil no futuro fugir a precedentes. […] O interesse despertado e o exito obtido [pela Exposição] são de molde a*

«decididamente a arte contemporânea não era do seu agrado. Logo Theotónio Pereira que recebera de sua mãe - na infância e na adolescência - alguns ensinamentos sobre artes plásticas, especialmente sobre pintura, e que se dedicava ele próprio, mesmo quando adulto, a desenhar pequenos blocos de apontamentos e folhas soltas figuras normalmente enquadradas por paisagens naturais». MARTINS, Fernando Manuel Santos- *Pedro Thetónio Pereira: uma biografia (1902-1972)*. [Texto policopiado]. Évora: Universidade de Évora, 2004. Tese de Doutoramento, p. 851. Também na arquitetura Teotónio Pereira preferia conceções mais tradicionalistas, criando, como Sommer Ribeiro relatou a Ana Tostões, um problema aquando da fase de planeamento da Sede e Museu da FCG – num passeio com os consultores e técnicos do Serviço de Projectos e Obras pelo Parque de Santa Gertrudes, o embaixador terá desejado que nele se implantasse uma «fachada tradicional portuguesa, clássica», o que ia na direção contrária aos critérios que tinham sido já definidos. 13 testemunhos: Sommer Ribeiro [DVD]. TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006.

[139] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 27 de novembro de 1957, p. 1.

[140] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 4 de novembro de 1957, p. 1.

dar-nos grande satisfação mas não a fazer-nos esquecer que convem caminhar com grande cautela no terreno cheio de riscos das relações com as artes e os artistas. A Fundação fez já um esforço excepcional em que dispendeu uma avultada quantia, melhorando as instalações das Belas Artes, concedendo prémios que excederam os habitualmente atribuidos, e produzindo um catalogo que tambem ultrapassou o que se faz nos países mais ricos, mesmo em exposições de excepcional importancia. […] Devemos agora ir comprar forçosamente uns centos de contos de objectos apresentados na exposição? Não hesito em dizer que não. Não acho que os trabalhos apresentados tenham merito excepcional para as nossas futuras colecções nem que nos convenha crear o precedente de fazer compras macissas, depois de promovida a exposição e dados tão avultados prémios. Não deixarei de observar aqui que tendo concedido todos os prémios menos um (se é que assim foi) o jury pareceu entender que eram de obrigação. […]

Passo agora a dizer concretamente a minha opinião sobre a compra de objectos expostos. Entendo que a Fundação deve comprar dois exemplares de pintura à oleo, dois de aguarela, dois de escultura e dois de desenho e de gravura. Isto como mais uma prova de boa vontade.[141]

Azeredo Perdigão não deixou Teotónio Pereira sem resposta, declarando na sua carta, remetida dias depois, «não concordar inteiramente» com os pontos de vista do embaixador. Enunciando as finalidades que presidiram à organização da *Exposição de Artes Plásticas* («dar aos artistas portuguêses mais uma oportunidade de contactar com o público; premiar os melhores expositores; e, eventualmente, adquirir algumas das obras expostas e conceder bôlsas de estudo aos candidatos que as requeressem»), o presidente da FCG admitia que destes objectivos, o mais discutível seria a aquisição de obras de arte. Mas, mais uma vez, não se coíbe de fundamentar a decisão que tinha já sido tomada:

[141] Carta de Pedro Teotónio Pereira dirigida a Azeredo Perdigão, com conhecimento para o Duque de Palmella e Kevork Loris Essayan. Londres, 20 de dezembro de 1957, pp. 1-3. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

A aquisição poderia, até, à primeira vista, parecer contra-indicada, já que não está no nosso programa criar um museu de arte contemporânea. Mas, se se resolveu adquirir obras, foi tão sòmente para dar aos nossos artístas, um estímulo e uma esperança, pois nós sabíamos, e eu tenho a prova de que assim é, que a percentagem das obras compradas nas exposições portuguêsas é simplesmente miserável. Pode dizer-se que é miserável porque as obras expostas, em regra, são más; mas pode também dizer-se, com verdade e justiça, que em Portugal os homens ricos não têm o hábito de ajudar os artístas pobres e novos. Entre dar subsídios de dinheiro a artístas plásticos para poderem viver e produzir e comprar-lhes obras feitas, não tivémos dúvidas, todos, de que era preferível comprar obras.

Nesta mesma carta, Azeredo Perdigão enumerou ainda as razões do êxito da *Exposição de Artes Plásticas*:

1ª – ter sido escolhido um juri de admissão com perfeita noção de responsabilidade e a coragem suficiente para, arrostando contra tudo e contra todos, eliminar as obras más ou medíocres;
2ª – terem-se feito no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes as obras de limpeza, de adaptação e de decoração indispensáveis, por forma a rejuvenescer um pardieiro que, só por si, chegava para prejudicar o êxito de qualquer certame;
3ª – estabelecer prémios que não fôssem meramente simbólicos, pois não é com simbolismo que se sustentam os artístas e se lhes dá a possibilidade de trabalharem com fé e inspiração; e
4ª – anunciar que, eventualmente, seriam adquiridas algumas das obras expostas.[142]

Numa outra carta a Teotónio Pereira, Azeredo Perdigão contrapôs ainda às críticas do embaixador o facto de ele não ter visitado a exposição, pois se o fizesse «estou certo de que teria chegado à consoladora conclusão de que em

[142] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 26 de dezembro de 1957, pp. 3-4. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108.

Portugal há uma peleia de jovens artistas que só espera oportunidade para se manifestar plenamente»[143].

Tendo em conta a posição de Teotónio Pereira, é possível concluir que foi o ponto de vista de Azeredo Perdigão relativamente à intervenção da FCG no panorama artístico português que prevaleceu.

No seu primeiro relatório, o presidente da FCG manifestaria o seu entendimento desse panorama, reforçando o apoio que a FCG deveria prestar não só aos jovens artistas e às novas dinâmicas da arte, mas também à «educação estética do povo», tendo em conta que:

> *[…] a arte não pode fixar-se numa ou noutra forma de expressão, que em nenhuma época da história do Mundo houve uma completa unidade de gosto e de processos artísticos e que em todos os tempos existiram inovadores e precursores, embora alguns deles hajam mergulhado as raízes da sua inspiração em obras e técnicas milenárias. Mas, não pode deixar de se reconhecer também que nos domínios das artes se vem operando, desde os alvores do século passado, uma verdadeira e profunda revolução, que parece querer subverter e afastar tudo o que fez grande o classicismo, o naturalismo e o impressionismo.*[144]

Como se referiu no primeiro capítulo, existiam na FCG opiniões contrárias de administradores e técnicos relativamente às decisões a serem tomadas no campo das artes plásticas, o que não impediu Azeredo Perdigão de determinar alguns princípios de atuação, influenciando, no Conselho de Administração, as posições de Kevork Essayan e do Duque de Palmela. Assim, na direção da FCG existiriam dois grupos, o primeiro, mais numeroso, liderado pelo presidente, e o segundo que contava com os administradores que não se encontravam em Lisboa, Teotónio Pereira e Charles Whishaw. Deste modo, para além do «conflito de gostos» que António Pinto Ribeiro refere relativamente ao SBA, também no

---

[143] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 27 de dezembro de 1957, p. 2.

[144] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 84.

próprio Conselho de Administração existiam diferentes perspetivas sobre o modo como a FCG deveria atuar no contexto artístico português[145]. Ao preponderarem, no entanto, as decisões de Azeredo Perdigão, o presidente da FCG surgia como um novo António Ferro, pois «soube sentir e compreender o que é, na verdade, um artista e, principalmente, o que é a arte moderna»[146].

Mas apesar da atitude progressista que Azeredo Perdigão parecia demonstrar, a própria natureza da FCG encaminhava-a irreversivelmente para um certo conservadorismo. Tratava-se, afinal, de uma instituição criada a partir do legado de uma determinada personalidade e fundamentada na necessidade de preservar e honrar a sua memória e herança.

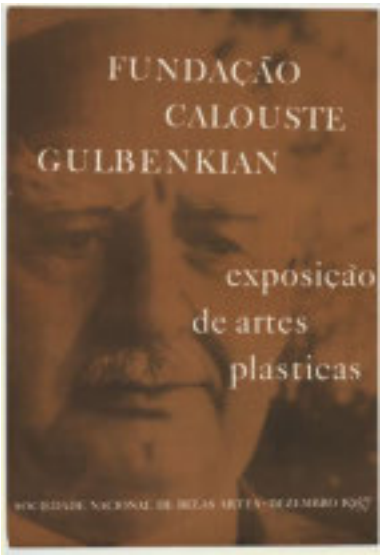

Fig. 16: Cartaz da *Exposição de Artes Plásticas*
©Biblioteca Nacional de Portugal

[145] É elucidativo a este respeito o debate que gerou a conceção dos edifícios da FCG no seu Conselho de Administração. A visão de Teotónio Pereira sobre a fachada da futura sede da Fundação descrita atrás por Sommer Ribeiro aponta para o conflito entre duas tendências, uma dentro de uma estética moderna e internacional e outra tradicionalista e vernacular. Sommer Ribeiro, na mesma entrevista a Ana Tostões, referiu ainda que Azeredo Perdigão teve que «resistir ao espírito retrógrada de alguns administradores» relativamente à decoração dos gabinetes, tendo permanecido o projeto inicial de uniformização dos interiores da Fundação, em consonância com a sua indentidade arquitetónica. 13 testemunhos: Sommer Ribeiro [DVD]. TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006.

[146] Mário de Oliveira afirmou neste artigo que Azeredo Perdigão estava a desempenhar o mesmo papel que António Ferro nas artes plásticas em Portugal. OLIVEIRA, Mário de – Resumo crítico do ano. *Diário Popular* (31 dez. 1957), p. 31.

Uma exposição ambígua

A controvérsia que a *Exposição de Artes Plásticas* gerou e as posições díspares que suscitou talvez possam ser explicadas pela impossibilidade de retirar do conjunto das obras expostas uma visão unitária da arte portuguesa de então, como se criticou num artigo anónimo publicado no *Diário Popular*:

> *A conjugação de ambas [as tendências académica e moderna] não podia deixar de ser precária, como se verificou, desorientando o publico na sua educação estética […] enquanto para o cartaz serviram as obras de tendências modernistas, a atribuição dos prémios fez-se na sua maioria quase absoluta á pintura clássica […] o incentivo aos jovens anunciado se traduziu na distribuição de prémios a artistas com mais de 65 anos.*[147]

Não nos podemos esquecer, contudo, de que se tratava de uma exposição-balanço, sem ter à partida uma orientação concreta, mas a preocupação de fazer uma síntese da produção artística do período. O público era, afinal, confrontado com a diversidade de vias artísticas que se praticavam em simultâneo nesta época através de um arranjo expositivo que deixava essa multiplicidade bem clara[148].

A suportar esta perspetiva está também a análise da listagem de artistas e de obras admitidos e, especialmente, as imagens dos espaços expositivos. O aspeto mais relevante da exposição foi, na realidade, a ambiguidade da sua composição final, isto é, a indefinição de uma tendência artística dominante, ao contrário do que o Grupo dos Artistas Portugueses e seus apoiantes advogaram, ou do que críticos e artistas modernos declararam.

---

[147] Um pintor - Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A. *Diário Popular,* 1958, p. 6.

[148] Faltaram, no entanto, a esta mostra nomes importantes da pintura abstrata portuguesa, como Fernando Lanhas ou Nadir Afonso, que nem sequer submeteram obras para seleção.

Fig. 17: Topo sudoeste do salão de exposições da SNBA. Obras de Lagoa Henriques (1923-2009), João Hogan (1914-1988), Barata Feyo (1902-1990), Celestino Alves (1913-1974)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

Fig. 18: Topo nordeste do salão de exposições da SNBA. Obras de Jorge Vieira (1922-1998), Almada Negreiros (1893-1970), Waldemar da Costa (1904-1983), Arlindo Rocha (1921-1929)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA

Uma visita virtual à *Exposição de Artes Plásticas*

O arquivo fotográfico da Biblioteca de Arte da FCG conserva um registo sistemático da *Exposição de Artes Plásticas*, desde os espaços de acolhimento das obras, passando pelas vistas gerais do certame e por visitas guiadas, até às fotografias individuais de algumas das peças exibidas. Este acervo compreende 345 provas fotográficas e 293 negativos, constituindo um caso quase excepcional no panorama português, tendo apenas paralelo com a *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* (1882), a *Exposição do Mundo Português* (1940), a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres* (1955-1956) e a mostra dos *30 Anos de Cultura Portuguesa: 1926-1956* (1956). Neste conjunto a *Exposição de Artes Plásticas* destaca-se por ser a única exclusivamente dedicada à arte portuguesa do século xx.

Tendo em conta estes antecedentes, não será descabido afirmar que, tal como nas exposições mencionadas, estava em causa na mostra da FCG a promoção de uma imagem «controlada», quer do evento, quer da instituição que o promoveu.

Fig. 19: *Exposição do Mundo Português*. Belém, 1940
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Fig. 20: *Exposição de Arte Portuguesa*. Londres, 1955-1956
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Fig. 21: *30 Anos de Cultura Portuguesa*. Palácio Foz, 1956
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Apesar de a documentação não o comprovar claramente, é possível concluir que terá sido a FCG a encomendar a constituição deste acervo fotográfico tão amplo. A Fundação pretenderia manter desta forma um registo organizado da sua exposição, mas também divulgar amplamente esta iniciativa, controlando as imagens que dela se reproduziriam. Detendo, portanto, a «reportagem» completa da mostra, seria a FCG a fornecer as fotografias às publicações interessadas, cedendo aquelas que mais conviriam à mensagem que pretendia transmitir.

Susana S. Martins concluiu, na sua tese de doutoramento, que o registo fotográfico do pavilhão português da Exposição Universal de Bruxelas de 1958, representou

> *[…] an instrument of control regarding the Portuguese image […] particularly in Portugal but also abroad, the images spread in different newspapers, magazines, journals or bulletins around 1958, to promote and broadcast the news of the exhibition were all reprints of the pictures taken by Novais. The same perspectives, viewpoints and details were to be seen over and over again, putting in evidence the extreme caution with which official institutions like the Commissariat or the Portuguese National Secretariat of Information controlled the images and the contents transmitted by the media*.[149]

A representação portuguesa em Bruxelas é o evento que, a seguir à *Exposição de Artes Plásticas*, se encontra amplamente documentado fotograficamente. No final de 1958 outra exposição da FCG, a já referida *A Rainha D. Leonor*, foi também profusamente registada em imagens. E em 1960 outro caso se sucedeu, o da *Exposição Henriquina*. Todos estes eventos foram fotografados por Mário Novais.

[149] MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*. [Texto policopiado]. Leuven: Katholieke Universiteit, 2011. Tese de doutoramento, p. 218.

O nome de Mário Novais (1899-1967)[150] é, portanto, particularmente significativo neste capítulo, não só porque foi um fotógrafo de referência na recolha de imagens de exposições e obras de arte, mas também porque colaborou neste mesmo âmbito com a FCG. Esta colaboração desenrolou-se não só no campo da ilustração dos catálogos das exposições da FCG (*A Rainha D. Leonor*, 1958; *Pinturas da colecção da Fundação Calouste Gulbenkian*, 1961; *Artes Plásticas Francesas de Watteau a Renoir*, 1964), mas também se estendeu à inventariação fotográfica da coleção do fundador[151].

Fig. 22: António Duarte - *Coluna Esculpida*, c. 1957
Mármore ruivina, 186x49x44 cm
© Foto Mário Novais, FCG-BA

[150] Mário Novais dedicou-se à fotografia de retrato, publicitária, comercial e industrial e à fotografia de obras de arte, em que se especializou. Era frequentador das tertúlias da Brasileira, relacionando-se com artistas modernos como Jorge Barradas, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Francisco Franco, Diogo de Macedo, Bernardo Marques e António Pedro. Em 1933 fundou o seu próprio estúdio de fotografia, Estúdio Mário Novais. Após a criação do SPN, participou em vários projetos coordenados por António Ferro, como o álbum fotográfico *Portugal 1934* e o pavilhão de Portugal na *Exposição Internacional de Paris* (1937). Paralelamente à colaboração com o regime, Mário Novais continuou a acompanhar os artistas modernistas portugueses, sendo de sua autoria a fotografia de António Dacosta que ilustra o catálogo da exposição que este realizou com António Pedro e Pamela Boden na Casa Repe em 1940. Nesse mesmo ano, Mário Novais foi o «fotógrafo-ilustrador» dos catálogos ligados às comemorações dos centenários. Interveio ainda na publicação de Reinaldo dos Santos, *Os Primitivos Portugueses* (1940). Novais também registou fotograficamente a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres* (1955-1956) e a Exposição Henriquina (1960), entre outras. V. *Mário Novais: Exposição do Mundo Português, 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998.

[151] Em 1985 a FCG adquiriu a coleção do Estúdio Mário Novais (80.309 documentos), na qual se incluem os registos da *Exposição do Mundo Português* (1940); *Exposição de Arte Portuguesa* em Londres (1955-1956) e *Exposição Henriquina* (1960), entre outros.

No que diz respeito à *Exposição de Artes Plásticas*, Novais foi o autor da maioria das fotografias das obras selecionadas para ilustrar o catálogo.

Fig. 23: Catálogo da *Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957

Esta publicação é também um objeto excecional dada a profusão de imagens e de conteúdos integrados (biografia de todos os artistas, descrição de todas as obras exibidas), que compunham 313 páginas. O catálogo integrava ainda uma folha anexa com os valores de compra da maioria das peças. Para além de Mário Novais, colaboraram nesta publicação Sellés Paes, coordenador dos textos, e Bernardo Marques, responsável pela direção gráfica, com a assistência de Marcelino Vespeira[152]. A colaboração destes dois artistas mostra como a FCG estava acolher gerações e percursos artísticos diferentes (o primeiro ligado ao SNI e o segundo à António Arroio e ao Grupo Surrealista) dando mais um sinal positivo ao meio artístico português.

Mas Novais não foi o único fotógrafo da *Exposição de Artes Plásticas*. Mário de Oliveira (1926-1999) fotografou algumas obras para o catálogo e o pavilhão de receção das obras selecionadas e Abreu Nunes foi o autor das vistas gerais da exposição. Existem ainda no arquivo fotografias realizadas por vários estúdios como o Foto Camera, que registou momentos de uma visita guiada à exposição, e Foto Arteluz e Astória, que captaram imagens da inauguração da mostra. Álvaro Moura fotografou a receção aos artistas.

[152] Sobre a importante obra gráfica destes artistas V. *Bernardo Marques: desenho e ilustração: anos 20 e 30*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1982; *Vespeira*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

Fig. 24: Pavilhão de receção das obras de arte
© Foto Mário de Oliveira, FCG-BA

É possível também indicar, tendo em conta a importância e quantidade das fotografias realizadas por Mário de Oliveira e Abreu Nunes, que estes fotógrafos teriam sido igualmente contratados pela FCG, apesar de se desconhecer documentos que o confirmem. O estúdio Foto Camera, por seu turno, encontra-se numa ordem pagamentos relativa à *Exposição de Artes Plásticas*, datada de 31 de dezembro de 1957, pelo que o registo da visita guiada teria sido da iniciativa da FCG.

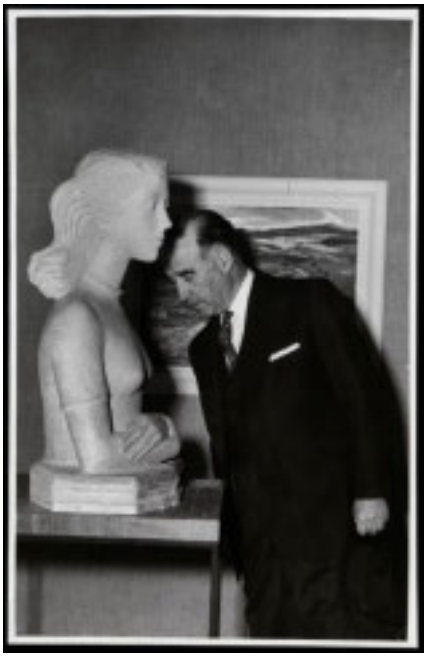

Fig. 25: Inauguração da Exposição– Presidente da República, General Craveiro Lopes. SNBA, 1957
© Foto Artur Costa Macedo, FCG-BA

Fig. 26: Receção aos artistas. SNBA, 1957
© Foto Álvaro Moura, FCG-BA

Relativamente às imagens da inauguração, a Fundação permitiu um registo mais alargado não só a vários fotógrafos, mas também a outros *media*. Conserva-se na Cinemateca Portuguesa um pequeno excerto do filme *Imagens de Portugal 127* (1957), produzido pela Uliyssea Filme, dedicado à *Exposição de Artes Plásticas* - Apontamento: A 1ª exposição de artes plásticas da Fundação Gulbenkian. Este apontamento começa à entrada da SNBA, onde Azeredo Perdigão e Armando de Lucena, presidente da direção da SNBA, recebem o presidente da República e o ministro da Educação Nacional. O filme passa imediatamente para o interior da exposição, acompanhando brevemente Craveiro Lopes na sua visita, mostrando depois o salão da SNBA cheio pelas personalidades convidadas e pelos artistas expositores. O narrador destaca a importância da Exposição e o grande interesse por ela provocado, devido ao «mérito» das obras apresentadas e ao «avultado» valor dos prémios atribuídos, declarando depois que os «artistas nacionais e estrangeiros que trabalham em Portugal têm na Fundação Gulbenkian um poderoso estímulo».

Fig. 27: Frames do filme realizado por ocasião da inauguração da I Exposição de Artes Plásticas © Cinemateca Portuguesa

O filme prossegue com a descrição das obras dos artistas premiados, começando pela *Natureza Morta* de Eduardo Viana, sobre o qual é referida a atribuição do prémio Columbano do SNI, e terminando, no campo da Pintura, com as telas de Almada Negreiros, classificadas extra-concurso. Segundo o narrador esta distinção justificou-se pelas «admiráveis» composições de «ordenação espacial a preto e branco», acrescentando que o «equilíbrio das manchas geométricas só parece fácil depois de feito». Passa-se de seguida ao Desenho com Bernardo Marques e Santiago Areal («apenas com 23 anos»), à Gravura (Teresa de Sousa e Júlio Pomar), terminando com a referência aos prémios de Escultura, entregues a Barata Feyo, António Duarte e Jorge Vieira, destacando, no caso deste último artista, a «arrojada estilização de uma varina». O apontamento termina com a «Vitória Alada» de António Duarte, que, à entrada da SNBA, «simboliza com fundado orgulho» o «notabilíssimo certame da Fundação Gulbenkian»[153].

Este «apontamento» apresenta uma perspetiva que exclui a polémica sobre o certame da FCG. Na verdade, na descrição das obras dos artistas premiados, há a preocupação de as explicar e de justificar a sua distinção. A creditação e valorização da *Exposição de Artes Plásticas* correspondia também ao tom de louvor com que vários artigos analisaram esta mostra. Podemos concluir, portanto, que a receção da Exposição da FCG foi ambivalente. Mas também que

[153] Apontamento: A 1ª exposição de artes plásticas da Fundação Gulbenkian. *Imagens de Portugal 127.* Vídeo (DVD), 2' 53''. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

as imagens fotográficas e fílmicas reproduziram uma versão oficial do evento, apontando para o caráter institucional que marcava também esta mostra.

O boletim do SNI, *Notícias de Portugal*, declarava que:

O Senhor Presidente da República […] manifestou […] o seu muito apreço e o seu rendido louvor por uma tão notável e prestimosa iniciativa cultural que testemunha, flagrantemente, a brilhante vitalidade dos nossos artistas plásticos, a sua ânsia de originalidade e definição desassombrada de suas personalidades – possíveis pela criação de uma atmosfera especialíssima que os estimule e acarinhe condignamente. […] A Fundação Gulbenkian soube aproveitar, de modo exemplar, os seus vastos recursos monetários para a criação desse ambiente ideal a que todos os artistas portugueses aspiravam. E eles souberam corresponder ao estímulo que se lhes oferecia, demonstrando, com lúcida compreensão, que a colaboração que se lhe pedia, exprime, acima de tudo, uma nobilíssima valorização da cultura portuguesa ao mais alto nível universalista.[154]

O Secretariado acolhia deste modo a iniciativa da FCG, assumindo o mesmo espírito de colaboração que a Fundação manifestara na introdução do catálogo da *Exposição de Artes Plásticas* («a Fundação sòmente pretendeu contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal, e, por consequência, cooperar, activamente, com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade»). Por outro lado, o principal órgão de propaganda do regime, harmonizava-se com a postura que os principais representantes do Estado e da Igreja tomaram relativamente à FCG, através da sua presença na inauguração da sua primeira exposição. O *Notícias de Portugal* divulgou uma fotografia da inauguração com Azeredo Perdigão, Cardeal Cerejeira e Craveiro Lopes, para além de reproduzir algumas das obras dos

[154] A Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Gulbenkian. *Notícias de Portugal*. Ano XI, nº 554 (14 dez. 1957), pp. 7-9. Recorte de jornal integrado no dossiê de imprensa da *Exposição de Artes Plásticas* organizado pela FCG - FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

artistas premiados, nomeadamente as telas de Almada Negreiros e a *Varina* de Jorge Vieira.

Fig. 28: Jorge Vieira - *Varina*, 1957
Bronze dourado, 89x42x23,5 cm
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Um outro periódico, *O Globo*, editado no Rio de Janeiro, publicou também uma imagem de Craveiro Lopes e do Cardeal Cerejeira junto a uma das obras do Grande Prémio de Escultura, Barata Feyo[155]. No arquivo do SBA encontramos uma carta do redator correspondente daquele periódico, Armando de Aguiar, que manifestava o desejo de publicar um artigo mais desenvolvido sobre a Exposição, solicitando à FCG fotografias dos «trabalhos premiados»[156].

Na imprensa, a ilustração dos artigos sobre a *Exposição de Artes Plásticas* correspondeu, de facto, na maior parte dos casos, às obras premiadas. Os diferentes núcleos da Exposição, captados por Abreu Nunes, raramente foram divulgados na imprensa. Mesmo o excerto fílmico citado mostrava a Exposição à medida que ia acompanhando a visita do presidente da República e do Cardeal

[155] Prémios de Arte Atribuídos Pela Fundação Gulbenkian. *O Globo* (14 dez. 1957). Recorte de jornal integrado no dossiê de imprensa da *Exposição de Artes Plásticas* organizado pela FCG - FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

[156] Carta de Armando de Aguiar, redator-correspondente do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro. Lisboa, 27 de dezembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento. O artigo sobre a Exposição foi publicado na edição de 14 de fevereiro de 1958: Arte, Ciência e Cultura. Prémios de Arte Atribuídos pela Fundação Gulbenkian. *O Globo* (14 fev. 1958).

Patriarca, centrando-se depois nas obras dos premiados. Deste modo, o público que não visitara a Exposição não tinha outro meio de a conhecer senão através dos artigos publicados, que, na maioria dos casos, se manifestavam ora rendidos, ora frustrados pela iniciativa da FCG.

Graças ao espólio fotográfico conservado pela Fundação podemos ter acesso hoje em dia aos diferentes espaços da exposição, que, como acontecimento temporário, apenas sobreviveu nos materiais que chegaram até aos nossos dias – fotografias, catálogo, folhetos, convites, recortes de imprensa…

Tendo em conta as posições díspares que a *Exposição de Artes Plásticas* suscitou, as imagens dos espaços da exposição permitem que formulemos uma análise própria sobre esta mostra e que olhemos criticamente para o que se escreveu sobre ela. Ao contrário de outras exposições, que se encontram documentadas por escassas ou mesmo nenhumas fotografias, o invulgar caso da exposição da FCG possibilita ainda um estudo mais abrangente, pois este pode integrar a análise da museografia expositiva, que as fotografias também reproduzem claramente.

De forma a sistematizar, organizar e tornar acessível a informação recolhida acerca da *Exposição de Artes Plásticas* de 1957, foi designada como uma das tarefas do projeto *Fontes para a história dos museus de arte em Portugal* (PTDC/EAT-MUS/101463/2008), a constituição de uma visita virtual àquela mostra[157].

[157] Este projeto, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e coordenado pela Professora Raquel Henriques da Silva, teve por objetivo o levantamento, estudo e disponibilização de fontes documentais relacionadas com a criação e história dos museus de arte em Portugal. A tarefa relativa à primeira exposição da FCG encerrava cronologicamente o estudo promovido por este projeto, que tinha início na constituição da Galeria Nacional de Pintura (1868), mas, simultaneamente, abria a investigação ao papel desempenhado pelas exposições na História da Arte e na atividade dos museus/ instituições com fins artísticos. A *Exposição de Artes Plásticas*, para além de promover essa articulação exposições/ História da Arte/ Museus, antecipava também, indiretamente, um momento importante da história dos museus portugueses – a abertura do Museu Calouste Gulbenkian em 1969. Para a criação da visita virtual à exposição da FCG estabeleceu-se uma parceria com o Centro de Investigação em Informática e Tecnologias da Informação – CITI, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Esta tarefa resultou também de um outro trabalho académico, a dissertação do aluno de Mestrado deste Centro, Carlos Nobre, que foi supervisionado pelo Professor Nuno Correia e pelo doutorando Rui Nóbrega. A esta equipa juntou-se Bárbara Teixeira, responsável pelo *design* da aplicação.

Fig. 29: Página de abertura da aplicação com visita virtual à *Exposição de Artes Plásticas*

A ferramenta criada funciona como uma base de dados, que dá a conhecer não só os espaços e percurso da exposição, mas também informação sobre as obras expostas. A sequenciação dos núcleos conforme a sua disposição nos espaços da SNBA, permite simular uma visita à Exposição e aceder às obras apresentadas em cada setor, que, no caso do salão da Sociedade, se encontravam demarcados pelos já referidos painéis.

A principal fonte para a identificação das obras foi o catálogo da exposição, que reproduz uma obra de cada autor em cada uma das secções (Pintura, Escultura, Desenho e Gravura). No entanto, as informações disponibilizadas por esta publicação não permitiram identificar todas as obras que surgem nas fotografias. Por outro lado, como algumas obras foram adquiridas durante a mostra, a informação sobre o proprietário foi incorporada, desconhecendo-se, porém, a localização atual da maioria das peças.

Apesar de algumas falhas na identificação das obras e da dificuldade em visualizar algumas delas, dado que todas as imagens são a preto e branco, o que, no caso da pintura, pode atenuar os contrastes cromáticos, é possível obter uma impressão global do conteúdo da exposição, mas também parcial, ao percorrer-se virtualmente os diferentes núcleos.

Nesta aplicação, a «visita» à exposição é apoiada por uma planta da sede da SNBA, que indica simultaneamente a nossa localização. Ao fixarmo-nos num ponto específico, fixamo-nos também numa imagem/ fotografia da exposição.

Para além de podermos selecionar no mapa a sala/ núcleo específico que pretendemos visualizar, é possível percorrermos também os espaços da exposição de forma sequencial ao deslocarmo-nos para a direita ou para a esquerda da imagem que se encontra no centro do ecrã. Esse percurso pode ser realizado de duas formas – em *strip*, em que as imagens se sucedem alternadamente, ou em 3D, em que a interligação dos espaços é explicitada através da sobreposição das imagens nos pontos em que as fotografias coincidem, isto é, nos pormenores comuns.

Fig. 30: Exemplo de uma ficha de obra

À medida que se vão visualizando os diferentes núcleos, é também possível consultar a informação respeitante a cada obra que surge na imagem. Para tal, o utilizador poderá clicar no ícone + para aceder a esses dados. Mas esta aplicação dispõe também de uma ferramenta de pesquisa, a partir da qual se acede à listagem por ordem alfabética dos artistas participantes na exposição, possibilitando ainda, através de uma janela de pesquisa, procurar obras por títulos ou por outras especificações técnicas. Ao abrir a ficha de uma obra, o utilizador terá acesso, para além da fotografia da peça, às imagens de sala correspondentes.

Finalmente, esta aplicação disponibiliza ainda o vídeo atrás comentado[158].

Para além de dar a conhecer a Exposição da FCG e as obras que nela foram mostradas, esta visita virtual pretende também ser uma ferramenta de trabalho para os investigadores que se debrucem sobre o tema das exposições, museografia ou sobre o estudo de uma artista ou obra em particular, explicitando desta forma uma articulação entre a História da Arte/ Exposições de Arte. Esta ferramenta manifesta, por isso, as potencialidades da organização e análise de um acervo fotográfico dedicado a uma exposição, na medida que extrai dele as informações que as imagens por si só não podem transmitir. Para além disso, é também importante confrontar a documentação fotográfica com outras fontes, promovendo deste modo uma abordagem mais complexa e ao mesmo tempo crítica em relação aos diferentes testemunhos que se foram manifestando, neste caso, acerca da *Exposição de Artes Plásticas.*

«Saudável, estimulante surpresa»

Para além de refletir o momento em que ocorreu, a *Exposição de Artes Plásticas* pareceu projetar também o futuro das artes em Portugal. Efetivamente a transformação das salas de exposição da SNBA inspirou em alguns visitantes uma

[158] Sobre o desenvolvimento e especificações técnicas desta aplicação V. NOBRE, Carlos David Almeida - *Sistema para Navegação Web usando Imagens e Vídeo*. Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2012. Tese de Mestrado, e NÓBREGA, Rui, CORREIA, Nuno NOBRE Carlos, *et alii* – Navigation in past museum exhibitions using multimedia archives. *International Working Conference on Advanced Visual Interfaces (AVI '12)*. Genny Tortora, Stefano Levialdi, and Maurizio Tucci (ed.). New York: *Association for Computing Machinery*, 2012. Acessível online: http://doi.acm.org/10.1145/2254556.2254710. O Art Institute of Chicago desenvolveu um projeto semelhante sobre o Armory Show (1913) - http://extras.artic.edu/armoryshow. Sobre a reconstituição virtual de museus ou de outros contextos patrimoniais V. ELIËNS, A., WANG, Y., VAN RIEL, C. and SCHOLTE, T. - 3D digital dossiers: a new way of presenting cultural heritage on the web. *Proceedings of the twelfth international conference on 3D web technology* (Web3D '07). New York: ACM, 2007, pp. 157-160; GRØNBÆK, K., ROHDE, A., SUNDARARAJAH, B., and BECH-PETERSEN, S. - InfoGallery: informative art services for physical library spaces. *Proceedings of the 6th ACM/IEEE-CS joint conference on Digital libraries* (JCDL '06). New York: ACM, 2006, pp. 21-30; MINTZER, F., BRAUDAWAY, G. W. GIORDANO, *et alii* - Populating the Hermitage Museum's new web site. *Commun. ACM* 44, 8 (Ag. 2001), pp. 52-60; STYLIARAS, G. D. - A web-based presentation framework for museums. *Proceedings of the 2007 Euro American conference on Telematics and information systems* (EATIS '07). New York: ACM, 2007, Article 13.

visão otimista relativamente ao desenvolvimento da produção artística portuguesa.

O *Notícias de Portugal* elogiava, assim, a montagem desta exposição: «graças a um inteligente e prático arranjo das salas, do mais belo aspecto visual, foi possível dispor e colocar, em excelentes condições de observação, muitas centenas de peças […] que representam, eloquentemente, todas as correntes de artes plásticas, com um alto sentido de modernidade, interpretadas no nosso país»[159].

Esta organização parecia acentuar o impacto das novas propostas artísticas, o que contrastava com os salões, organizados até então, conforme relatava Abel Manta a propósito das tradicionais mostras da SNBA: «os valores (que os há) não se distinguem naquelas feiras; não se vêem, porque, emaranhando com os amadores (que são quem mais enche aquelas paredes, e quase todos forjados nas caves do edifício) ficam iguais, não se distinguem! As mesmas receitas, os mesmos processos velhos e rélhos, os mesmos maneirismos!»[160].

Com a realização da *Exposição de Artes Plásticas*, o mesmo pintor desejava que esta iniciativa da Gulbenkian tivesse consequências na SNBA: «pode ser que a Sociedade de Belas-Artes (nosso unico lar de artistas) mude de rumo, porque aquilo tem […] um tal ar bafiento de pensão de família […]»[161].

Um outro artigo, também publicado no *Diário Popular*, exprimia igual esperança:

> *Desolados quantas vezes com os melancólicos salões sazonais daquela Sociedade, quase desertos de afirmações ímpares, de notas vivas e moças, de superiores depurações estéticas – em monótona sucessão de obras que nos sabiam a já visto, numa supremacia de epifenómenos de arte gasta – foi com extraordinária satisfação que pudemos agora*

---

[159] A Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Gulbenkian. *Notícias de Portugal*, 1957, pp. 7-9

[160] MANTA, Abel - *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 57 (9 jan. 1958), p. 6.

[161] *Idem, ibidem*, p. 6.

admirar tão qualificado conjunto de esculturas, pinturas, desenhos, aguarelas e gravuras. Saudável, estimulante surpresa nos oferece esta exposição, que reaviva as nossas crenças quanto às possibilidades da arte em Portugal! A Fundação conseguiu interessar os artistas e atrai-los a uma demonstração vultosa em numero e qualidade – dos consagrados aos mais jovens.[162]

Para além de comentarem positivamente a Exposição organizada pela FCG, ambos os artigos comparavam-na aos restantes salões artísticos organizados em Portugal. No meu entender, foi a atenção dedicada ao arranjo museográfico (para além dos montantes relacionados com os prémios) que pôde distinguir a *Exposição de Artes Plásticas* doutros certames realizados no país, tal como os testemunhos citados confirmam.

Fora, aliás, intenção expressa de Azeredo Perdigão de que a *Exposição de Artes Plásticas* se distinguisse também através da sua montagem:

O arranjo das salas da Sociedade Nacional de Belas Artes parece-me muito feliz e estou confiante em que todos reconhecerão mais este grande esforço realizado pela Fundação. Sendo esta a primeira vez que nós promovemos uma exposição de belas artes é evidente que não poderíamos fazer uma coisa igual àquelas que aqui se fazem com excessiva frequência. Tinhamos de fazer novo e melhor e foi o que fizemos.[163]

Noutra carta de Azeredo Perdigão dirigida a Teotónio Pereira, a três dias do encerramento da exposição, o presidente da FCG voltava a acentuar a intenção de destacar este evento do panorama expositivo português:

Assente a ideia de que a Fundação iria, pela primeira vez, promover uma exposição de Artes Plásticas, seria um êrro grave, que muito nos desprestigiaria, fazer uma exposição banal, igual a tôdas aquelas que, anualmente, se realizam em Lisboa. Para isso, não valia a pena tomar

---

[162] C.L. – A Exposição de Arte da Fundação Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 53 (12 dez. 1957), pp. 1 e 6.

[163] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 4 de dezembro de 1957, p. 2.

a iniciativa. Havia que fazer alguma coisa nova, que nos impusesse no campo das belas artes, que constituisse uma lição e que representasse, para os verdadeiros artístas, uma esperança. Lançámos mãos à obra com o maior entusiasmo e com os maiores sacrifícios; e hoje podemos dizer-lhe, sem orgulho mas com plena satisfação, que triunfámos por completo. A Exposição foi um êxito total e pode dizer-se que nunca, em Portugal, se fez coisa que se assemelhasse.[164]

Subjacente a todos estes testemunhos, e particularmente às palavras de Azeredo Perdigão, estava uma crítica às exposições que se realizavam no país.

Não podemos, contudo, deixar de considerar o arranjo expositivo da *Exposição de Artes Plásticas* como mais conservador do que original e arrojado, assentando principalmente na requalificação de um espaço que a Fundação não tinha considerado à altura de um empreendimento seu. Aquando da apresentação de uma mostra mais reduzida desta Exposição no Porto, a FCG decidiu também patrocinar a remodelação do espaço que a iria acolher, o Ateneu Comercial do Porto. Para a sua montagem, a Fundação recorreu à colaboração de Fernando Lanhas, enquanto arquiteto, de Dias Lopes, engenheiro, e de Eduardo Brito, arquiteto, possivelmente recomendados por Carlos Ramos, então diretor da ESBAP e membro do Júri de Seleção[165].

Havia, portanto, relativamente à *Exposição de Artes Plásticas*, dois objetivos a concretizar – a distinção da FCG das instituições já existentes e a criação de uma imagem própria. Para além dos aspetos relacionados com a organização de um certame artístico e a intervenção na área das artes plásticas, esta Exposição foi também um ensaio para a promoção pública da FGC, tal como Azeredo exprimiu claramente nas suas cartas.

---

[164] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 26 de dezembro de 1957, p. 3.

[165] Desconhecem-se imagens desta exposição. *O Primeiro de Janeiro* considerou que a FCG «melhorou extraordinariamente» o salão nobre do Ateneu, «subsidiando a aquisição de material desmontável próprio para certames desta natureza». Vida artística. Exposição patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Ateneu Comercial do Porto. *O Primeiro de Janeiro* (14 jun. 1958).

Os prémios

Tal como na seleção de artistas, que integrou todas as tendências da época, também na atribuição de prémios a Fundação procurou ser abrangente. Os Grandes Prémios foram entregues a Eduardo Viana (1881-1967), na Pintura, e a Barata Feyo (1899-1990) (Escultura), artistas consagrados, identificados com o modernismo já assimilado do início do século xx. Por estes mesmos critérios foram premiados também Dordio Gomes (1890-1976), Abel Manta (1888-1982), Júlio Resende (1917-2011) e Guilherme Camarinha (1913-1994), na Pintura; António Duarte (1912-1998), Joaquim Correia (1920-2013) e Jorge Vieira (1922-1998), na Escultura, e Bernardo Marques (1899-1962), na Aguarela. António Areal (1934-1978) no Desenho, e Teresa Sousa (1928-1962) na Gravura, com 23 e 29 anos respetivamente, foram as exceções nesta distribuição de prémios, que não deixou, portanto, de distinguir duas promessas de futuro das artes plásticas. A presença da categoria de Gravura nesta exposição promoveu também uma linha de trabalho que estava já a ter particular relevância e que se destacaria sobretudo nos anos 60 e 70, quando os artistas assentaram a sua produção na exploração de *media* até então secundarizados face à Pintura e à Escultura.

Fig. 31: Núcleo no salão da SNBA dedicado aos artistas premiados, com obras de Salvador Barata Feyo (1899-1990), Dordio Gomes (1890-1976), Eduardo Viana (1881-1967) e Jorge Vieira (1922-1998) © Foto Abreu Nunes, FCG-BA

A fotografia, que tinha também em Portugal uma dinâmica multímoda e experimental, não foi, no entanto, contemplada na mostra da FCG.

O júri de premiação (Kevork Loris Essayan, Reynaldo dos Santos, Diogo de Macedo, Carlos Ramos, Lino António e Joaquim Sellés Paes[166]) decidiu também atribuir um prémio extra-concurso às pinturas conceptuais de Almada Negreiros. Sophia de Mello Breyner, sublinhando a falta de unidade da exposição, considerava que «é profundamente justo o facto dos quadros de Almada terem sido premiados "extra-concurso", porque de certo modo estão noutro plano do que o resto da exposição. Não é já o plano da existência mas sim o plano da essência, da regra absoluta e abstracta. Por isso tive a impressão de que eles presidiam a toda a exposição»[167].

Mas o critério para premiar Almada tinha sido outro, como explicou Azeredo Perdigão em carta dirigida a Teotónio Pereira:

> *O mesmo desejo de não conceder prémios imerecidos em relação à obra exposta, embora o expositor fôsse um artísta há muito consagrado, levou o juri a classificar "hors concours" a obra apresentada por Almada Negreiros. Efectivamente, a obra exposta não merecia um prémio, mas Almada Negreiros é, sem dúvida, uma das figuras mais representativas da arte em Portugal e uma daquelas a quem a cultura artística mais deve*.[168]

A consulta da documentação relativa à *II Exposição de Artes Plásticas*, realizada em 1961, confirma que, de facto, o critério para a atribuição dos Grandes Prémios foi o da consagração:

> *O Senhor Prof. Reynaldo dos Santos sugeriu seguidamente que a escolha incidisse sobre os trabalhos que viessem a ser seleccionados, visto que, em sua opinião, se torna difícil julgar um artista pela sua obra. Afirmou então o Senhor Dr. Azeredo Perdigão que aquele ponto*

---

[166] Escolhido pelos artistas expositores como seu representante.

[167] ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 57 (9 jan. 1958), pp. 4 e 6.

[168] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira. Lisboa, 26 de dezembro de 1957, p. 4 de 5. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

de vista havia sido adoptado, em parte, na I Exposição, visto que o Grande Prémio fora atribuído não só com a intenção de se consagrar um artista, mas também porque a obra que apresentara ao certame o merecia. […] conforme já havia sido referido, [José-Augusto França] salientou que na I Exposição, o critério seguido para atribuição do Grande Prémio havia sido o de consagração de um artista e afirmou que lhe parecera plenamente justificado até em relação aos trabalhos apresentados por esse artista[169].

O caso Almada Negreiros

A participação de Almada Negreiros na *Exposição de Artes Plásticas* poderá sintetizar as ambiguidades deste evento, bem como algumas das suas consequências.

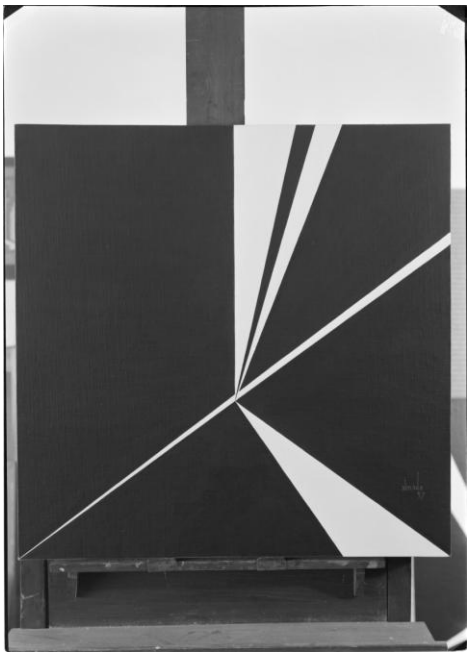

Fig. 32: Almada Negreiros - *Quadrante I*, 1957
Óleo s/ tela, 60x60 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P63
Adquirida em 6 de maio de 1983
© Foto Mário Novais, FCG-BA

[169] *1ª Reunião do Júri*. [Lisboa], 11 de outubro de 1961, pp. 3-5. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 10, Organização e funcionamento.

Provocando escândalo na SNBA, não só durante a *Exposição de Artes Plásticas*, mas também durante uma conferência realizada no mesmo local[170], as pinturas de Almada marcavam uma nova etapa na sua obra, associando o raciocínio matemático à produção pictórica. Traduziam sobretudo uma pesquisa que não se encontrava na linhagem de formulações anteriores, mas que decorria de uma análise realizada no interior da própria pintura, procurando, através de elementos puramente pictóricos e do estudo das proporções ideais (relação 9/10) transpor para a tela os conceitos de harmonia e equilíbrio[171]. A presença mais radical na Exposição era, afinal, a de um artista de 64 anos, que se mostrou quase sempre inconformado com a sua própria produção, que foi, por isso, atravessando fases diversas.

No salão expositivo, as telas de Almada ocupavam um dos topos, dominando o núcleo que ali se exibia, com obras ligadas a um abstracionismo geometrizado e dinâmico, de Waldemar da Costa, e com as esculturas de Jorge Vieira e de Arlindo Rocha, também de teor abstrato. No topo oposto pontuava a escultura de Barata Feyo, *Imaculada*, criando, deste modo, uma bipolaridade nos extremos do salão da SNBA. De resto, entre os artistas premiados, Almada foi, com a exceção de Teresa Sousa na gravura, o único que apresentou obras abstratas.

A FCG atribuiu, portanto, um prémio «extra» não às obras apresentadas por Almada, mas ao seu prestígio, manifestando uma atitude ambígua face à arte contemporânea. De facto, as telas *Relação nove/dez*, *Quadrante I*, *O ponto de Bauhütte*, *A porta da harmonia*, todas datadas de 1957, foram apenas adquiridas

---

[170] Conferência realizada em janeiro de 1958 e relatada por António Carlos no *Diário de Notícias*: «compreenderam-no António Duarte e Mário Dionísio quando disseram que, depois de uma palestra cujo sentido lhe [sic] escapara, para além de um método discutível, os "Quadrantes" exprimiam, acima de tudo um homem. E que ali estavam – superiormente belos, estuantes de cor, de todas as cores, na sua sóbria composição em negro e branco». CARLOS, António – Escândalo na Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Diário de Notícias* (16 jan. 1958), pp. 7-8.

[171] FREITAS, Lima de - *Pintar o sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990; FRANÇA, José-Augusto - *Almada: o português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

pela FCG em 1983, no mesmo ano em que inaugurou o seu Centro de Arte Moderna[172].

Segundo José-Augusto França, o facto de Almada ter concorrido à exposição depois do prazo limite e com o número de obras que ultrapassava o estipulado pela organização, serviu de pretexto para a não atribuição do Grande Prémio da Pintura: «na dúvida sobre o valor real das obras apresentadas, o júri reflectia a opinião geral diante do que pôde considerar-se um "escândalo artístico"…»[173].

Os desequilíbrios desta Exposição poderão, então, residir na dificuldade em distinguir, entre as novas propostas artísticas, as que tinham verdadeiramente qualidade e que poderiam vir a constituir uma referência histórica. Na realidade, a perturbação causada pela multiplicação de vias ligadas ao modernismo tornava difícil determinar a potencial intemporalidade de uma obra e, assim, nas *Novidades*, apontava-se para a «questão entre modernistas e clássicos», que fora reaberta pela Exposição da Gulbenkian, como se ambos os conceitos fossem inconciliáveis[174]. Claro que o jornalista, ao falar em «clássicos», estaria a referir-se a artistas/ obras que seguiam modelos tradicionais. No entanto, esta observação não deixava de ser sintomática da dificuldade em concretizar, através de termos específicos, um comentário ou análise mais profundos sobre a produção artística contemporânea, que tendencialmente, vinha sendo simplicada através de sucessivos dualismos (académicos/ modernos; figurativos/ abstratos…).

Após as experiências de Amadeo de Souza-Cardoso na década de 10, a pintura abstrata ressurgiu em Portugal nos anos 40, confrontando-se, então, especialmente em Lisboa, com o Neo-realismo. Na Exposição da FCG o abstracionismo manifestava-se agora não em oposição a um outro novo movimento artístico moderno, mas à escola naturalista. O impacto deste evento

---

[172] A FCG teve hipótese de adquirir este conjunto de telas em 1962, tendo, no entanto, preferido comprar outros trabalhos do artistas (V. cap. 6).

[173] FRANÇA, José-Augusto - *Almada: o português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974, p. 168.

[174] Arte e artistas. Foi inaugurada a exposição de pintura de Max Moreau. *Novidades* (21 jan. 1958).

poderia, por isso, ser sintetizado, pelos comentadores mais críticos, através do confronto entre naturalismo, ou expressão mimética da Natureza, e abstracionismo, ou expressão de uma linguagem exclusivamente pictórica.

O Padre Agostinho Veloso, defensor da primeira via, classificou, no seu artigo, as telas de Almada como «enigmas desfigurados», tal como as obras de Cruz de Carvalho, Guilherme Casquilho, António Charrua, Calvet da Costa, Waldemar da Costa, José Escada, Querubim Lapa, Eduardo Luiz, Júlio Resende, Sebastião Rodrigues e Arlindo Rocha. Chamava também de infantis as «pinturas como as que fazem nas aulas os meninos cábulas, e são assinadas, na Exposição Gulbenkian, por Leopoldo Neves de Almeida, João Artur, João Bailote, Jorge Barradas, René Bértholo, António Botelho, Carlos Botelho, Artur Bual, Martins da Costa, Augusto Gomes, Domingos Lopes, etc»[175].

Existia, portanto, um grande distanciamento entre os artistas modernos e alguns críticos seus defensores, e um público mais conservador, que se reconhecia nos valores de uma ruralidade matricial que, apesar dos programas industriais do governo, continuava a marcar o país e a sua sociedade.

Uma nova via para a arte portuguesa

A *Exposição de Artes Plásticas*, concentrando muito mais do que a simples contradição Naturalismo/ Abstracionismo, propunha uma reflexão mais complexa. Esta mostra denunciava, afinal, uma encruzilhada na arte portuguesa. A par da sobrevivência da descrição realista da natureza, herdada do Naturalismo, surgiam, no meio dos artistas modernos, ainda expressões neo-realistas, que tinham então já perdido o seu fulgor polémico e estético; influências surrealistas; algumas propostas de um figurativismo mais imaginativo ou lúdico, enquanto que os artistas mais jovens se debruçavam sobre a linguagem abstrata e sobre as suas diversas possibilidades.

Divididos entre o entusiasmo pela Exposição, pelas consequências que esta poderia trazer para a SNBA ou para a arte portuguesa (desferindo «um

[175] VELOSO, Agostinho - Belas-Artes e Malas-Artes. *Brotéria*, 1958, p. 156-157.

golpe terrível no academismo novecentista», segundo José-Augusto França[176]), e o desapontamento por a FCG não ter sido mais ousada na sua iniciativa, poucos, no entanto, conseguiram retirar deste evento novas pistas ou conclusões sobre o panorama artístico português.

Porém, a própria exposição proporcionou a apresentação, não sem polémica, como se viu relativamente à conferência de Almada Negreiros, de novas reflexões teóricas que acabaram por enquadrar a produção artística moderna exibida na SNBA.

Inserida no programa da exposição, a conferência de Mário Dionísio (1916-1993), *Conflito e unidade da arte contemporânea*[177], veio anunciar a solução para a dicotomia entre a abstração e a figuração, que era, na realidade, um «falso antagonismo». O artista e escritor, assumindo-se aqui como crítico de arte, propunha, então, a associação da inovação e audácia formal do abstracionismo à veiculação de conteúdos de temática social, que seguiam a linhagem das suas preocupações neo-realistas. Este «Novo-realismo» vinha, assim, apontar um novo caminho para o Neo-realismo, mas também para a produção abstrata, que muitos consideravam ter-se tornado ortodoxa com o decorrer dos anos 50.

Nikias Skapinakis (1931) foi, no entanto, mais longe do que Mário Dionísio, proclamando em 1958, também na SNBA, a «inactualidade da arte moderna». Skapinakis argumentava que, na arte em geral, e na pintura em particular, tinha-se atingido um esgotamento das formulações vanguardistas, que vinham sendo desenvolvidas desde o início do século XX, consubstanciado

---

[176] FRANÇA, José-Augusto - A Exposição Gulbenkian vista por artistas e críticos. Um golpe terrível no academismo novecentista. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 54 (19 dez. 1957), p. 1.

[177] O conteúdo desta conferência, proferida no dia 19 de dezembro de 1957 na SNBA, foi publicado em 1958 - *Conflito e unidade da arte contemporânea*. [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, 1958. Nikias Skapinakis comentou esta publicação na revista *arquitectura*, concluindo que: «"a lição final" que M. D. aprende, dominantemente, através da análise e relacionação dos fenómenos literários e plásticos, é esta: Não existem outros pontos de partida para a criação artística que não sejam aqueles que mergulham na própria realidade que vivemos […]; inútil, definir um antagonismo de situação entre as diferentes expressões arte moderna». SKAPINAKIS, Nikias – Livros. Conflito e unidade da arte contemporânea – dr. Mário Dionísio. *arquitectura*. Nº 63 (dez. 1958), p. 53. Sobre o ensaio de Mário Dionísio V. ainda *Conflito e unidade da arte contemporânea* [textos de Rogério Ribeiro, Fernando de Azevedo e Ana Isabel Melo Ribeiro]. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1992.

particularmente no Abstracionismo e no afastamento do artista da sociedade. A fim de promover a renovação da produção artística e reintegrar o artista na comunidade (exercendo aí um papel social), o pintor defendia o desenvolvimento de um «realismo novo», que, na sua essência, concretizava o que Mário Dionísio também advogara, uma pintura formalmente atual, mas imbuída de um conteúdo mais humanista[178].

Nikias Skapinakis e a crítica à FCG

Nikias Skapinakis desenvolveu, a partir sobretudo da década de 50, uma importante atividade crítica, que se projetou na lecionação artística, na participação em conferências e na sua integração nas redações das revistas *arquitectura* (crítica de arte) e *Seara Nova*, onde publicou vários artigos dedicados à pedagogia artística. Mas Skapinakis analisava também, nos seus textos e intervenções, as várias iniciativas levadas a cabo no campo das artes plásticas portuguesas, pelo que a atividade da FCG não lhe passou despercebida. Na realidade, Nikias Skapinakis foi a única voz que se exprimiu desfavoravelmente em relação às medidas que a Fundação estava a promover na área artística.

Num artigo publicado em julho de 1957, o pintor alertava, na sequência do anúncio da realização da *Exposição de Artes Plásticas*, que as «boas intenções que, evidentemente, correspondem ao breve comunicado podem determinar consequências menos desejadas por menos previstas». As intenções da FCG suscitavam, portanto, várias reservas, que Skapinakis passava a enumerar:

> *O primeiro risco que nos parece inerente aos propósitos da Fundação é, pura e simplesmente, o fim das Exposições organizadas pelos artistas e pelas colectividades que tenderão a descansar a sua actividade e a aguardar as iniciativas da Fundação; […] se deixará, em muitos casos, de pintar e esculpir para os Salões da "Primavera" ou dos*

[178] Sobre o tema da nova-figuração V. DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975).* [Texto Policopiado]. Lisboa: FBAUL, 2008. Tese de doutoramento.

"Artistas de Hoje", por exemplo, para se trabalhar ou pelo menos guardar o mais válido para o Salão organizado pela Fundação. Razão evidente: o anunciado propósito da atribuição de bolsas e prémios e de aquisições. Quer dizer, a actividade cultural da Fundação será centralizadora em vez de descentralizadora como interessaria que fosse.

No mesmo texto, Skapinakis questionava ainda a integração de académicos e modernos na mesma iniciativa, o que, segundo ele, descredibilizava a exposição da FCG:

[…] ora, é impossível organizar "uma" exposição de um ponto de vista crítico válido, na actual situação das artes plásticas, entre nós, de resto, análoga à que se verifica lá fora. Divididas como estão claramente as tendências estéticas na observância de uma tradição académico-naturalista ou no seu repúdio, pergunta-se qual a seriedade cultural de uma Exposição de académicos e modernistas unidos exclusivamente pelo interesse dos prémios? Quer dizer, são necessárias duas e não "uma" Exposição. […]. Uma destinada a modernos aproveitando as contribuições das Exposições Gerais de Artes Plásticas e do Salão dos Artistas de Hoje, […] outra destinada a não modernos aproveitando, por exemplo, as contribuições dos Salões da Primavera e do Inverno. […] Dentro de cada uma dessas tendências é que se poderá achar júri responsável que ofereça aos artistas garantias de ponto de vista adequado.

Skapinakis propunha, finalmente: «não seria, portanto, preferível que a Fundação organizasse, por exemplo, Bienais com a finalidade de consagrar e premiar obras expostas no decorrer das exposições individuais e colectivas?» [179].

Noutro texto, com o sugestivo título «pretender-se-á incendiar as cinzas de Tróia?», inserido num inquérito promovido pelo *Diário Popular* sobre a *Exposição de Artes Plásticas*, Skapinakis defendia ainda que a Fundação deveria

[179] N. S. [Nikias Skapinakis] – A Fundação Gulbenkian e as artes plásticas. *arquitectura*. Nº 59 (jul. 1957), pp. 43-44.

apoiar e incentivar exposições organizadas por entidades já existentes e com experiência na matéria, caso contrário arriscava-se a pulverizar as poucas iniciativas artístisticas que ainda se organizavam em Portugal[180].

Skapinakis não submeteu qualquer obra à exposição da FCG nem se candidatou a qualquer bolsa para o estrangeiro, uma vez que decidira viver e produzir permanentemente em Lisboa. Apesar da sua opinião não ser coincidente com a de outros artistas, o que condicionava as suas palavras eram também as expectativas que as artes portuguesas alimentavam em relação à FCG.

A nova geração de artistas na *Exposição de Artes Plásticas*

Esta nova geração de artistas, nascidos na segunda metade dos anos 20 e inícios dos anos 30, reconhecia, tal como Nikias Skapinakis, as deficiências do meio artístico português, nomeadamente a ausência de um mercado de arte e o conservadorismo do ensino, mas encarava a permanência no país de outra forma. O desejo de entrar em contacto com o panorama artístico internacional levou a uma grande adesão por parte dos jovens artistas às bolsas de estudo que a FCG instituiu e cujo concurso decorreu paralelamente à submissão de obras para a *Exposição de Artes Plásticas*.

Na Exposição propriamente dita, para além de Almada e de Marcelino Vespeira (1925-2002), artista que fora neo-realista e surrealista, era nos artistas mais jovens que a via abstratizante predominava, ora submetida a uma geometrização flexível em Cruz de Carvalho (1930), Nuno San-Payo (1926), Teresa Sousa (1928-1962), Guilherme Casquilho (1930), que, no caso de Nuno Siqueira (1929-2007), construía complexos narrativos; ora regida por campos de cor, nas pinturas de René Bertholo (1935-2005), Menez (1926-1995) e Albertina Mântua (1929). As obras de José Escada (1934-1980) e de João Vieira (1934-2009), levam-nos, no entanto, a equacionar uma outra via, que fugia à disciplina

[180] *Idem* - A Exposição Gulbenkian vista por artistas e críticos. Pretender-se-á incendiar as cinzas de Tróia? *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 54 (19 dez. 1957), p.p. 6-7 e 9.

abstrata, ligando-se, pelo preenchimento inusitado da tela com «organismos»/ figurações cromáticos, ao «informalismo». Na pintura de Jorge de Oliveira (1925) e de Artur Bual (1926-1999), estamos, contudo, perante um gestualismo dramático, que impunha diferentes ritmos cromáticos.

Vitorino Nemésio registou ainda, como um dos ensinamentos da Exposição, uma outra tendência da pintura abstrata, que derivava da influência da arquitetura:

> *Vê-se que os concorrentes mais experimentados e afoitos nas direcções das suas artes se integram numa era eminentemente construtiva, de representação do concreto concebida como um mundo visual de relações, proporção e destino funcional. Os próprios pintores e desenhadores "abstractos" […] que outra coisa parecem fazer que não seja uma desesperada ou louca perseguição de formas e seus enlaces, como o arquitecto se exercita, à margem do seu estirador, a calcular volumes e jogos de força isolados do equilíbrio final do alçado?*[181]

No entanto, também a pintura figurativa apresentava na exposição novas formulações, sustentadas por um tratamento sólido das formas, nos casos de Carlos Calvet (1928) e Rui Filipe (1928-1997), ou explorando a plasticidade da linha em composições imaginárias (Francisco Relógio, 1926-1997). A presença humana submetia-se igualmente a jogos formais que a decompunham, como na tela de António Lopes Alves (1936), e quase a abstratizavam, em António Charrua (1925-2008), ou ainda a alongavam, na pintura de António Quadros (1933-1994), mantendo-se, no entanto, uma empatia sensual e social com a personagem retratada, no caso de Rolando Sá Nogueira (1921-2002).

Na secção da Escultura, onde predominavam os bustos, Jorge Vieira (1922-1998), João Artur (1928), João Cutileiro (1937) e Arlindo Rocha (1921-1999) destacaram-se pela frescura formal das suas obras, trabalhando a partir das potencialidades plásticas dos materiais.

---

[181] NEMÉSIO, Vitorino – Uma perspectiva aberta pela Exposição Gulbenkian. *Diário Popular* (6 jan. 1958), pp. 1 e 10.

No Desenho sobressaiu a composição «barroca» surrealizante de António Areal (1934-1978), que foi, aliás, premiada. Na gravura, para além de Teresa Sousa, Sebastião Rodrigues (1929-1997) e Gastão Seixas (1926) demarcaram-se pela estilização dos motivos, mas seria Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008) que, dedicando-se totalmente a este *medium*, desenvolveria as suas possibilidades plásticas num percurso que foi desde logo iniciado em Inglaterra, onde frequentou a Slade School of Fine Arts de Londres.

Destes artistas, alguns tinham já estudado no estrangeiro (tal como Bartolomeu Cid dos Santos, Jorge Vieira e João Cutileiro trabalharam em Londres, e Teresa Sousa em Paris) e outros tinham participado em exposições fora de Portugal, como René Bertholo, José Escada e António Lopes Alves, que se apresentaram em Hanover[182]; Jorge de Oliveira expôs no atelier de Arpad Szenes em Paris e nas I e II Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953, respetivamente, tal como Sá Nogueira, que participou na segunda edição. João Cutileiro, enquanto estudante da Slade School (1955-1959), participou na I e II University of London Students Exhibition (1957 e 1959) e noutras exposições internacionais daquela escola[183].

Paralelamente ao seu percurso internacional, alguns destes artistas intervinham no meio artístico português através da Galeria Pórtico[184], que era animada, entre outros, pelos futuros bolseiros da FCG em Paris, que viriam a constituir o grupo KWY - René Bertholo, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro (1930) e António Costa Pinheiro (1932).

---

[182] Trata-se da exposição *Sete pintores portugueses em Hanover*.

[183] V. biografias no catálogo da *Exposição de Artes Plásticas.*

[184] A Pórtico iniciou a sua atividade como casa leiloeira, sendo, mais tarde, por iniciativa do pintor António Araújo (1923-) e de dois sócios, alargada a galeria de arte, em 1955. Esta galeria mostrou desde logo uma abertura aos estudantes das Belas-Artes de Lisboa, tendo contado com o seu apoio para a organização de várias exposições, ao mesmo tempo que promoveu a produção dos jovens artistas - a galeria inaugurou com uma mostra coletiva de Teresa Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada (23 de abril a 8 de maio de 1955). As exposições sucediam-se quinzenalmente e apresentaram obras de Areal, Casquilho, Charrua, Carlos Calvet, Albertina Mântua, Bartolomeu Cid dos Santos, Gastão Seixas, Nuno Siqueira e Teresa Sousa. O papel da Pórtico na divulgação de artistas e tendências da arte contemporânea foi incrementado com iniciativas como a *1ª Exposição de Colagens* (junho-julho de 1956) ou a mostra de Gravura contemporânea. Esta galeria organizou também uma exposição de Vieira da Silva, em 1956. V. CANDEIAS, Ana Filipa - *Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração, 1958-1964*. [Texto policopiado]. Lisboa: FCSH/UNL, 1996. Tese de Mestrado, pp. 5-7.

Fig. 33: António Areal, Carlos Calvet e Jorge Vieira na exposição conjunta realizada na Galeria Pórtico em 1956
in Jorge Vieira. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado, 1995, p. 141

Ana Filipa Candeias destacou, na sua dissertação de Mestrado, o dinamismo que marcou o meio artístico português a partir da segunda metade da década de 50 (que será analisado no capítulo seguinte). Importa para já reter que, segundo ela:

> *A vontade de realizar eventos e o dinamismo desta nova «geração» não parecia resolver-se apenas com esta relativa animação de exposições lisboetas. O desejo de partir para uma «aventura artística» moderna torna-se cada vez mais agudo com a consciência da impossibilidade de realizar essa aventura em Lisboa, apesar dos esboços de um certo «fervilhamento» no mundo das artes plásticas da cidade desde meados dos anos 50, com a consciência de que a sua concretização teria que passar pela saída do país.*[185]

[185] *Idem, ibidem*, p. 11.

A emigração era, assim, «uma via para a realização prática dos seus novos anseios, a partir dessa lógica de liberdade e dessa vontade de concretizar novas experiências formais»[186].

Jorge Vieira foi um dos artistas que, tendo já uma intervenção artística muito ativa em Portugal, começou a traçar um percurso que podemos considerar internacional. Este percurso foi iniciado nos anos 50 em Londres, onde frequentou, como estagiário, os ateliers de Henry Moore, F. E. McWilliam e Reg Butler, enquanto aluno da Slade School, no ano de 1954. Mas tal como outros artistas, foram também as viagens ao estrangeiro, e particularmente as visitas a museus[187], que contribuíram para o desenvolvimento de um universo plástico próprio. Em 1952, Vieira decidiu participar num concurso internacional destinado à criação de um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, promovido pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres. O escultor português foi um dos oitenta classificados neste concurso internacional, com 140 finalistas, participando na respetiva exposição, inaugurada em março de 1953 na Tate Gallery[188].

A ligação deste concurso à *Exposição de Artes Plásticas*, organizada anos mais tarde, prende-se com a presença no evento da FCG da mesma maquete que Vieira submetera ao concurso londrino. Mas desta vez, para evitar o melindre que o tema provocara aquando da realização do concurso[189], a peça foi apresentada com um título diferente, *Estudo para monumento*[190].

---

[186] *Idem, ibidem*, p. x (Introdução).

[187] A visita de Jorge Vieira ao Museu do Homem em Paris, em 1948, marcou profundamente o seu trabalho, que passou a girar em torno da dimensão ritual e mágica que os povos primitivos, sobretudo mediterrânicos, atribuiam à escultura. V. *Jorge Vieira*. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado, 1995.

[188] Sobre a participação de Jorge Vieira no Concurso Internacional de Escultura para o monumento ao prisioneiro político V. MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, pp. 363-371.

[189] A organização do concurso estabelecera que, mediante determinado número de candidaturas, teria que se proceder a uma pré-seleção dos escultores no país de origem. No caso de Portugal, ter-se-ia que selecionar duas maquetes, tendo os organizadores do concurso enviado o regulamento ao SNI, que o encaminhou a Diogo de Macedo. No entanto, Portugal acabou por não apresentar qualquer proposta. Lúcia Almeida Matos, na sua análise à participação portuguesa neste concurso, aponta para razões de ordem política, mas também logística e material: «não foi possível ir mais longe na clarificação dos meandros das decisões tomadas no

Fig. 34: Jorge Vieira - *Estudo para Monumento*, 1952
Bronze, 46,5x31x30 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2340
Doação do artista

A presença desta obra numa exposição realizada em Portugal não deixa de ser irónica. Mas, mais importante do que isto, foi a atitude do artista, que não deixou de submeter para a Exposição da FCG uma das melhores peças que até então tinha produzido. Coexiste, portanto o desejo de atualizar e expandir, com referências internacionais, a própria produção artística e a participação nas iniciativas realizadas em Portugal dentro do quadro da arte moderna. E esta última afirmação é tão verdadeira para a FCG, como para o SNI e a SNBA. Mas da relação das novas gerações com as duas últimas instituições falaremos mais adiante. Primeiro que tudo é importante perceber se a Fundação correspondeu às expectativas desses jovens artistas.

Ao inaugurar em Lisboa uma iniciativa que dava visibilidade, noutros moldes e noutro contexto institucional, à produção artística moderna

---

País relativamente a este concurso, no sentido de explicar o facto de as eventuais participações portuguesas terem sido enviadas directamente para Londres pelos seus autores, não se tendo procedido a uma pré-selecção em Portugal. O assunto era, claramente, politicamente melindroso. Não será por acaso que o ofício do SNI a Diogo de Macedo refere o concurso ao "prisioneiro desconhecido", esquecendo a qualificação de "político". Poder-se-ão, pois, presumir óbvias razões de carácter político, e porventura logístico e material, tendo em conta o melindre político do tema do monumento e as dificuldades em organizar um concurso nacional, com atribuição de prémios e envio das duas maquetas para Londres, tal como era sugerido pela comissão organizadora». MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*, 2007, p. 365.

[190] Este monumento seria mais tarde inaugurado em Beja em 1994. V. *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*. Beja: [s.n.], 1994.

portuguesa, a FCG estabeleceu, simultaneamente, um novo meio de promoção e consagração dos artistas que trabalhavam em Portugal. Por outro lado, ao promover as conferências de arte moderna e o concurso para atribuição de bolsas de estudo, a Fundação respondeu também aos desejos de aprendizagem e contacto com os grandes centros artísticos da época.

«Conferências sobre arte moderna»

A *Exposição de Artes Plásticas* incluiu no seu programa duas conferências sobre a arte moderna internacional, que foram protagonizadas por Bernard Dorival (1914-2003)[191], conservador do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, e por Roland Penrose (1900-1984)[192], presidente do Instituto de Arte Contemporânea de Londres. Dorival e Penrose constituíram as únicas presenças internacionais na mostra da FCG, provocando também eles polémica.

A decisão de organizar estas conferências foi tomada na reunião do Conselho de Administração da FCG de 24 de setembro de 1957. Na ata nº 23 lê-se: «promover, durante a "Exposição de Artes Plásticas" […] várias conferências culturais sobre arte moderna, contando-se, desde já, para esse efeito, com a colaboração de alguns dos mais distintos críticos de arte, nacionais e estrangeiros»[193].

O título com que Fundação designou este conjunto de conferências, no qual se incluiu também o ensaio proferido por Mário Dionísio, veio juntar argumentos às críticas dirigidas à organização da exposição. As «conferências

[191] Bernard Dorival era em 1957 uma personalidade destacada nos campos dos museus e da História da Arte franceses. Em 1941, tornara-se conservador do Museu Nacional de Arte Moderna, dando início à sua carreira docente na área de História da Arte, no mesmo ano, na Escola do Louvre. Em 1946 foi nomeado conselheiro da secção de Cultura da UNESCO em Londres. Em 1955 tornou-se conservador do Musée National des Grandes de Port-Royal.

[192] Roland Penrose, enquanto artista, teve um contacto direto com as vanguardas parisienses, ao iniciar a sua prática pictórica na Academia de André Lhote em Paris, onde viveu entre 1922 e 1935. Na capital francesa conviveu com Picasso e Max Ernst. Este último artista influenciou fortemente Penrose e encaminhou-o para o Surrrealismo. Em 1936 organizou em Londres a Exposição Surrealista Internacional, que levou à criação do movimento surrealista inglês. Em 1947 fundou com Herbert Read o Instituto de Arte Contemporânea de Londres.

[193] *Acta nº 23: Reunião realizada em 24 de Setembro de 1957, às 15.30* [cópia datilografada de excertos]. Lisboa, 24 de Setembro de 1957, p. 1. FCG: Arquivo da Presidência.

sobre arte moderna»[194] deixavam claro a via artística que a FCG pretendia promover, dando oportunidade, durante a permanência da sua exposição na SNBA, para que o modernismo fosse divulgado ao público interessado.

Por outro lado, é importante notar que as presenças de Dorival e de Penrose, personalidades conceituadas no panorama internacional, vinham também prestigiar o evento da FCG, pelo que esta terá sido uma das principais razões do convite que lhes foi dirigido.

A primeira conferência a ter lugar na SNBA foi a de Bernard Dorival, intitulada *Esprit et signification de la peinture française contemporaine (de Gauguin a nos jours)*. No dia 9 de dezembro, às 21.45h, Dorival explicou sobretudo o papel precursor e a importância da arte francesa no desenvolvimento do modernismo, apontando três «ideias-força»: recusa da estética tradicional; novo conceito do ser humano; ideia de pintura pura. Os argumentos do museólogo e historiador francês assentavam claramente na defesa da superioridade da pintura francesa: «irrealista, não-humana e ciosa de plástica pura, a pintura francesa é, por estas novidades, a expressão do século XX. Mas é também a expressão do antigo génio francês permanente, feito de lógica, de amor do natural, de paixão pelo artesanato».

Segundo o excerto da conferência que se encontra no arquivo do SBA, Dorival não falou sobre a pintura daquela época, detendo-se no período impressionista e nas vanguardas do início do século XX.

[194] Esta designação encontra-se num documento correspondente a um comunicado de imprensa sobre as conferências que se realizariam no âmbito da *Exposição de Artes Plásticas*. Documento não datado. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

Fig. 35: Caricatura de Bernard Dorival por Teixeira Cabral, publicada no *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 55 (26 dez. 1957), p. 7

No dia 13 de dezembro, também na SNBA e em horário noturno, Roland Penrose apresentou a sua conferência, que se fixou sobretudo na contemporaneidade - *Tendances actuelles dans l'Art Britanique*.

Retomando o tema da «revolução» nas artes levado a cabo pelas vanguardas do início de novecentos, Penrose considerava que a atitude do público se modificara entretanto, deixando de sentir desconfiança e hostilidade relativamente às transformações artísticas. Ao mesmo tempo, introduzia a análise da arte britânica, falando sobre o acolhimento dos movimentos internacionais do início do século no seu país, destacando o surrealismo e apontando a abstração como a «tendência mais avançada, que actualmente se poderia denominar "abstracção expressionista"». Analisava de seguida a obra de alguns artistas ingleses como exemplos deste «estilo» e «das actividades que derivam directamente das tradições inglesas». Penrose repetiu esta conferência no Porto, na Escola de Belas-Artes, no dia 16 de dezembro, e em Coimbra, na Faculdade de Letras, em 17 de dezembro de 1957. As conferências de Penrose

teriam certamente interessado a muitos jovens artistas que, como vimos, desenvolviam o seu trabalho no campo da abstração.

As intervenções destes especialistas internacionais tiveram pouco eco na imprensa, mas motivaram a conferência e artigo já citados do Padre Agostinho Veloso. No texto publicado em fevereiro de 1958, Veloso reproduzia as palavras de Alain Jouffroy (*Situation de la jeune peinture à Paris*, 1956) para criticar a atitude dos dois conferencistas: «"à magnifier le chaos, et à faire passer comme merveille et perfection ce qui n'est que tâtonnement, égarement, angoisse ou délire"». Mais à frente concretizava melhor a sua discordância de Dorival e Penrose:

> *[…] esses senhores […] pouco mais fizeram, afinal, do que atiçar um movimento que não é mais do que um assalto subversivo da morte contra a vida, no coração da arte. À força de anarquia rebelde, o homem revolucionário tende, no nosso tempo, a desumanizar-se, a desintegrar-se moral e intelectualmente, e isto até à destruição da própria personalidade ou, para empregar a linguagem do chefe encartado do surrealismo, "até à auto-desrealização". E é isso, precisamente o que, em certa arte, a que abusivamente chamam "moderna", se está a verificar a olhos vistos*.[195]

Segundo Agostinho Veloso, a vinda de Dorival e Penrose a Portugal relacionou-se com a polémica suscitada pela seleção de artistas para a Exposição e a consequente necessidade de fazer «reparos» às injustiças que as exclusões e a escolha de obras «que nada têm a ver com a verdadeira arte» suscitaram: «talvez fosse por isso que chamaram da França e da Inglaterra advogados de defesa, que […] perderam o tempo e o feitio, porque a causa que vieram defender é uma causa irremidiàvelmente perdida»[196].

Apesar das críticas, estas conferências, que teriam sido muito participadas, não deixaram de desempenhar um papel importante sobretudo para o público verdadeiramente interessado nos desenvolvimentos modernos da

---

[195] VELOSO, Agostinho - Belas-Artes e Malas-Artes. *Brotéria*, 1958, p. 151

[196] *Idem, ibidem*, p. 150.

arte internacional e para os artistas que equacionavam a emigração. Mas a *Exposição de Artes Plásticas* promoveria um estímulo ainda maior para a internacionalização dos artistas portugueses através da atribuição de bolsas de estudo.

O concurso de atribuição de bolsas de estudo

O programa de bolsas da FCG merece uma análise aprofundada que esta tese não lhe poderá dedicar, tendo em conta a sua estrutura e objetivos. As bolsas FCG serão mencionadas em vários momentos deste estudo, integrando-se numa abordagem mais geral das iniciativas da Fundação no campo artístico.

Há, no entanto, que fazer referência a este programa no contexto da *Exposição de Artes Plásticas,* uma vez que ambas as iniciativas são indissociáveis: as candidaturas aos apoios da Fundação correram a par da submissão de obras para aquela Exposição. O concurso de atribuição de bolsas proporcionou uma reflexão sobre os critérios de avaliação dos seus candidatos, dado que a FCG tinha já distribuído apoios conforme as solicitações que lhe começaram a chegar logo a partir da sua criação[197]. Deste modo, o concurso arrancou sem um regulamento e critérios concretos, mas com um Júri que poderia refletir sobre as questões que esta iniciativa suscitava.

O Júri era composto por João Couto, Diogo de Macedo, Salvador Barata Feyo, diretor do Museu Nacional de Soares dos Reis e professor da Escola de Belas-Artes do Porto; Leopoldo de Almeida, professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa; Lino António, diretor da Escola de Artes Decorativas António Arroio, Abel Manta, Carlos Botelho e Joaquim Sellés Paes, representante dos artistas.

Na documentação, a intervenção de Sellés Paes no Júri aponta para uma questão que parece ter gerado bastante debate – se se deviam contemplar, para atribuição de bolsas, artistas que não frequentassem qualquer estabelecimento

[197] A FCG tinha já começado a atribuir bolsas a artistas portugueses, como se comprova por um programa de realizações enviado por Azeredo Perdigão ao presidente do Conselho, no qual é indicada a atribuição, até novembro de 1957, de 65 bolsas de estudo no estrangeiro «a diplomados com cursos superiores e a artistas». [PERDIGÃO, José de Azeredo] - [Programa de realizações da Fundação Calouste Gulbenkian], 1957, p. 2.

de ensino artístico. Pelo que se percebe nos documentos assinados pelo representante dos artistas, o Júri estabeleceu por maioria que estas candidaturas seriam excluídas, o que frustou a posição assumida por Sellés Paes, que no seu parecer, bem como no texto com que concluiu a sua tarefa como membro do Júri, expôs os seus argumentos contra esta decisão, apoiando-se na fraqueza do ensino das artes em Portugal:

> *As nossas escolas – técnicas e superiores – servem para adquirir um diploma e nada mais, salvo no Porto, onde um grupo invulgar de professores tem formado e informado gerações de plásticos.*[198]
>
> *Não nos move qualquer má vontade contra as Escolas de Belas Artes; move-nos sim, sem criar dificuldades à Fundação, servir os justos desejos dos jovens cuja vida, obra, possibilidades e desejos conheço, talvez como poucos, que não contactam com eles, que não vão às exposições, e que os ignoram completamente.*[199]

Ora, como veremos, a conclusão dos trabalhos de atribuição de bolsas acabou por ser mais abrangente do que os textos Sellés Paes deixam entender, incluindo artistas que não estavam a desenvolver uma aprendizagem artística formal.

De facto, os jovens artistas que queriam seguir uma via modernista mostravam-se cada vez mais descontentes com o ensino praticado sobretudo na Escola de Belas-Artes de Lisboa, o que fundamentava também, como acima foi dito, o seu desejo de emigrar. No entanto, foram também solicitados à FCG apoios relativos à aprendizagem e atividade artísticas em Portugal, pelo que se equacionou também a atribuição de bolsas no país.

---

[198] PAES, Joaquim Sellés - *Informação: Bolsas de estudo de Sellés Paes*. [Lisboa 30 de dezembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

[199] PAES, Joaquim Sellés - [Texto dando como terminada a sua participação neste júri]. [Lisboa]: 10 de fevereiro de 1958. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

Da lista de bolsas atribuídas, verifica-se que a maioria se dirigiu efetivamente para estudos e frequência de *ateliers* no estrangeiro[200]. Deste modo, as contribuições dos elementos do Júri centraram-se nas questões que a ida dos artistas para os meios internacionais suscitava.

João Couto, que foi um dos membros do Júri que mais refletiu sobre os pormenores práticos ligados à permanência dos artistas no estrangeiro, considerava que se encontravam em «condição essencial» para a atribuição de bolsas os jovens em princípio de carreira, que queriam prosseguir estudos no estrangeiro. Preocupava-o o acolhimento e acompanhamento destes artistas, mas defendia que «o trabalho e as ambições dos bolseiros não devem ser contrariadas ou limitadas de qualquer forma. Eles são os únicos juizes das suas inquietações, das suas ambições e da forma de as realizar»[201].

Lino António, por seu turno, fez um balanço das «disparidades existentes entre os candidatos a bolsas de estudo», agrupando-os em diferentes grupos:

> *a) candidatos que, actualmente, frequentam ou têm condições para frequentar escolas ou institutos de arte, nacionais ou estrangeiros;*
> *b) candidatos jovens fora do âmbito escolar;*
> *c) candidatos de mentalidade formada, com preparação básica, que lhes permita assumir a responsabilidade de uma procura consciente;*
> *d) candidatos com uma obra realizada que seja penhor seguro de maiores realizações futuras.*

Tendo em conta estas diferentes situações, Lino António propunha então diferentes tipos de bolsa na área da Pintura:

---

[200] Existia ainda uma variante mista das bolsas de estudo, que compreendia um período de estudo ou de trabalho em Portugal e a estada no estrangeiro. Foram atribuídas, deste modo, 9 bolsas para Portugal, 19 bolsas para o estrangeiro e 3 bolsas mistas. Esta contabilização não corresponde ao número final de bolsas atribuídas. Não foram contabilizadas as bolsas que ficaram por considerar numa segunda avaliação, as bolsas na área da Gravura, nem as extra-concurso. Acta [do Júri de Atribuição de Bolsas]. Lisboa, 8 de fevereiro de 1958. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

[201] COUTO, João - *Algumas considerações a respeito da concessão de bolsas de estudo a artistas*. Lisboa, 30 de dezembro de 1957, pp. 1-2. MNAA: Arquivo do Dr. João Couto: Correspondência particular Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian II. Sublinhado no documento original.

Grupo a) Bolsas de auxílio destinadas à conclusão dos cursos iniciados.

Grupo b) Bolsas de auxílio destinadas à iniciação de estudos conscientes, em oficinas ou instituições particulares de reconhecida competência. […]

Grupos c) e d) Candidatos de mentalidade formada - bolsas de viagem - auxílio de ordem técnica e cultural, sempre que pedida - indicações de oficinas, institutos ou escolas onde a especialidade ou especialidades a estudar sejam sèriamente versadas, permitindo a estes prosseguir os seus trabalhos de maneira construtiva.[202]

Esta reflexão e o plano de atribuição de bolsas não foram indiferentes ao panorama artístico português e às necessidades sentidas pelos artistas. Como verificou Fernando Rosa Dias:

Se na exposição [de Artes Plásticas] ainda se manifestara um equivocado ecletismo de dessincronias de vários tempos culturais […], nas bolsas a aposta estava nos modernos e nas gerações mais jovens (sobretudo nascidas já na década de 1930). No mostruário que efectuava, o certame facilitava as escolhas dentro de vários critérios possíveis. Mas também apreendia um panorama que incluía jovens artistas plásticos, servindo de orientação às escolhas dos bolseiros.[203]

Deste modo, através do sistema adotado para classificação de candidaturas, e que se baseou no esquema de Lino António, verificamos que foram sobretudo considerados os candidatos em início de aprendizagem ou de carreira artística[204].

---

[202] Carta de Lino António dirigida a Azeredo Perdigão. Lisboa, 6 de janeiro de 1958, p. 3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

[203] DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975)*, 2008, p. 16.

[204] A classificação proposta por Lino António, e adotada pelo Júri, diz respeito à área da Pintura e é composta pelas seguintes alíneas:

«a) candidato que, actualmente, frequentam ou têm condições para frequentar escolas ou institutos de arte, nacionais ou estrangeiros;

b) candidatos jovens fora do âmbito escolar;

c) candidatos de mentalidade formada, com preparação básica, que lhes permita assumir a responsabilidade de uma procura consciente;

Tomando ainda em consideração o parecer de Diogo de Macedo, que defendia que «devem ser examinados em igualdade de condições, os pedidos de bolsas pelos artistas aceites ou recusados na Exposição de Artes Plásticas», o Júri concluiu os seus trabalhos no dia 8 de fevereiro de 1958 com a indicação dos nomes selecionados para atribuição de bolsas. Na secção de Pintura a maioria das bolsas foram atribuídas a situações B) (10), seguidas das de tipo C) (9).

Foram efetivamente os jovens artistas, alguns deles não se encontrando a estudar em qualquer instituição escolar, que receberam a maioria das bolsas. Destes podemos destacar: João Cutileiro (Londres, subsídio para terminar o curso); Eduardo Luiz (B, Paris, bolsa de estudo); Lourdes Castro (B, Paris, bolsa de estudo); René Bertholo (B, reforço da bolsa anterior); Sá Nogueira (B, bolsa de estudo em Portugal e viagem ao estrangeiro); António Charrua (B, França e Itália, bolsa de estudo); José Escada (Paris, bolsa de estudo); Bartolomeu Cid dos Santos (Londres, bolsa de estudo). As candidaturas de João Hogan, Vespeira e Júlio Pomar foram também aprovadas para bolsa.

Fig. 36: Fragmento da carta enviada por João Cutileiro a Jorge Vieira (Londres, 1957), representando ambos os escultores rezando a S. Calouste.
in Jorge Vieira, 1995, p. 142

---

d) candidatos com uma obra realizada que seja penhor seguro de maiores realizações futuras;
e) casos especiais».
Exposição de Artes Plásticas: Concessão de bolsas. [s. d.], p. 1 de 1. MNAA: Arquivo do Dr. João Couto: Correspondência particular Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian II.

Entre os artistas selecionados para bolsa de estudo no estrangeiro encontravam-se três nomes que constituiriam um grupo de artistas emigrantes em Paris, que editaria, a partir de 1958 (até 1964), uma revista experimental, KWY – Lourdes Castro, René Bertholo e José Escada. A sua publicação assumiria claramente a condição de emigrantes dos seus colaboradores, conforme analisou Ana Filipa Candeias na sua dissertação de Mestrado[205].

Tal como na *Exposição de Artes Plásticas*, o Júri atribuiu distinções «extra», ou seja, bolsas «extra-concurso», confirmando a tendência para apoiar os artistas mais novos: «os seguintes concorrentes foram considerados extra-concurso por se tratar de artistas com a sua carreira feita, receando o júri que a sua inclusão prejudicasse outros artistas mais jóvens ou menos favorecidos». Foram, deste modo, apoiados Jorge Vieira, Júlio Resende, Guilherme Camarinha, António Cruz, Rui Filipe, Martins da Costa e António Lino. Os primeiros três nomes apontados corresponderam a artistas que foram premiados na *Exposição de Artes Plásticas*, pelo que a FCG teria que equacionar as suas candidaturas, criando para tal um regime de exceção que acabou por abranger outros artistas. No entanto, Marcelino Vespeira, pintor também de «carreira feita», a quem foi atribuída uma bolsa de apoio em Portugal e de viagem, não entrou neste grupo «extra-concurso», que parece ter sido criado para integrar os premiados da Exposição. Ficando, assim, clara a orientação do programa de bolsas, os resultados do concurso lançam a dúvida sobre a integração dos artistas já reconhecidos e os critérios que determinaram a atribuição de bolsas «extra-concurso».

Carlos Botelho justificou no seu relatório que deveria ser também dada prioridade aos artistas «mais velhos que nunca sairam do País, igualmente na esperança que neles surja uma renovação e um estímulo para as suas obras futuras. A escolha dos Mestres ou cursos é sua responsabilidade por serem artistas já de nome feito» (ao contrário dos artistas mais novos, cujos Mestres e Escolas deveriam ser escolhidos «por um Concelho da Fundação, dada a

[205] CANDEIAS, Ana Filipa - *Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração, 1958-1964*, 1996. V. também *KWY, Paris 1958-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém: Assírio e Alvim, 2001.

inexperiência dos candidatos»). Defendeu também «os periodos pequenos de bolsas no estrangeiro, porque estando os candidatos já na posse de bagagem suficiente, não precisam de mais que ver e afinar tecnicas, o que se faz em poucos meses. O valor o [sic] talento de cada um fará o resto - não esqueçamos que se trata de melhorar a cultura de artistas creadores e não de artifices».

Mas Carlos Botelho não se fixou apenas no concurso para atribuição de bolsas – lançou também, através deste relatório, algumas propostas para uma ação mais abrangente de apoio aos artistas portugueses:

> *Acho muito útil que a Fundação, como remate da obra das Bolsas, proporcione a êsses artistas bolseiros (e não bolseiros) condições de trabalho quer premiando e adquirindo obras nos varios Salões do País das mais variadas iniciativas - quer organisando oficinas-ateliers - o que seria de certa maneira a concretização daquele prolongamento da Bolsa do estrangeiro no País (que muitos dos concorrentes sugerem) quer promovendo Bienais Internacionais, exposições itinerantes-reproduções de obras, etc.* [206]

Carlos Botelho aproveitava, assim, a sua participação no Júri para influenciar a futura ação da FCG relativamente ao apoio aos artistas portugueses. A Fundação, por sua vez, recebia os contributos de diversas personalidades do meio artístico no planeamento da sua intervenção nesta área. Desenhava-se, portanto, uma cooperação mútua, cujas consequências só a FCG poderia definir. Cabia, portanto, a Azeredo Perdigão e ao SBA aplicar as várias recomendações que lhe eram dirigidas.

As visitas infantis à *Exposição de Artes Plásticas*

Dentro do que podemos chamar o «programa educativo» e de extensão cultural associado à *Exposição de Artes Plásticas*, no qual se incluíram as conferências sobre arte moderna e a atribuição de bolsas de estudo, cabe ainda a organização

[206] BOTELHO, Carlos - *Relatório: Bolsas no estrangeiro*. Lisboa, 4 de dezembro de 1958, p. 6. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

de visitas guiadas dirigidas a crianças que frequentavam os ensinos pré-primário e primário. As visitas foram orientadas por Madalena Cabral, do Serviço de Extensão Escolar do Museu Nacional de Arte Antiga, o que indica o estabelecimento de uma parceria entre a FCG e aquele museu.

Segundo o relatório que Madalena Cabral[207] elaborou acerca destas «visitas infantis», as escolas abrangidas[208] frequentavam já o programa de extensão escolar do Museu Nacional de Arte Antiga. A maioria das crianças estava, portanto, habituada «a um contacto vivo com as obras expostas no Museu, e à atmosfera de interesse e de liberdade em que as visitas geralmente decorrem».

A visita iniciava-se com a explicação de que, ao contrário da coleção do Museu das Janelas Verdes, as obras apresentadas na Exposição pertenciam a artistas ainda vivos. A atividade prosseguia com as crianças a manifestarem um grande interesse pelas peças expostas.

Este relatório evidencia a distinção que era sempre estabelecida entre arte figurativa e não figurativa aquando da explicação de cada obra. Madalena Cabral analisava o impacto que ambas as vias tinham no público infantil da seguinte forma:

> *Quasi sempre gostam das pinturas de Resende, mas estas não lhes dão na vista de repente. São primeiro atraídos pelos quadros de Manta, talvez por lhes mostrarem «coisas que êles já conhecem»... - Continuando a ver a sala devagar é que os pintores não-figurativos se vêm impor. As crianças aceitam com a maior liberdade que os pintores escolham o tema que mais lhes interesse, nem que seja só «juntar côres que fiquem bonitas ao pê umas das outras».*

---

[207] Pintora de formação, desenvolveu a sua atividade profissional no Serviço Educativo do Museu Nacional de Arte Antiga, do qual se tornou monitora-chefe. Simultaneamente, foi bolseira do Instituto de Alta Cultura entre 1952-1959 e 1959-1960. Foi a principal responsável pelo Serviço Infantil, um dos serviços de extensão escolar daquele museu. Em 1966 assumiu a direção da formação de monitores. V. COSTA, Maria Madalena Gagean Formigal Cardoso da - *Museus e Educação - contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*. [Texto policopiado]. Coimbra: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1996. Dissertação de Mestrado.

[208] Lar da Criança, Beiral, Jardim Escola João de Deus, Castores e Escola Primária Oficial nº 18.

Fig. 37. Abel Manta – *Lisboa de manhã, 1956*
Óleo, 90x80 cm [dados do catálogo]
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Relativamente às obras de Jorge Vieira, elas

[…] têm grande poder de atracção sobre as crianças: interessam-se pelo "Estudo para um Monumento", de que lhes contei um pouco a origem, e julgo que pressentem aqui uma nova linguagem à qual não estão acostumados mas que de facto lhes pode vir a contar grandes histórias. Duma maneira geral ficavam presos a este trabalho; já a "Cabeça de Toiro" os interessa duma maneira mais imediata, pela realidade divertida que lhes comunica.[209]

Encontrando-se à margem da polémica, estas visitas tinham em consideração as qualidades de todas as vias artísticas expostas, ao mesmo tempo que as diferenciavam sem juízos de valor. Teria sido assim que o Júri analisara as peças selecionadas? O olhar das crianças mostrava afinal que era possível apreciar esta Exposição sem apontar contradições.

[209] CABRAL, Madalena – *Visitas Infantis: Relatório*. [Lisboa]: 24 de Fevereiro de 1958. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

Fig. 38. Visita de estudo à *Exposição de Artes Plásticas* orientada por Madalena Cabral (ao fundo, de joelhos). O grupo observa a escultura de Jorge Vieira, *Varina* e uma pintura de Júlio Resende (ao fundo, à esquerda).
© Foto Astória, FCG-BA

Aquisição de obras de arte

Entre as iniciativas paralelas à *Exposição de Artes Plásticas*, há ainda que destacar uma outra medida de apoio aos artistas portugueses que a FCG começou a pôr em prática através deste evento – a aquisição de obras de arte. Como vimos, este foi um tópico pouco consensual entre os administradores da FCG, tendo, no entanto, a posição de Azeredo Perdigão, a favor das aquisições, prevalecido. Mas o debate interno suscitado por esta iniciativa poderia ter implicado algumas cautelas por parte da administração da FCG.

A decisão de adquirir obras de arte foi tomada, antes de mais, como estratégia de apoio aos artistas portugueses e não tendo em vista a criação de uma coleção ou de um museu. Isto foi várias vezes clarificado por Azeredo Perdigão, a começar pelo próprio Conselho de Administração da FCG. Num memorando de 26 de outubro de 1956, poucos meses depois da constituição efetiva da Fundação, o seu presidente esclareceu a proposta, apresentada anteriormente, sobre a aquisição de «algumas obras de arte a artistas portugueses e por êles apresentadas em exposições públicas». Pelo que

transparece das palavras de Azeredo Perdigão, os restantes *trustees* ter-se-iam manifestado desfavoravelmente, o que levou o autor deste memorando a considerar que não tinha sido «completamente entendido». Por isso, clarificou, em vários pontos, o que tinha pretendido propor:

> *1º - não era minha intenção tornar público, ou dar pública impressão, que a Fundação dispenderia todos os anos, uma determinada quantia, na compra de obras de arte a artistas portugueses contemporâneos,*
> *2º - a verba por mim indicada constituia um limite máximo da despesa que poderia ou não ser gasta,*
> *3º - só se comprariam obras de valor artistico apreciavel, se porventura, elas aparecessem nas exposições. […] É claro que nós não teríamos muitas oportunidades, talvez mesmo fossem raras aquelas que aparecessem, de comprar obras primas. Mas eu penso que, quando o Senhor Gulbenkian estabeleceu, entre os fins da Fundação, a protecção às Belas Artes, não tinha em vista propriamente estabelecer, um novo Museu, mas sim criar, aos artistas, condições para produzirem obras de mérito. […] Também não seria a Fundação que escolheria as obras de arte a comprar. Para o efeito, constituir-se-ia uma comissão composta por pessoas competentes. […] Ao mesmo tempo, afigura-se-me muito interessante que a Fundação Gulbenkian criasse prémios pecuniários a distribuir pelos expositores, nas suas exposições oficiais do ano. Esses prémios seriam também distribuídos por uma comissão que para o efeito se constituiria.*[210]

Assim, em março do ano seguinte, o Conselho de Administração determinaria claramente no que consistiria a aquisição de obras de arte pela FCG: «auxílio a artistas contemporâneos: Criar um fundo especial, para a aquisição, em exposições públicas, até 12 obras de arte plásticas, em cada

[210] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Memorando* [dirigido aos Trustees] [cópia datilografada]. Lisboa, 26 de outubro de 1956, pp. 2-3 de 3. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 75.

ano»[211]. O facto de não se referir sequer a constituição de uma coleção estaria relacionado com o que Teotónio Pereira várias vezes apontou – o facto da produção artística portuguesa não resultar em obras com um «mérito excepcional» que merecesse a sua aquisição?

De facto, nesses primeiros anos de atividade, a palavra coleção parece ser evitada, sendo outro objetivo atribuído às obras adquiridas: «[a Fundação] tem adquirido […] alguns trabalhos de artistas portugueses contemporâneos, com o desígnio de formar um núcleo de obras de arte que lhe permita, na primeira oportunidade, organizar, no País e no quadro das suas iniciativas em favor da cultura popular, exposições itinerantes»[212].

No entanto, décadas mais tarde, na abertura do Centro de Arte Moderna, Azeredo Perdigão confessaria que «criada a Fundação, imediatamente se suscitou, aos responsáveis pelos seus destinos, a necessidade de criar um Museu de Arte Moderna tendo anexo um Centro de Informação e de Investigação […] e, assim, com o decurso dos anos foi constituindo uma colecção de obras de arte moderna, designadamente da autoria de artistas portugueses»[213] e também de artistas estrangeiros.

A FCG, com a perspetiva de se destacar como mecenas das artes, tal como fora o seu fundador, levou a cabo um plano de aquisições no âmbito da *Exposição de Artes Plásticas*, selecionando, entre as obras expostas, as que pretenderia adquirir[214]. Antes da inauguração da exposição, a FCG divulgou a sua lista de aquisições, ficando as restantes obras disponíveis para compra por privados ou instituições públicas[215]. Como propusera Azeredo Perdigão, foi

---

[211] *Acta nº 10 da reunião do Conselho de Administração efectuada em Lisboa em 1 de Março de 1957, às 10 horas* [cópia datilografada de excertos]. Lisboa, 1 de março de 1957, p. 1 de 1. FCG: Arquivo da Presidência.

[212] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 34.

[213] *Idem – Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

[214] Na coleção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP) da FCG, disponibilizada online, encontram-se 4 obras adquiridas em 1957, portanto, em data anterior à *Exposição de Artes Plásticas*. Tratam-se de três desenhos de Alice Jorge, Bernardo Marques e de Cipriano Dourado, e de uma gravura de Manuel Ribeiro de Pavia.

[215] Os preços de cada obra encontravam-se indicados numa folha destacável do catálogo da exposição.

criado um Júri, composto por João Couto, Diogo de Macedo, Luís Dourdil (representante da direção da SNBA) e Nuno Teotónio Pereira (arquiteto). A lista de obras, que a partir desse momento passaram a pertencer à FCG, exprime um compromisso com a arte moderna, abrangendo diferentes gerações, de Emmérico Nunes a António Areal.

Tirando a pintura de Vespeira, as restantes obras adquiridas inserem-se no campo da figuração, sendo que a *Paisagem* de Mário de Oliveira e a *Natureza-morta*[216] de Maria Eugénia de Noronha apontam claramente para um modernismo quase coincidente com o naturalismo. Tendo em conta os nomes dos artistas cujas obras foram adquiridas (17 obras correspondentes a 17 artistas), verifica-se que se privilegiou os consagrados (Emmérico Nunes, Lagoa Henriques, Álvaro de Brée, Manuel Bentes, António Duarte, Mily Possoz, Marcelino Vespeira, Mário de Oliveira, etc.), tendo-se incorporado peças de jovens artistas em menor número (António Areal, Rui Filipe, Maria Eugénia de Noronha, Nuno de Siqueira, Fernando Fernandes, Gastão Seixas). Os critérios para estas escolhas não são fáceis de discernir, sobretudo quando nos apercebemos que existiam na exposição obras cuja aquisição se justificava de forma mais evidente. A escultura de Arlindo Rocha, *Mulher e árvore*, as telas de Almada Negreiros, por exemplo, foram apenas adquiridas em 1981 e 1983, respetivamente, quando se preparava a abertura do Centro de Arte Moderna.

[216] O catálogo online da coleção do CAMJAP não integra a reprodução desta pintura.

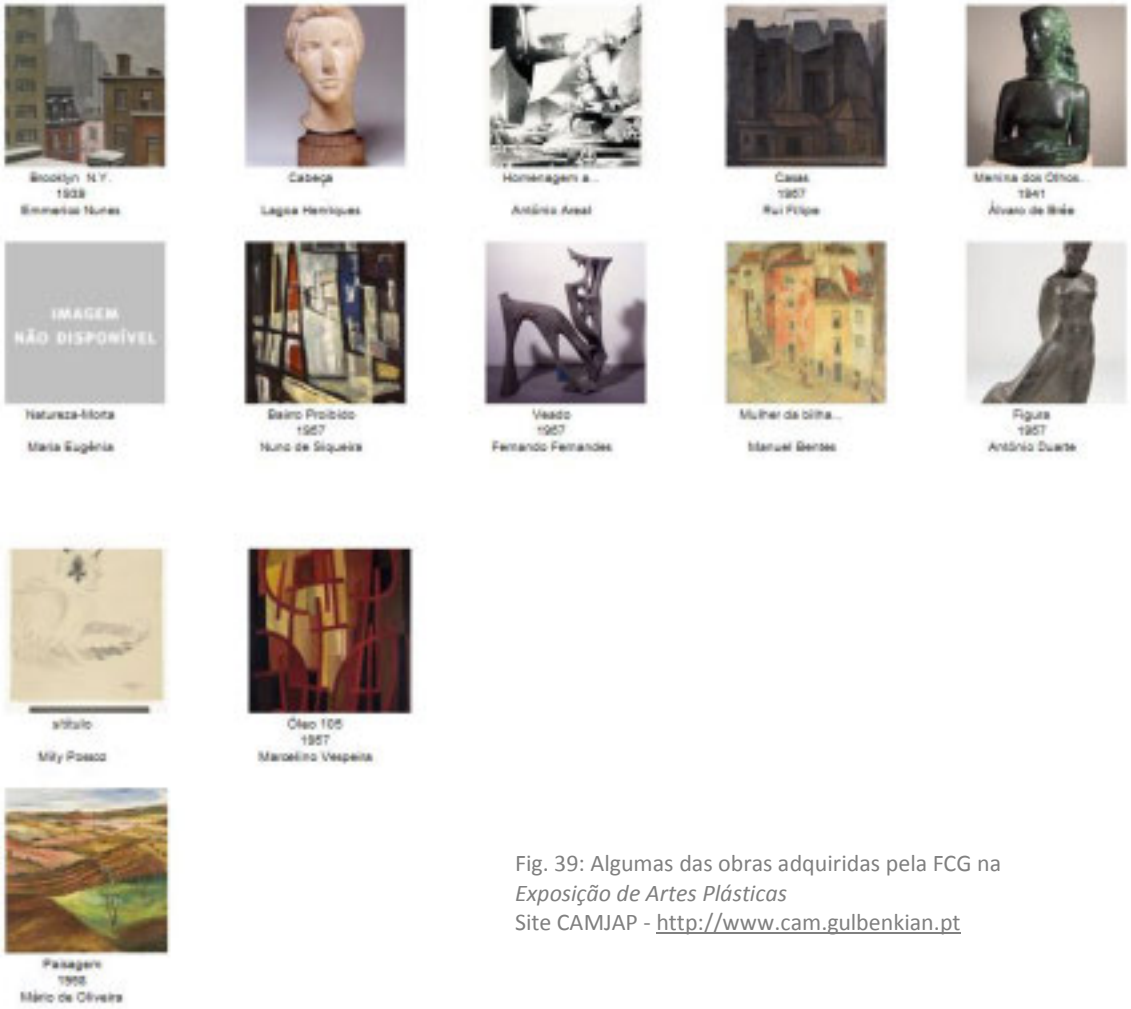

Fig. 39: Algumas das obras adquiridas pela FCG na *Exposição de Artes Plásticas*
Site CAMJAP - http://www.cam.gulbenkian.pt

O Júri de aquisição fez também outras propostas que não foram deferidas, como a escultura de João Artur (nº 142); a pintura de René Bertholo; o *Dia de sol* de Carlos Botelho; a *Semântica do roxo, verde e laranja* do brasileiro Waldemar da Costa; a *Coluna esculpida* de António Duarte; a pintura de José Escada; uma das pinturas de Menez; a *Minha família* de Dordio Gomes (adquirida em 1962 pela FCG); as *Tentações* de Jorge de Oliveira; a *Maria da Fonte* de Júlio Pomar[217]; uma das pinturas de Júlio Resende; a *Composição* de Nuno San-Payo…

[217] Rui Mário Gonçalves considerou esta pintura «uma charneira na obra do pintor. Em tons escuros, a crítica vê nele uma conjugação de influências de Goya e Columbano assimilados numa temática neo-realista, próxima da do escritor Cardoso Pires, procurando o levantamento dos heróis populares. Depois a pintura de Pomar evolui, procurando sugerir o movimento das figuras com pinceladas rápidas». GONÇALVES, Rui Mário - *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*. 3ª ed. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 80.

Teria sido o Conselho de Administração a decidir sobre as obras a adquirir, como, aliás, uma carta de Azeredo Perdigão, dirigida a Teotónio Pereira, confirma - «não comprámos tôdas as obras que o Senhor Essayan era de opinião que poderíamos comprar. Comprámos muito menos»[218]. Mas, ainda que a FCG alegue como razão única o apoio aos artistas, as obras adquiridas na *Exposição de Artes Plásticas* apontam-nos, por um lado (e mais uma vez) para uma escolha cautelosa, preferindo-se as que se encontravam dentro de um modernismo «compreensível» e popular. A opção por «valores seguros», indica-nos, por outro lado, uma necessidade de certificação do investimento e, por outro, o interesse em reunir um acervo que integrasse nomes reconhecidos da arte portuguesa, representando, desta forma, diferentes momentos da produção artística do país. Isto é, a preocupação em constituir uma coleção.

Apesar das opções tomadas não estarem isentas de crítica – poder-se-ia ter adquirido um Botelho, Pomar ou Resende, por exemplo – a iniciativa da FCG teve consequências importantes, que ultrapassaram a questão do mérito das obras compradas na Exposição. O Estado apresentou também neste evento algumas propostas de aquisição, tendo o MNAC, dirigido por Diogo de Macedo, integrado na sua coleção a pintura de Rui Filipe, *Fuencarral*. Porém, mais do que as instituições, foram sobretudo os particulares que animaram a exposição em termos de compras, tendo Azeredo Perdigão e Kevork L. Essayan dado o exemplo. E enquanto o presidente da FCG pareceu mais eclético nas suas escolhas, selecionando obras de diferentes gerações de artistas[219], o genro de Calouste Gulbenkian privilegiou os artistas mais jovens e também mais

[218] Esta afirmação teria possivelmente como objetivo apaziguar Teotónio Pereira, tendo em conta o debate já referido. Nesta carta, Azeredo Perdigão deu conta das decisões tomadas nesta matéria pelos administradores da FCG, nomeadamente por Kevork L. Essayan, Duque de Palmela e pelo próprio Azeredo Perdigão. Os valores de algumas obras foram mencionados, tal como os fatores determinantes na decisão sobre a compra. Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 27 de dezembro de 1957, p. 1.

[219] Azeredo Perdigão adquiriu na Exposição uma pintura de António Charrua, *A carroça*; as esculturas *Cabeça de menina* de Joaquim Correia e *Mulher do povo* de Martins Correia; a cerâmica de Fernando Fernandes; a têmpera *A aldeia* e o desenho do Vale do Dão de Bernardo Marques, e o retrato de Maria Eugénia Noronha. *Obras adquiridas*. [s.l.], [dezembro de 1957]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

promissores[220]. Cerca de 69 obras foram então adquiridas, a maioria por privados. Como curiosidade destaque-se a aquisição do *Peixe* de João Cutileiro por António Duarte.

Diversos historiadores de arte têm considerado as aquisições da FCG e a sequência que estas tiveram nos compradores privados, um primeiro sinal da possibilidade de florescimento de um mercado de arte, que viria a concretizar-se na década de 60[221]. Neste campo a FCG foi exemplar, dando visibilidade à sua decisão de apoiar os artistas portugueses através da aquisição das suas obras e manifestando esta intenção desde o início da promoção da *Exposição de Artes Plásticas*. As peças adquiridas teriam ainda outra importância, a de iniciarem uma coleção de arte que viria mais tarde a fundamentar e a constituir o Centro de Arte Moderna.

Outra questão a que a FCG foi também sensível relacionou-se com o depauperamento e desatualização das coleções dos museus portugueses. A política de aquisições da Fundação visava também resolver o problema das coleções públicas, propondo-se no catálogo da *Exposição de Artes Plásticas*, «adquirir algumas das pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostas […] a melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito de trabalhos assim adquiridos»[222].

Possíveis consequências da *Exposição de Artes Plásticas*

A *Exposição de Artes Plásticas* e as várias iniciativas a ela ligadas provocaram uma sensação de mundança de ciclo. Júlio Resende confessou no *Diário Popular* as suas expectativas:

> *É bem possível que uma verdadeira era nova venha iluminar as artes plásticas nacionais, agora que os artistas encontraram o carinho, a*

[220] Kevork L. Essayan adquiriu a gravura de René Bertholo, o *Interior* de António Botelho, a gravura de Guilherme Casquilho, a *Westbourne-Park - 8 p. m.* de Bartolomeu Cid dos Santos, uma litografia de Amândio Silva e a pintura de João Vieira. *Ibidem.*

[221] V. SILVA, Raquel Henriques da – I Exposição de Artes Plásticas. *50 anos de arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 16-17.

[222] [Introdução]. *exposição de artes plásticas*, 1957.

compreensão e o apoio duma entidade como esta da Fundação Gulbenkian. A presente exposição constituirá uma afirmação inequívoca das possibilidades dos nossos artistas plásticos que, não obstante um ambiente de indiferença em que até aqui têm existido, eles se realizam. Todos sabemos que a Arte só floresce no seio das sociedades prósperas. Parece-me que a Fundação Gulbenkian com as verbas destinadas às actividades do espírito muito contribuirá justamente para esse ambiente propício à realização da obra de arte[223].

Ter-se-ia alcançado um ponto de chegada, com a ampla divulgação da produção artística contemporânea e o incentivo aos artistas mais jovens? Mais plausivelmente poder-se-á apontar para um ponto de partida, em que os eventos artísticos e a postura dos próprios artistas, agora também beneficiados com as bolsas para o estrangeiro atribuídas pela FCG, teriam que ser reequacionados.

Mas nem todos olhavam para o futuro das artes portuguesas de forma otimista. Nikias Skapinakis temia, como já se referiu, que a FCG viesse trazer consequências negativas para o meio artístico português, nomeadamente para a organização de exposições coletivas. Outra questão ainda, que estava também por detrás dos receios do pintor, relacionava-se com a normalização da produção artística de acordo com o gosto e estética das iniciativas da FCG. Tratar-se-ia, no fundo, de uma institucionalização da arte contemporânea que, desta forma, se acomodaria aos benefícios do apoio de uma instituição com amplos recursos.

Relativamente à *Exposição de Artes Plásticas*, é possível concluir que esta iniciativa promoveu o debate em torno da produção artística da época, dando espaço à divulgação de novas tendências ou pesquisas, como aconteceu no caso das pinturas abstratas de Almada Negreiros. Apesar de subliminarmente marginalizadas, estas pinturas foram apresentadas a uma audiência alargada. A Exposição pontenciou também que o artista as explicasse na referida

[223] RESENDE, Júlio - Depoimentos sobre a Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 55 (26 dez. 1957), p. 7.

conferência. O Centro Nacional de Cultura, estimulado pela Exposição da FCG, promoveu também na SNBA, em 6 de fevereiro de 1958, um debate sobre os problemas da arte moderna[224].

Por outro lado, a FCG criou, quer a nível museográfico, quer a nível institucional, um novo contexto onde a arte contemporânea poderia, a partir desse momento, ser divulgada e apreciada.

É inquestionável que a atração exercida desde logo pela FCG nos artistas portugueses prendeu-se também com o contexto da época e, particularmente, com a intervenção do Estado e a atividade das instituições já existentes no meio artístico nacional. Só analisando esse contexto poderemos explicar essa atração e o papel que a Fundação veio realmente a desempenhar nas artes plásticas a partir dos finais dos anos 50.

[224] FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 1991, p. 601 (nota 665).

Capítulo 4

Expectativas e reservas – a ação da FCG no contexto artístico português nos finais dos anos 50

Devo iniciar este capítulo com uma advertência acerca da necessidade de se promoverem estudos sistemáticos sobre a atividade das instituições artísticas e sobre as exposições de arte moderna, que marcaram não só o período em consideração, mas todo o século XX. O SNI, por exemplo, não foi ainda alvo de uma análise desenvolvida sobre o seu papel na arte portuguesa. Quanto às fontes primárias, quer escritas, quer iconográficas, os investigadores consultam invariavelmente os mesmos documentos, não existindo uma sistematização dos materiais que poderão ser úteis ao tratamento destes temas. A dispersão da documentação e o desconhecimento da localização de determinadas fontes dificultam uma reflexão aprofundada.

Neste capítulo restringirei a minha análise à atividade das instituições ligadas à promoção das artes plásticas e ao possível impacto provocado pelas iniciativas da FCG nesta área. Procurarei sobretudo verificar se a Fundação correspondeu às expectativas dos artistas e críticos e se veio de facto responder às necessidades apuradas do panorama artístico português, conforme tinha projetado aquando da *Exposição de Artes Plásticas*. Tratar-se-á, por fim, de identificar as principais linhas de uma ação de apoio aos jovens artistas nos anos imediatamente seguintes àquela Exposição, até 1961.

Fig. 40: *II Exposição Geral de Artes Plásticas*. SNBA, 1948
© Estúdio MárioNovais, FCG-BA

FCG: A grande esperança do meio artístico português

A entrada em cena da FCG, nos finais dos anos 50, despertou o meio artístico português para uma espécie de dilema que até então tentara evitar. As grandes questões prendiam-se sobretudo com a situação vivida em Lisboa, já que o Porto representava um caso muito particular, como veremos. No início da década, António Ferro fora afastado do SNI, que perdeu então a sua direção carismática; o movimento surrealista teve a sua última manifestação expositiva em 1952; a Galeria de Março, aberta nesse ano, deixou de ter viabilidade passados dois anos, devido à falta de compradores de arte moderna; em 1956, realizou-se a décima e última edição das Exposições Gerais de Artes Plásticas[225], ligadas ao movimento neo-realista, depois de terem criado um espaço de oposição às iniciativas do regime. Refira-se ainda a morte de Diogo de Macedo, que ocorreria em 1959, e a consequente nomeação do pintor Eduardo Malta, para a direção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que foi acompanhada do protesto de artistas e outras personalidades[226]. Seria então por muitos anos bloqueada a atualização do museu e a sua ligação às novas dinâmicas artísticas.

Depois da «política do espírito» de António Ferro; de mais uma experiência falhada de promover a arte moderna portuguesa e torná-la comercializável, e de uma manifestação alternativa, realizada em várias edições, às iniciativas do regime, que via seguir, então, para dinamizar e promover a produção artística portuguesa?

A FCG parecia neste período ser a mais importante resposta para as inquietações instaladas. D'Assumpção, em entrevista a Fernando Pernes, colocava peso considerável sobre os «ombros» da Fundação: «a actividade desta instituição, constitui já um evidente depoimento do seu sentido das graves

[225] Sobre estas exposições V. *Um tempo e um lugar: dos anos quarenta aos anos sessenta: dez exposições gerais de artes plásticas*.Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005.

[226] A nomeação de Eduardo Malta (retratista de sucesso, figura próxima de Salazar) desencadeou a primeira reação pública relativamente à situação de um museu português: o descontentamento manifestou-se através dum abaixo-assinado datado de 1 de Julho de 1959 pedindo a substituição de Malta, contando com mais de 200 assinaturas, sobretudo ligadas ao meio intelectual e artístico português. V. DURO, Ana Rita Rodrigues - Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013. Tese de Mestrado.

responsabilidades que acarreta, e o mais claro motivo de esperança dos artistas portugueses»[227].

Mas a política da Fundação para as artes plásticas estava, como vimos, pendente sobre um planeamento concreto, suscitando, da parte o meio artístico, propostas diversas.

A *Exposição de Artes Plásticas,* a primeira manifestação pública da Fundação no campo das artes, provocou um sentimento de otimismo na maioria dos artistas e críticos portugueses. Mas esse sentimento ligava-se à Exposição da FCG, não por a considerarem um acontecimento totalmente novo no panorama artístico português, mas por entenderem que ela vinha dar continuidade e, finalmente, consagrar eventos anteriores relacionados com a promoção de novas tendências artísticas. Esses eventos, para além de se vincularem claramente à modernidade, marcaram também a posição estética e política dos artistas que os tinham organizado.

Mas antes de qualquer outra ação, era a de António Ferro que a FCG vinha em primeiro lugar evocar. José-Augusto França destacou na altura:

> *[…] o critério de orientar a selecção [de obras para a Exposição de Artes Plásticas] segundo um gosto actual, e, portanto, contra o gosto do nosso prolífico academismo novecentista. Dado o valor dos prémios em jogo, dados os meios de propaganda de que a Exposição dispôs junto do grande público, dada a seriedade e a posição oficial da maior parte dos membros dos júris essa atitude ganhou um peso extraordinário que, tombando sobre tal academismo, lhe vibrou um golpe terrível – simultaneamente económico e oficioso, renovando a vinte anos de distancia, aquela oficial e esquecida, que a acção de António Ferro lhe vibrara. A exposição assumiu, por este lado, um papel pedagógico*.[228]

---

[227] PERNES, Fernando - A renovação da arte portuguesa - segundo o pintor D'Assumpção. *Diário de Lisboa* (18 dez. 1958), p. 21.

[228] FRANÇA, José-Augusto - A Exposição Gulbenkian vista por artistas e críticos. Um golpe terrível no academismo novecentista. *Diário Popular*, 1957, p. 1.

Diogo de Macedo, nas páginas da *Ocidente*, faria a mesma evocação, apontando também para uma certa genealogia da Exposição da FCG:

> *Esta significativa exposição, realizada com possibilidades materiais nunca havidas entre nós, numa largueza de dispêndio de gostos no arranjo das salas para a ordem dos quadros, e no volumoso e quase luxuoso catálogo, teve precedências em passadas e revolucionárias exibições de "Independentes", raiz modesta de aspecto, mas heróica de coragem, que nas suas revelações de então - só agora premiadas condignamente - justificam a orientação e o êxito deste saboroso fruto, cujas pevides engasgaram uma pseudo tradição de rotineiros.*
> *Também António Ferro, logo que pudera, tentou dar continuidade persistente ao sonho e à actividade dos artistas livres e convictos no ideal legal de seu próprio tempo, premiando-os segundo as posses que tinha, no estímulo duma campanha oportuna, que fracassaria com a mudança dos ventos, tantas vezes inimigos das sementes.*
> *Esta nova Exposição de Artes Plásticas foi a reabilitação de quanto explodira havia quarenta anos e solidificado vinte anos depois, que por parecer esquecido ou enfraquecido, não era atendido, como se fosse possível negar uma realidade no tempo ou extinguir-se um ideal colectivo de razão superior a uma imperfeita educação.*[229]

Na síntese traçada, quer por França, quer por Macedo, parece existir um vazio nos anos 50 no que diz respeito à promoção da arte moderna. Ou seja, depois do movimento futurista do final dos anos 10 e das exposições de Amadeo de Souza-Cardoso no Porto e em Lisboa, em 1916; depois dos Salões de Outono (SNBA, 1925 e 1926) e dos movimentos dos Independentes em Lisboa, nos anos 30[230], e no Porto, nos anos 40, e depois ainda da intervenção de António Ferro no SPN/ SNI (1933-1950), até à Exposição da FCG, nada de relevante acontecera, exceto, como Adriano de Gusmão salientou, o *Salão dos Artistas de Hoje* (1956),

[229] MACEDO, Diogo de - Exposição de arte. *Ocidente*. Nº 237 (jan. 1958), pp. 41-42.

[230] Em 1930 e 1931 tiveram lugar na SNBA o I e II Salões dos Independentes, que foram seguidos, em 1936, da Exposição de Artistas Modernos Independentes.

que estaria também na linhagem da *Exposição de Artes Plásticas*[231]. Esta crítica velada dirigia-se particularmente às instituições que, neste período, teriam a responsabilidade de divulgar e apoiar a arte moderna portuguesa e as novas gerações de artistas, isto é, o Secretariado Nacional de Informação e a Sociedade Nacional de Belas-Artes.

A associação do SPN/ SNI ao regime político e a ligação da SNBA a uma prática artística académica têm determinado a análise da atividade destas duas instituições e, a partir de 1945, a postura dos artistas e críticos perante elas. Daí a valorização de exposições «independentes», isto é, da iniciativa de artistas ou de outras personalidades ligadas às artes que se destacavam, assim, das ações institucionais. É, portanto, pelo menos curioso que a ação da FCG, uma instituição de cariz convencional, fosse posta em continuidade com os eventos alternativos protagonizados pelos artistas modernos. Para além desta associação enunciar uma crítica aos organismos referidos, denuncia também a expectativa, algo ingénua, dos artistas se tornarem igualmente protagonistas da atividade de uma instituição que os poderia resgatar de uma certa marginalidade. A institucionalização, mais do que uma ameaça, era uma aspiração, e uma fundação sem cariz político e manifestando, para a maioria dos críticos, uma certa tendência modernista, evidenciada na Exposição de 1957, seria o meio ideal para esse fim.

A Galeria de Março

O poder financeiro da FCG foi também um fator (talvez o principal) que alimentou o desejo do meio artístico intervir na recém-criada instituição. Era, aliás, essa autonomia de recursos que dava garantias da viabilidade e continuidade da atividade da Fundação, depois de outros projetos terem cessado

[231] «Ora, a partir do ano de 1958, tivemos entre nós, ainda o eco do acontecimento que fora a exposição organizada pela Fundação Gulbenkian, depois repetida no Porto. A agitação nos meios artísticos perdurava após o seu encerramento, em Lisboa. […] Interessa aqui sublinhar a parte mais actual dessa exposição, conquanto na continuidade de certas exposições anteriores, como a dos "Artistas de Hoje". […] Essa exposição, consagradora e estimuladora, registou, pois, a presença de uma arte a processar-se na extrema actualidade». GUSMÃO, Adriano de - O ano artístico. *Diário de Notícias* (25 dez. 1958), p. 19.

precocemente por falta de liquidez. A Galeria de Março foi uma dessas iniciativas que, constituindo um espaço alternativo de divulgação artística, encerrou passados apenas dois anos de atividade por não existirem compradores que a mantivessem aberta[232].

Dentro do contexto lisboeta, esta galeria foi a primeira a iniciar um trabalho de prospeção e valorização da produção artística do início dos anos 50, enquadrando-se perfeitamente na década na qual nasceu, mas à qual não sobreviveu.

Aberta entre 1952 e 1954, primeiro na Avenida António Augusto de Aguiar, e depois na Rua D. Pedro V, a partir de outubro de 1953, esta galeria organizou em média duas exposições por mês, ou seja, um total de 32 eventos. Com o apoio do publicitário Manuel das Neves, José-Augusto França, inialmente com Fernando Lemos, geriu a galeria, segundo o próprio, de forma «eclética e livre», com uma programação «firme, mas aberta»[233]. Da sua atividade destacou-se a divulgação do Abstracionismo, não só nacional como também internacional, através de exposições individuais (de Edgard Pillet, em fevereiro de 1953, Jorge Oliveira e Fernando Lanhas, em maio e junho do mesmo ano, respetivamente) e coletivas, como o *I Salão de Arte Abstracta*, realizado em abril de 1954.

Em dezembro de 1953, a Galeria de Março organizou a exposição *Prémio Jovem Pintura*[234], que distinguiu Eduardo Luiz. No respetivo catálogo, José-Augusto França fez um balanço da atividade da Galeria e justificou a organização deste evento:

---

[232] Sobre a história da criação da galeria V. FRANÇA, José-Augusto - Folhetim artístico. Da Galeria de Março (R.I.P.) até hoje. *Diário de Lisboa*. Suplemento literário (3 jul. 1969), pp. 5 e 7; *idem* - *Memórias para o ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 113-115.

[233] *Idem,* Folhetim artístico. Da Galeria de Março (R.I.P.) até hoje. *Diário de Lisboa*, 1969, p. 5.

[234] Prémio patrocinado pelo Diário Popular e oferecido com a colaboração da Casa Ferreira. A este prémio concorreram 62 artistas, dos quais foram selecionados 24. O júri foi composto por Almada Negreiros, Carlos Botelho, Diogo de Macedo, Mário Tavares Chicó e pelo próprio José-Augusto França, juntando, assim, alguns nomes que constituiriam os júris da *Exposição de Artes Plásticas*. O valor do prémio, de 5.000 escudos, era, no entanto, bem distinto dos valores aplicados na mostra da Gulbenkian, com os Grandes Prémios a atingirem os 40.000 escudos. Os artistas selecionados foram: Albertina Mântua, António Charrua, Artur Bual, Carlos Calvet, Eduardo Luiz, Fernando Azevedo, Fernando Lemos, Francisco Relógio, João Hogan, Joaquim Rodrigo, Jorge de Oliveira, José Júlio, Lemattre de Carvalho, Lilian Smith, Manuel Cargaleiro, Manuel Pacheco Barbosa, Lourdes Freitas, Maria Teresa Fernandes de Sousa, Mário de Oliveira, Nikias Skapinakis, Nuno de Siqueira, Rui Filipe, Verónica Soares e Marcelino Vespeira.

A "Galeria de Março" tem pretendido ser, ao longo destes quase dois anos de sua existência, um ponto de encontro dos desvairados caminhos da arte de hoje, aquela que traduz uma maneira de olhar e uma maneira de ser actual. […] outra coisa mais pretenderá a "Galeria de Março" - que é ser uma espécie de agente catalizador do que pintura moderna em Portugal nos puder dar. Precipitá-la, activá-la, obrigá-la a mover-se sem receios nem peias, pelos caminhos que apeteçam à sinceridade de cada artista. O "Prémio da Jovem Pintura" é isso mesmo - um impulso, assim, com uma magra recompensa monetária à ponta. A recompensa é o menos; o que interessa é pôr os jovens pintores portugueses juntos numa sala, sem distracção nem sombra de mais velhos, para que, numa igualdade de experiência feita num semelhante tempo (tempo de sua idade e tempo da actualidade) melhor possam conhecer as suas forças e os seus enganos. […] O "Prémio da Jovem Pintura" destina-se a saudar uma revelação ou a verificar o trabalho de jovens pintores anteriormente revelados - qualquer que seja a sua tendência estética dentro das correntes de arte moderna.[235]

Conscientes dos problemas que afetavam o meio artístico português, os responsáveis da Galeria de Março escolheram, todavia, intervir num campo mais difícil, onde existia um público restrito e poucos ou nenhuns compradores.

Criada na sequência da última exposição surrealista, que José-Augusto França considerou estabelecer a passagem entre a década de 40 e a de 50[236], a Galeria de Março surgiu, assim, como um preâmbulo do que se desenvolveria na arte portuguesa nos anos 50 – apontou não só para novas tendências e para uma abertura à arte internacional, como também para uma nova postura dos artistas

[235] FRANÇA, José-Augusto – [Introdução]. *Prémio da Jovem Pintura*. Lisboa: Galeria de Março, 1953.

[236] Exposição de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira, realizada numa loja de decoração do Chiado, Casa Jalco, em janeiro de 1952. V. *Os anos 40 na arte portuguesa*. Vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; FRANÇA, José-Augusto - Sobre os anos 50 portugueses. *Colóquio. Artes*. Nº 96 (mar. 1993), pp. 13-22.

portugueses, que deixaram, sobretudo os mais novos, de se agrupar em torno de uma proposta estética específica.

Os *Artistas de Hoje*

Tal como referimos em relação a Jorge Vieira e aos futuros membros do grupo KWY, os jovens artistas afastavam-se de posicionamentos políticos e ideológicos, privilegiando antes de mais uma estratégia de promoção e exibição sistemática do seu trabalho. Os artistas modernos declaravam, em exposições coletivas realizadas no final dos anos 50, a sua independência de qualquer filiação política, assumindo, acima de tudo, uma autonomia criativa.

Dentro desta dinâmica de afirmação autoral, as exposições desempenhavam, de facto, um papel fundamental. Mas os eventos expositivos eram também importantes por questões de sobrevivência, pois, para além de divulgarem os artistas e as novas tendências, elas acabavam por colmatar a inexistência de um mercado de arte, uma vez que, tal como aconteceu na *Exposição de Artes Plásticas*, as obras expostas poderiam ser, regra geral, adquiridas.

Na segunda metade dos anos 50, considerou-se, com alguma unanimidade, como exposição-modelo o já mencionado *Primeiro* (e único) *Salão dos Artistas de Hoje*, realizado na SNBA, em fevereiro de 1956. Este Salão foi levado a cabo por uma Comissão Organizadora que integrava Fernando Azevedo, Joaquim Rodrigo, José Júlio, Júlio Resende, Nuno San-Payo e René Bertholo.

Em 2001, nas suas memórias, José-Augusto França registou o mesmo panorama artístico traçado no início deste capítulo, concluindo que «a vida artística nacional encontrava-se em estado de carência, sobretudo em face de uma nova promoção de artistas que em meados da década se manifestava, ou, pelo menos, espreitava a cena, como se vira no salão de arte abstracta de 54»[237]. Foi, de acordo com o crítico e historiador, desta carência que nasceu a ideia de se criar, em Lisboa, o *Salão dos Artistas de Hoje*, agregando, como a composição

[237] FRANÇA, José-Augusto – *Memórias para o ano 2000*, 2001, p. 137.

da sua Comissão Organizadora explicitava, artistas de diferentes gerações, associados pela sua «consciência do momento».

Os artistas tomaram então a iniciativa de criarem o seu próprio espaço de promoção, constituindo uma alternativa aos salões regulares da SNBA ou às iniciativas do SNI. E foram eles próprios a dominarem todo o processo de organização do Salão, a começar pela seleção de obras, que foram escolhidas pelos próprios artistas concorrentes, mediante votação. Concorreram a esta exposição 400 artistas, dos quais foram selecionados 42[238], o que correspondeu a 137 obras expostas.

Este Primeiro Salão, que fora projetado como um evento periódico, prestava homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), procurando transferir simbolicamente para o presente o espírito independente e vanguardista daquele pintor, cujo percurso artístico e obra começavam então a ser descobertos[239]. O experimentalismo criativo de Souza-Cardoso era o principal elemento que se projetava na exposição, que promovia os artistas modernos não de forma esteticamente unitária, mas assumindo a multiplicidade de tendências que marcavam a modernidade:

> *Esta exposição nasceu da necessidade de mostrar a existência simultânea de várias expressões de modernidade, na vanguarda que, pode dizer-se, se manifestou depois de 45, ou se afirmou nestes*

---

[238] Louro de Almeida, Celestino Alves, Lopes Alves, Eduardo Anahory, António Areal, João Artur, Fernando Azevedo, Gustavo Bastos, René Bertholo, Dario Boaventura, Carlos Calvet, Costa Camelo, Manuel Cargaleiro, Guilherme Casquilho, Lourdes Castro, António Charrua, Virgílio Domingues, Cipriano Dourado, Gonçalo Duarte, José Escada, Adelino Sousa Felgueiras, Fernando Fernandes, Jorge Gamito, Paulo Guilherme, António Heleno, João Hogan, Alice Jorge, José Júlio, Fernando Lanhas, Querubim Lapa, Domingos Lopes, João Abel Manta, Albertina Mântua, Jorge Marcel, Menez, Rolando Sá Nogueira, Manuela Costa Pinto, Júlio Pomar, Mário Prazeres, António Quadros, Maria Adelaide Taborda Ramos, Júlio Resende, Rogério Ribeiro, Joaquim Rodrigo, Sebastião Rodrigues, Nuno San-Payo, Nikias Skapinakis, Manuel Pereira da Silva, Hansi Stäel, Vespeira, João Vieira, Jorge Vieira. V. *Primeiro salão dos artistas de hoje*. Lisboa: SNBA, 1956.

[239] Em 1956, obra de Amadeo de Souza-Cardoso voltou a ser exposta em Portugal depois do Salão de Outono de 1925, na Galeria Alvarez, no Porto. Em 1958, realizou-se uma importante exposição em Paris, na Casa de Portugal. No ano seguinte, o SNI organizou a primeira retrospetiva do pintor e, no mesmo ano, a representação portuguesa na Bienal de São Paulo integrou uma sala especial dedicada a Souza-Cardoso. V. *Amadeo de Souza Cardoso*. Porto: Galeria Dominguez Alvarez, 1956; *amadeo de souza cardoso*. Paris: Casa de Portugal, 1958; *amadeo de souza-cardoso*. Lisboa: SNI, 1959; Sala especial: Amadeo de Sousa Cardoso (1887-19718). *5ª Bienal de S. Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959.

últimos dez anos. E essas várias maneiras de ser moderno, de ser "artista de hoje", justapõem-se e nunca se sobrepõem ou excluem mùtuamente: é esta, talvez, a lição que se pode tirar da visita a cerca de centena e meia de trabalhos, ora expostos, que irão constituir a prova imediata de uma actualidade viva, de um propósito de modernidade que ficarão a definir o espírito da exposição. Ao mesmo tempo, será esta, também, e segundo nos parece, a primeira oportunidade de uma visão de conjunto, de uma manifestação de força e de unidade através das várias tendências que marcaram encontro neste campo comum, que é o propósito, ou necessidade, de cada um fazer a arte do seu tempo.[240]

Ao contrário da *Exposição de Artes Plásticas*, que se realizaria no ano seguinte, este Salão assumiu claramente o propósito de divulgação da arte moderna, possibilitando que os jovens artistas tivessem uma presença mais forte na mostra[241]. Mas, tal como aconteceria com a Exposição da FCG, a receção crítica vinculou o modernismo proclamado pelos *Artistas de Hoje* ao Abstracionismo, o que deu pretexto para se debater e sobretudo criticar esta via, apontada negativamente como cosmopolita, por não conter nenhum traço de identificação nacional[242], ou considerada demasiado intelectualizada e mesmo «anti-humana», devido à sua vertente geométrica. O crítico do *Diário de Lisboa* concluía que as obras abstratas eram «esquizofrénicas» e afastavam-se da compreensão e sensibilidade do público[243].

---

[240] José Júlio – [Introdução]. *Primeiro salão dos artistas de hoje*, 1956.

[241] O *Salão dos Artistas de Hoje* apresentou a nova geração de artistas através de um número de obras suficientemente representativo, contrastando com a *Exposição de Artes Plásticas,* onde, por exemplo, René Bertholo, João Vieira e José Escada expuseram apenas uma pintura e poucos desenhos. No Salão de 1956, participaram ainda outros jovens artistas que estiveram ausentes da iniciativa da Fundação, como Lourdes Castro (cujas obras não foram selecionadas), Gonçalo Duarte ou Nikias Skapinakis.

[242] PAMPLONA, Fernando de - Crítica de exposições. 1º Salão dos Artistas de Hoje. *Diário da Manhã* (20 fev. 1956), p.4.

[243] Vida artística. Pintura e escultura dos «Artistas de Hoje» na Sociedade de Belas Artes. *Diário de Lisboa* (21 fev. 1956), p. 3. O autor destaca, no entanto, no Salão dos Artistas de Hoje, a obra de Júlio Pomar, João Abel Manta e Nuno San-Payo, entre outros.

Porém, o catálogo do *Salão dos Artistas de Hoje*, ao incluir a reprodução de uma obra de cada artista participante, comprovava que o modernismo veiculado por esta exposição não se resumia à abstração, mas integrava também pesquisas de tendência figurativa. E a indicação, também no catálogo, de colagens apontava igualmente para diversidade de expressões e meios que esta mostra procurava divulgar. A polémica superou, portanto, a possibilidade de uma análise mais abrangente da produção artística moderna daquele tempo, privilegiando, a maioria dos críticos, o ataque a uma forma de arte que não compreendiam.

Este Salão, que anunciara a atribuição de um prémio de 5 mil escudos à melhor obra exposta[244], por votação dos expositores, distinguiu Júlio Resende, tendo também recebido votos Fernando Azevedo, Sá Nogueira, Querubim Lapa e Marcelino Vespeira[245].

O *Salão dos Artistas de Hoje* era, pela forma como fora organizado, um modelo a seguir, segundo José-Augusto França:

> *As provas positivas que os "Artistas de Hoje" deram, não podem ter sido dadas em vão – e quando nenhum outro salão existe para, melhor ou pior, servir simultaneamente de campo experimental e de soma de actividades aos nossos pintores, desenhadores e escultores modernos, seria pelo menos lamentável não dar seguimento a este. Salão "moderno", percorrido pelos diversos caminhos da "arte moderna" entre nós, desde os realistas aos abstractos, sobre o seu carácter "moderno" se deve insistir – que só desse modo um salão tem serventia, para os artistas, para o esclarecimento do público e para a sua cultura. A mistura de arte académica e de arte moderna num país como o nosso, em que tantas confusões artísticas se expandem e acarinham, seria, mais do que um sinal de inconsciência,*

[244] Esta quantia foi oferecida pelas casas comerciais de artigos de pintura Casa Ferreira e Casa Varela (Favrel). O catálogo incluía nas últimas páginas publicidade de vários produtos, empresas e lojas, que teriam também apoiado monetariamente a organização deste Salão.

[245] V. TAVARES, Cristina Azevedo. *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*, 2006, pp. 144-145.

um acto altamente prejudicial à vida cultural da nação. Os "Artistas de Hoje" apresentaram-se como satisfação de uma necessidade […] e como exemplo de uma tentativa de coerência estética, dentro das suas condições de exposição geral. E propuseram também, como exemplar, um critério de admissão de obras e da sua premiação […] que consistiu na discussão de todas as obras apresentadas pelos artistas integrados na desejada coerência do Salão […].[246]

Estando já a ser anunciada a *Exposição de Artes Plásticas*, e passado mais de um ano do *Salão dos Artistas de Hoje*, estas «Notas e lembranças» de José-Augusto França podem ser entendidas como uma crítica implícita à iniciativa da FCG. No entanto, o mesmo autor, nos anos 70, na sua *Arte em Portugal no século xx*, estabeleceria, tal como anteriormente o haviam feito, a aproximação genealógica do Salão de 1956 à Exposição da FCG, afirmando que esta «integrou-se numa série de exposições equivalentes, vindo após os Artistas de Hoje e antes do I Salão de Arte Moderna da SNBA e dos 50 Artistas Independentes»[247].

Fig. 41: Catálogo do *Salão dos Artistas de Hoje.* Lisboa: SNBA, 1956

[246] FRANÇA, José-Augusto – Notas e lembranças – Nº 2. *Diário de Notícias* (12 set. 1957), pp. 7-8.

[247] FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX* (1911-1961). 1ª ed. Lisboa: Bertrand, 1974, p. 503 (3ª edição, p. 509).

A independência dos artistas contemporâneos

A análise da *Exposição de Artes Plásticas* desviou-se, em alguns casos, do que realmente foi para o plano do que idealmente deveria ter sido. Esta exposição foi considerada, na época, de modo generalizado, como um evento promotor da arte moderna portuguesa. No entanto, a mostra da FCG não foi precursora nem da afirmação da nova geração de artistas, nem da definição das linhas de trabalho que esta estava a desenvolver.

Esse trabalho tinha sido já iniciado pela Galeria de Março e pelo *Salão dos Artistas de Hoje*, para não falar da atividade da Escola de Belas-Artes do Porto, que mencionarei mais adiante.

Em 1958, uma outra exposição aprofundaria a abordagem da produção artística da época, focando-se na tendência «não figurativa». A *Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal* não se associou a qualquer instituição ligada às artes, tendo sido promovida pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências[248].

Recordando o *I Salão de Arte Abstracta*, que tinha sido organizado pela Galeria de Março em 1954, esta *Retrospectiva* destacou claramente as propostas que foram apresentadas na Exposição da FCG dentro de um programa abstracionista, reunindo novos parâmetros de análise e apontando novas questões que a expressão «não figurativa» vinha levantar. Por outro lado, alguns dos principais nomes ligados ao abstracionismo/ não figuração, como Fernando Lanhas, Fernando Azevedo e Joaquim Rodrigo, marcaram presença nesta exposição, ao contrário do que tinha acontecido no certame da FCG[249].

---

[248] Esta exposição apresentou 60 obras dos seguintes artistas: Artur Bual, António Dacosta, António Lino, Albertina Mântua, Carlos Botelho, Fernando Azevedo, Fernando Lanhas, Fernando Lemos, Guilherme Casquilho, José Escada, José Júlio, Joaquim Rodrigo, Júlio Resende, Lourdes Castro, Moniz Pereira, Nuno San-Payo, Paulo Guilherme, René Bertholo, Waldemar da Costa, Vespeira. V. *Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal*. Lisboa: Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências, [1958].

[249] A *Exposição de Artes Plásticas* acabou, no entanto, por dar um contributo importante para esta retrospetiva, na medida que exibiu pela primeira vez as pinturas abstratas de Almada Negreiros, que abririam o catálogo da exposição na Faculdade de Ciências.

Em 1959, foi a vez dos *50 Artistas Independentes* agitarem o panorama artístico português. Os participantes desta exposição assumiram a sua condição de independência como um manifesto, declarando no catálogo que «independente quer dizer não dependente - e como independentes se afirmam os artistas portugueses presentes nesta exposição»[250].

Fig. 42: Catálogo da exposição *50 Artistas Independentes*. Lisboa: SNBA, 1959

Ao inaugurar na SNBA[251] no mesmo dia que a primeira edição do Salão dos Novíssimos, promovido pelo SNI, esta exposição marcava uma posição clara face às iniciativas do regime.

Os *50 Artistas Independentes*, que integraram afinal 51 participantes[252], foram organizados por uma comissão composta por Conceição Silva, Fernando

[250] *50 artistas independentes em 1959*. Lisboa: SNBA, 1959.

[251] Esta exposição ocupou a reserva que fora destinada ao *II Salão de Arte Abstrata*, que daria continuidade à primeira edição realizada na Galeria de Março, em 1954.

[252] A este número de artistas corresponderam 154 obras. Os artistas participantes foram os seguintes: Albertina Mântua, Alice Jorge, António Alfredo, António Charrua, António da Rocha, António Santiago Areal, Avelino Cunhal, Bartolomeu Cid, Benjamim Marques, Bertina Lopes, Calvet da Costa, Cipriano Dourado, Daciano da Costa, Eduardo Anahory, Fernando Azevedo, Fernando Conduto, Fernando Lemos, Francisco Keil do Amaral, Francisco Relógio, Gonçalo Duarte, Guilherme Casquilho, João Abel Manta, João Cutileiro, João Navarro Hogan, Joaquim Rodrigo, Jorge de Almeida Monteiro, Jorge Martins, Jorge Vieira, José Escada, José Júlio, José Rafael Cardoso, José de Santa-Bárbara, Júlio Pomar, Leonor Bettencourt, Lima de Freitas, Lopes

Azevedo, João Abel Manta (1928), Jorge Vieira, José Júlio, Júlio Pomar e Marcelino Vespeira. Foi, sobretudo, a iniciativa dos artistas que Nikias Skapinakis valorizou na sua análise desta exposição:

> *Retomando o sentido de independência do Salão dos Artistas de Hoje (1956) a Exposição de Arte Moderna patente nas Belas-Artes assume no panorama da pintura*[253]*, entre nós, uma importância determinada. Que importância? - Creio, aquela que as circunstâncias requeriam, porque era urgente mostrar que uma boa exposição pode surgir, pela vontade de um grupo de artistas, sem transigências, sem subserviência, sem prémios. […] Será inoportuno desejar que se premeiem os artistas, sobretudo, e sobre todas as coisas, respeitando-lhes o acto criador, criando afinal condições para que o desrespeito da obra de alguns não seja o reverso sem brilho das moedas que premeiam outros? Mas se o Salão dos Independentes […] propôs uma ética, ou a actualizou no momento, não esqueçamos que a legitimidade dessa proposição radica na inegável importância estética da Exposição. Que importância? - Creio, aquela que lhe advém do facto de se tratar de uma amostra de arte moderna, talvez a de nível mais equilibrado até agora por cá realizada. […] talvez a Exposição pressinta uma modernidade que se afirme na segunda metade do século XX; segunda modernidade, creio eu, que só poderá definir-se no entendimento do sentido de investigação variada que a pintura ou a escultura assumam para poderem manter-se actuantes.*[254]

Alves, Luiz Ferreira da Silva, Luiz Jardim, Manuel Batista, Manuel Gamboa, Manuel J. P. Barbosa, Maria Luiza S. Bastos, Menez, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Pedro Vieira da Almeida, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Rolando Sá Nogueira, Rui Filipe, Vespeira.

[253] Apesar de Skapinakis destacar apenas a Pintura nos *50 Artistas Independentes* no seu comentário (é de resto o campo artístico no qual o autor se move), esta exposição incluiu outros *media*, como o desenho, a gravura e a escultura. No seu catálogo, a pintura era aliás identificada por diferentes técnicas, óleo, aguarela e têmpera.

[254] SKAPINAKIS, Nikias - A exposição sem prémios. *Diário Popular* (11 jun. 1959).

Fernando Rosa Dias destacou, no balanço do panorama expositivo desta década, a nova postura que sobressaiu dos *50 Artistas Independentes*, que, como Skapinakis claramente enunciou, assumia uma nova dimensão estética e ética em relação às correntes artísticas que dinamizaram o panorama português no imediato pós-guerra (Surrealismo e Neo-realismo):

> *O que se verificava era que […] era o espaço da oposição «independente» que passava a assumir uma posição mais clara, deixando manifesto que a história dos anos de 1950 tinha sido uma ultrapassagem das linhas mais ortodoxas (e politicamente oposicionistas) tanto do neo-realismo como do surrealismo, encontrando assim outros caminhos de acerto moderno – e que, no confronto das suas exposições, procurava ainda um acerto visível com uma ética política, que não se verificava de modo tão claro desde as Exposições Gerais (e entre estas algumas exposições dos surrealistas). […] Depois do «terramoto» da candidatura presidencial de Humberto Delgado, em Maio de 1958, a modernidade artística não parecia ter outra opção ética, fosse qual fosse a sua opção estética (figurativa, não-figurativa ou outra). Era claro o paralelismo com o primeiro grande abalo político ocorrido com o termo da Segunda Guerra e a vitória dos Aliados. Mas, na altura, a ética resgatara as vontades estéticas, em torno do neo-realismo das Exposições Gerais. Entendendo que, pouco mais de uma década depois, o mesmo rigor ético só possa ser tolerado sendo acompanhado de uma «independência» estética, verifica-se que esta foi uma das histórias positivas da década de 1950. Aquela que seria conhecida como «a década do silêncio» ou da quietude, construíra a irreversibilidade de uma consciência tanto política como estética, conquistadas como esferas autónomas e já não dependentes […].*[255]

[255] DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 2008, pp. 102-103.

A análise de Fernando Rosa Dias define mais claramente a postura dos artistas modernos ativos nos anos 50[256]. Se tivermos em conta dados exclusivamente cronológicos, verificamos que nesta década conviveram na organização e composição do *Salão dos Artistas de Hoje* e dos *50 Artistas Independentes* artistas de pelo menos duas gerações diferentes, sendo que os mais novos teriam nascido, como no capítulo 3 foi indicado, na segunda metade dos anos 20 e inícios dos anos 30. Partilhando ambas as gerações o mesmo sentido de autonomia política e ideológica e uma mais forte consciência autoral, destaco, no entanto, neste capítulo, os artistas mais jovens, na medida em que aprofundaram as dinâmicas que surgiram no início da década de 50, juntando-lhes uma necessidade de atualização da produção artística através do contacto com os principais centros internacionais.

Bolseiros FCG

Para finalizar a caracterização da atividade dos artistas portugueses na década de 50 há que assinalar uma outra forma de associação, que proveio das bolsas de estudo atribuídas pela FCG.

Os apoios da Fundação tornaram-se num elemento fundamental de dinamização do meio artístico português, tendo a condição de «bolseiro» começado imediatamente a incorporar uma identidade de grupo. Em maio de 1959, na SNBA, foi realizada a exposição *2 pintores, 2 escultores, bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris*[257]. Celestino Alves, João Hogan, Vasco da Conceição e Maria Barreira assumiam assim a condição de bolseiros, como se de algo distinto se tratasse não só entre os artistas portugueses, como também

[256] José-Augusto França, na sua história da *A arte em Portugal no século XX (1911-1961),* tinha já enunciado, mas não concretizado, como Fernando Rosa Dias o fez, a ideia de uma atitude mais estética do que ética, protagonizada pela «terceira geração» do modernismo português. França centrou a análise desta geração, ativa nos anos 50, sobretudo no surgimento de novas tendências, ou seja, de uma nova dicotomia (abstração/ figuração), que se sobrepôs à dicotomia anterior (Surrealismo/ Neo-realismo). O historiador acabou por não desenvolver as questões éticas para as quais Fernando Rosa Dias apontou e que tiveram implicação, como vimos, nas exposições dinamizadas pelos artistas modernos, representando a sua atitude de independência ao afastamento das iniciativas culturais do governo.

[257] *Celestino Alves, Navarro Hogan, Vasco da Conceição, Maria Barreira*. [Lisboa]: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1959.

em relação ao seu próprio percurso artístico que antecedeu a atribuição das bolsas. De facto, tratava-se de artistas já com carreira consolidada que se convertiam agora em bolseiros da FCG. Mário de Oliveira notava assim as modificações promovidas pela estada sua em Paris: a «simplificação formal» e cromática das pinturas mais recentes de Celestino Alves; o «sentido arquitectónico» das paisagens parisienses de João Hogan e as novas cores da sua paleta; as «novas soluções para chegar à organização de movimentos contrastantes em relação às formas e ao espaço» em Vasco da Conceição; a «excelência de apuro, harmonia e lirismo» em Maria Barreira. O crítico concluía a sua análise afirmando «incontestàvelmente que esta exposição foi francamente válida e mostrou bem quanto foi útil a estadia destes quatro artistas em Paris, que já tiraram proveitos do que viram, sobretudo souberam captar novos conceitos estéticos»[258].

A FCG voltou a apoiar estes artistas ao adquirir algumas das obras expostas.

Fig. 43: Celestino Alves – *Canal de Saint-Denis*, 1958
Óleo s/ tela, 50x61 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59P660
Adquirida em 2 de junho de 1959

[258] OLIVEIRA, Mário de - Quatro bolseiros da Fundação Gulbenkian: Exposição na S.N.B.A. *Colóquio. Artes*. Nº 4 (jul. 1959), pp. 26-29. Francisco Relógio apresentou-se na Galeria Diário de Notícias, em 1960, também como bolseiro da FCG. V. *Francisco Relógio - bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Galeria de Diário de Notícias, 1960.

Fig. 44: Maria Barreira – *Mulher do povo*, 1959
Madeira e bronze, 25x8x8 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59E494
Adquirida em 1959

Fig. 45: Vasco da Conceição - *Desespero*, 1959
Madeira de cedro, 104x20x18 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59E867
Adquirida em junho de 1959

Figs. 43-45: Obras adquiridas pela FCG na exposição *2 pintores, 2 escultores, bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris*

Em dezembro de 1960, outra exposição, integrando bolseiros da FCG pertencentes ao grupo KWY[259], marcaria de forma mais significativa o panorama artístico nacional. À exceção dos membros estrangeiros do grupo, o búlgaro Christo (1935) e o alemão Jan Voss (1936), Lourdes Castro (1930), René Bertholo (1935-2005), Costa Pinheiro (1932), Gonçalo Duarte (1935-1986), José Escada (1934-1980) e João Vieira (1934-2009) tinham sido, ou ainda estavam a ser, apoiados por bolsas da FCG. No catálogo, os artistas agradeciam à FCG «a possibilidade que nos deu de realizar esta exposição».

[259] V. *KWY*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1960. A primeira exposição do grupo realizou-se em maio de 1960, em Saarbrücken, na Alemanha, numa sala da Associação de Estudantes da universidade da cidade. A segunda exposição correspondeu ao evento realizado na SNBA, em dezembro de 1960. A terceira mostra teve lugar em Paris, na Galeria Soleil dans la Tête, dirigida pelo crítico Jean-Jacques Lévêque, em maio de 1961. A quarta exposição realizou-se em Bolonha, em dezembro de 1962, na Galeria Duemila. V. *KWY, Paris 1958-1968*, 2001.

Fig. 46: «Exposição de KWY que reúne trabalhos de Lurdes Castro, Jan Voss, Gonçalo Duarte, Christo, Escada, João Vieira, René Bértholo e Costa Pinheiro está a despertar um vivo interesse. O de Vasco traduziu-se deste modo.»
Caricatura de Vasco no *Diário de Lisboa*. Vida Literária (15 dez. 1960), p. 17

Os artistas portugueses que compunham este grupo tinham dado, em 1956, aquando da exposição *7 pintores*[260], uma entrevista ao *Diário Ilustrado*, na qual manifestaram o seu descontentamento relativamente ao panorama português:

> *O número de pessoas com uma cultura actualizada lá dentro [Escola de Belas-Artes de Lisboa] é muito limitado. Pode sair-se com um curso, sem quaisquer conhecimentos de pintura. [...] Acreditam que, com toda essa incompreensão, poderão viver, no nosso país, exclusivamente da pintura? A resposta vem em coro. Um coro duro, mas de maneira nenhuma desesperado: -Não!!! Mas não pensam também em abandonar a arte. Todos querem fazer da pintura o exclusivo centro da sua vida. […] Tudo é difícil para eles. Os preços dos materiais são elevadíssimos para as suas magras bolsas. Alguns deles tiveram um «atelier». Duas pequenas salas sem quaisquer condições de espaço ou de iluminação pelo qual pagavam um elevado preço. Hoje pintam no «atelier» que um amigo arquitecto lhes empresta. [...] Assiste-se, portanto, a esta espécie de paradoxo: os «ateliers» que existem só*

[260] Esta exposição teve lugar na Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, em dezembro de 1956, e incluiu pinturas de Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Lopes Alves (único expositor que não veio a integrar o grupo KWY). V. *KWY, Paris 1958-1968*, 2001.

podem ser alugados pelos pintores que acumulam a arte com a publicidade, o professorado ou qualquer outra actividade e não os podem utilizar, acabando por os emprestar aos que desejam ser apenas, e inteiramente pintores. Outro paradoxo é o de que as jovens camadas de artistas quase só conhecem os mestres da pintura moderna portuguesa por meio de reproduções [...] Por outro lado, as suas obras também só com dificuldade é que chegam até ao público. Pràticamente não há galerias, ou melhor há apenas uma. [...] Peço-lhes soluções para a longa série de problemas que tinham levantado: «uma renovação total do gosto das pessoas» é a opinião geral. Pedem um museu em que a arte seja uma coisa viva, querem que, desde a infância, sejam facultados o ensino e o contacto com a arte.[261]

Nesta entrevista René Bertholo e João Vieira indicaram a emigração como solução para os problemas que enfrentavam. Beneficiando do apoio da FCG, estes artistas puderam, ainda que com algumas contrariedades, contactar com outros contextos artísticos, afastando-se das dificuldades existentes em Portugal, mas não descurando totalmente o seu país, como a organização da exposição na SNBA pressupõe.

A exposição do KWY levantou o debate a um nível restrito, na verdade, uma vez que chamou também a atenção para o «problema do público» (Sellés Paes[262]) que não tinha capacidade de acompanhar as novas propostas artísticas no campo do abstracionismo, assimilando as suas características gerais, mas sem distinguir «o trigo do joio». Tratava-se, de facto, de artistas portugueses, exceptuando Christo e Voss, mas com uma experiência de trabalho e de aprendizagem em Paris, o que colocou, para alguns críticos, como Sellés Paes[263] e Fernando Pernes[264], a questão sobre se a sua pintura poderia ser considerada

---

[261] AMORIM, Roby - Uma exposição discutida: Problemas e anseios de sete jovens pintores. *Diário Ilustrado* (17 dez. 1956), p. 12.

[262] PAES, Sellés – No último mês do ano. *Tempo Presente*. Nº 20 (dez. 1960) *apud KWY, Paris 1958-1968*, 2001, p. 402.

[263] *Idem*, *ibidem*, p. 402.

[264] PERNES, Fernando – O KWY e a Crítica. *O Século Ilustrado* (7 jan. 1960) *apud ibidem*, p. 402-404.

portuguesa. A resposta afirmativa apontava para a atualização da arte nacional, apesar do exílio a que os artistas modernos portugueses pareciam estar votados. Ao contrário de Ernesto de Sousa, que polemizou realmente o conteúdo da exposição, que era preenchida pela «péssima, anódina, académica e indiferente pintura que nos trouxeram de Paris»[265], a crítica relembrou Amadeo de Souza-Cardoso, apontando para o sucesso do «exílio» artístico, agora promovido pela FCG. E Mário de Oliveira concluía que «se é certo que este grupo nada nos trouxe de novidade, trouxe-nos, no entanto, a certeza de que em Portugal existem pintores, que já nos podem representar condignamente em exposições internacionais, onde se pinta da mesma maneira»[266].

Para além da crítica, cujo enquadramento geral analisar-se-á mais adiante, importa também destacar a leitura historiográfica desta mostra, que a colocou no encerramento da década de 50[267], por considerar que os artistas portugueses do KWY, salvo João Vieira, não tinham ainda revelado as suas pesquisas mais icónicas, mostrando nesta exposição obras ainda ligadas ao gestualismo abstrato que marcara os anos 50, nacional e internacionalmente.

A relevância da exposição do grupo KWY para este estudo prende-se sobretudo com o facto de ela dar sequência assinalável à iniciativa de atribuição de bolsas da FCG, mostrando o impacto que este programa poderia ter no meio artístico português e perspetivando, assim, as alterações que se iriam verificar neste campo em Portugal, no desenrolar da década de 60.

---

[265] Ernesto de Sousa defendia, dentro de uma perspetiva relacionada ainda com as preocupações neo-realistas, o desenvolvimento de um pintura figurativa, mas renovada pelas questões suscitadas pelo presente: «os grandes problemas estão reservados à pintura realista. Para ela, sim, é necessário, de muitas maneiras, enfrentar o meio, descobrir a fórmula, a técnica; desencantar o que há-de ser vivo e perturbador, hoje e amanhã». SOUSA, Ernesto – S.N.B.A.: exposição do grupo KWY, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. *Seara Nova* (dez. 1960) *apud ibidem*, p. 405.

[266] OLIVEIRA, Mário de – O grupo KWY na S.N.B.A. *Diário Popular* (15 dez. 1960) *apud ibidem*, p. 405.

[267] José-Augusto França, num artigo a propósito da exposição *Arte portuguesa nos anos 50*, realizada em 1992-1993, considerou a exposição do grupo KWY a última exposição da década de 50 (Sobre os anos 50 portugueses. *Colóquio. Artes*, 1993, p. 20). No entanto, no seu texto no catálogo *Anos 60, anos de ruptura,* colocou-a como a primeira baliza cronológica da arte portuguesa nos anos 60 (Perspectiva corrida e sintética dos anos 60. *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994). Já no mesmo catálogo sobre a década de 60, António Rodrigues iniciou a sua análise em 1961 (Anos de ruptura. *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994).

Consciente do papel que as suas bolsas estavam a desempenhar no desenvolvimento de percursos artísticos pessoais e também na atualização das artes em Portugal, a FCG decidiu publicitar as importantes consequências da sua ação, patrocinando exposições dos seus bolseiros. No ano de 1960, quando o setor das belas-artes iniciou a sua autonomização, a Fundação apoiou duas exposições. A primeira, de Artur Bual e de Nuno Siqueira, teve lugar em maio, no Palácio Foz, com Azeredo Perdigão a marcar presença na inauguração desta mostra. A segunda exposição foi a do grupo KWY, na SNBA.

O apoio da FCG a esta exposição veio na sequência do pedido escrito que lhe fora dirigido pelo grupo. Na carta enviada a Azeredo Perdição, os artistas apontaram para o facto de entre eles existirem bolseiros da Fundação, lembrando ainda o interesse manifestado pelo presidente quando se encontrou com eles em Paris[268]. Azeredo Perdigão encaminhou este pedido para o SBA, agora dirigido por Nobre de Gusmão, que emitiu o seguinte parecer:

> *Pensamos que o nome dos artistas que compõem este grupo abona o interesse inegável da iniciativa que projectam. Do mesmo modo, a revelação, em Lisboa, dos seus trabalhos recentes, constitui manifesta possibilidade de trazer aos nossos pintores e ao público em geral, reflexos de orientações actualizadas como as que esses pintores desenvolvem em Paris. Também não queremos deixar de assinalar que essa exposição servirá o prestígio da Fundação e lembrará em Lisboa, a protecção que se tem dado aos artistas que se vão apresentar pùblicamente.*[269]

---

[268] «Animados pelo bom acolhimento que a ideia mereceu da parte de V.ª Ex.cia de quando da sua recente passagem por Paris e por nos haver dito que se interessaria pessoalmente pelo assunto, dirigimo-nos neste momento a V.ª Ex.cia pedindo ajuda necessária e a concessão de um subsídio sem o qual não poderemos fazer face aos encargos que uma tal iniciativa comporta». Carta de Lourdes Castro, Jan Voss, René Bertholo, João Vieira e José Escada dirigida a Azeredo Perdigão. Paris, 13 de julho de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960.

[269] GUSMÃO, Artur Nobre de - Serviço de Belas-Artes: [Parecer]. Inf. Nº 123/60. Lisboa, 16 de agosto de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960.

O desejo de reforçar a divulgação dos resultados do programa de bolsas, levou a FCG a considerar a organização anual de uma exposição de bolseiros. E a eventualidade deste acontecimento era o único obstáculo, como Nobre de Gusmão explicou no seu parecer, ao apoio à exposição do grupo KWY:

> *A atribuição do subsídio apenas poderia chocar-se com o projecto, constante do nosso «Relatório», de criação de «Exposições Anuais dos Bolseiros da Fundação». Mas mesmo quando tal projecto venha a merecer a aprovação do Senhor Presidente, essa Exposição será fundamentalmente destinada à documentação dos estudos realizados e não a encaramos pois, exactamente com uma Exposição de Artes Plásticas.*
>
> *É certo que a partir do momento em que aquela aprovação se venha a verificar se terá de rever o critério agora seguido, pois é de recear que a generalização dos subsídios para Exposições individuais ou colectivas, representa uma diminuição importante de trabalhos significativos que antes conviria figurassem na Exposição Anual dos Bolseiros.*[270]

Na ata da Comissão Delegada do Conselho de Administração da FCG, que decidiu sobre o subsídio solicitado, Azeredo Perdigão explicou a sua hesitação em aprovar este pedido com a possível realização da Exposição Anual de Bolseiros:

> *Ao considerar-se este caso, o Senhor Presidente disse que só hesitara em o aprovar porque tivera a ideia de propor a promoção de uma exposição de artes plásticas, de todos os bolseiros, antigos e actuais, da Fundação. Mas como, por agora, desistira dessa realização por entender que não era ocasião oportuna, dava o seu voto favorável ao pedido do grupo em referência.*[271]

---

[270] *Idem, ibidem*, pp. 1-2.

[271] *Acta nº 176: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 25 de Agosto de 1960, às 11,30 horas* [cópia datilografada]. Lisboa, 25 de agosto de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960.

A FCG correspondeu, assim, ao pedido do grupo do KWY, que pôde realizar a sua exposição na SNBA, através de um subsídio de 17.980$00. Para além disto, a Fundação decidiu também adquirir uma obra a cada um dos artistas. A proposta destas aquisições foi formulada por Artur Nobre de Gusmão, que a dirigiu ao Conselho de Administração da FCG, justificando da seguinte forma mais esta iniciativa:

> *Atendendo à importância da manifestação, à qualidade das obras expostas e sobretudo às normas já seguidas em casos idênticos, os Serviços de Belas Artes, têm a honra de propor ao Senhor Presidente, a aquisição de um trabalho de todos os artistas expositores. […].*
>
> *Deste modo a iniciativa a que se abalançaram, excede, a nosso ver, o interesse de uma normal exposição colectiva, para se tornar numa verdadeira exposição de bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian que em Lisboa vieram mostrar, inequìvocamente, pelo volume e mérito dos trabalhos, o acerto na concessão do auxílio que vêm recebendo da Fundação.*
>
> *Ao encarar-se para [palavra ilegível] a planificação de exposições deste tipo, com ritmo certo e assegurado, não deixaremos de focar também a oportunidade e a importância da experiência, para os próprios Serviços.*
>
> *Supomos que estas razões seriam suficientes para fundamento da proposta que se formula ao elevado critério do Senhor Presidente mas permitimo-nos, à margem, considerar ainda a embaraçosa situação financeira em que se encontram os componentes do «Grupo». O seu desejo de virem expor em Portugal, a inexperiência em iniciativas como esta e os escrúpulos com que comedidamente estudaram o respectivo caderno de encargos, a fim de que os não julgassem ambiciosos, criou-lhes uma situação particularmente dura. […]. Deste modo, a aquisição que se propôs, com ser repetição de atitude, em casos idênticos, ganha ainda mais oportunidade e,*

quanto a nós, representará para a Fundação um complemento da paternal generosidade com que acolheu o pedido dos jóvens artistas.

Apesar de seus bolseiros, a Fundação nunca lhes adquiriu qualquer trabalho e é legítimo pensar nas vantagens evidentes que se obteriam quando em futuras exposições itinerantes déssemos direito de representação, precisamente, a artistas que a própria Fundação ajudou a revelar ou a formar. […]

Resta-nos acrescentar que não são apenas razões externas ao valor intrínseco das obras que ditam esta proposta. Se é certo que os expositores não vieram mostrar a Lisboa, rumos inteiramente originais - e quem o poderia esperar se atento às suas idades - nem por isso deixaram de revelar uma actualidade de informação, uma insatisfação de procura e sempre provas inequívocas do que têm trabalhado e podem propor a outros jóvens que por cá aguardam ainda possibilidade idêntica àquela que já se criou para os nossos bolseiros.

Notaremos por fim que a presença, sob os quadros, de um pequeno cartão dizendo-os adquiridos pela Fundação Calouste Gulbenkian, será ainda uma lição a um certo público que cria dilemas que não existem e se mostra mais interessado no contacto com os antiquários do que com os artistas da sua época. […]

Atendendo porém a que se trata de uma verba [38.500$00] relativamente elevada - ainda que inferior à que resultaria do princípio de aquisições em exposições singulares até ao limite de Esc. 10.000$00 - os artistas decidiram ceder aqueles trabalhos à Fundação Calouste Gulbenkian, pela quantia de Esc. 25.000$00 em reconhecimento por todo o auxílio recebido e em atenção pelo destino que pretende dar às obras ao incorporá-las em futuras exposições itinerantes.[272]

[272] GUSMÃO, Artur Nobre de - Serviço de Belas-Artes: Proposta. Inf. Nº 179/60. Lisboa, 22 de dezembro de 1960, pp. 1-4. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960.

A exposição do grupo KWY foi para a FCG e para o SBA, em particular, mais uma oportunidade de reflexão sobre a intervenção da Fundação no meio artístico contemporâneo e de execução de um programa de apoios que não se resumiu ao patrocínio de uma exposição, mas passou também pela aquisição de obras de arte, dando continuidade ao programa da *Exposição de Artes Plásticas*. Mas, a FCG não hesitou nas exposições dos seus bolseiros em assumir um critério de maior atualidade artística que, no caso das pinturas do grupo KWY, se associava claramente a pesquisas no campo do abstracionismo/ gestualismo.

Fig. 47: René Bertholo – *Pintura*, 1959
Óleo s/ tela, 89x116 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P246
Adquirida em dezembro de 1960

Fig. 48: Lourdes Castro – *Outubro*, 1959
Óleo s/ tela, 65x54 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P245
Adquirida em dezembro de 1960

Fig. 49: José Escada – Sem título, 1959
Óleo s/ tela, 100x65 cm
Col. FCG-CAMJAP: 80P1014
Apesar de, no inventário online da coleção do CAMJAP, indicar-se como data de aquisição 1980, esta pintura terá mesmo sido comprada na exposição de 1960. Ela foi apresentada numa exposição da coleção da FCG em 1966.

Fig. 50: Costa Pinheiro – *Do sofrimento*, 1960
Óleo s/ tela, 79,5x69,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P248
Adquirida em 27 de dezembro de 1960

Fig. 51: João Vieira – *Meu amor*, 1960
Óleo s/ tela, 50,5x100 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P249
Adquirida em 27 de dezembro de 1960

Figs. 47-51: Obras adquiridas pela FCG na exposição do grupo KWY

1960 foi, de resto, o ano em que a FCG manifestou o interesse não só de continuar a apoiar os artistas portugueses através da aquisição das suas obras, como também de constituir uma coleção - intenção posta em prática, não no âmbito da arte portuguesa, mas em relação à produção artística britânica da época. Falar-se-á mais adiante da intervenção da FCG nas artes plásticas britânicas, no entanto há que indicar que as primeiras aquisições, realizadas através do British Council, tiveram lugar também em 1960, ano em que se registou o maior número de compras de obras de arte desde a constituição da FCG (37)[273].

Tendo em conta os pareceres de Artur Nobre de Gusmão e as decisões tomadas pelo Conselho de Administração, ou, melhor dizendo, por Azeredo Perdigão, podemos concluir que havia da parte da FCG um interesse especial em apoiar os jovens artistas portugueses e o reconhecimento do seu contributo para renovação do panorama artístico nacional. Contudo, apesar das boas intenções

[273] A base de dados online da coleção do CAMJAP, através da pesquisa no campo «incorporação», dá-nos um número aproximado das aquisições feitas anualmente pela FCG. Assim, a Fundação começou a adquirir obras de arte em 1957 (3 gravuras e um desenho). Em 1958 foram integradas as obras adquiridas na *Exposição de Artes Plásticas*, realizada no ano anterior (13 peças) e em 1959 o número de aquisições baixou para 8 obras, das quais 5 eram esculturas. Em 1960, a FCG adquiriu cerca de 37 obras: 10 pinturas de artistas britânicos, destacando-se, com o maior número de obras integradas, Ian Stephenson e Robyn Denny; uma pintura de um artista japonês (Hirosuke Watanuke); uma pintura de um artista francês (René Allio); uma pintura de Jan Voss e um desenho de Christo, membros do grupo KWY, para além das obras dos artistas portugueses desse grupo, de outros pintores nacionais e de 3 cerâmicas (2 de Querubim Lapa e uma de Francisco Relógio).

enunciadas nos documentos transcritos, nomeadamente a realização de exposições anuais de bolseiros, a intervenção da Fundação ficou aquém do que era esperado. As exposições itinerantes, com as obras que a FCG estava a adquirir aos artistas portugueses, só a partir de 1962 se realizariam. As condições difíceis da estada no estrangeiro dos bolseiros da Fundação, como ainda a ausência de outras modalidades de apoio, nomeadamente para a constituição ou melhoramento de ateliers, frustrou algumas expectativas iniciais relativas à ação da FCG.

Críticas à ação da FCG

Azeredo Perdigão resumiu, no seu primeiro relatório, as iniciativas da FCG no campo das artes plásticas: bolsas de estudo, subsídios de viagem e para a instalação de *ateliers*, realização de exposições individuais, atribuição de prémios, aquisição de obras de arte e encomendas de trabalhos artísticos[274]. Contemplando este relatório os anos de 1955 a 1959, o presidente da Fundação enunciava mais propriamente um plano de intenções do que iniciativas já realizadas. Na realidade, recordo que Azeredo Perdigão confessou ser a área das artes plásticas a de mais complicada intervenção (V. cap. 2, p. 56).

Mas a atuação da FCG neste campo foi sobretudo dificultada pelo próprio contexto interno que marcou os anos iniciais da sua atividade. Neste período, a Fundação teve que lidar com o conflito com Nubar Gulbenkian e com a questão da transferência das obras de arte da coleção de Calouste Gulbenkian de França para Portugal. Teve também que repensar o seu organograma e iniciar o processo de programação e construção da sua sede e museu, após a aquisição, em 1957, do Parque de Santa Gertrudes. Como vimos no capítulo dedicado ao SBA, a atividade da FCG no campo das artes plásticas contemporâneas começou por avançar sem ter como base uma estratégia a longo prazo e conforme a agenda própria da Fundação, secundarizando-se, por vezes, em relação às

[274]PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 85.

tarefas relacionadas com o estudo, recolha e organização da coleção do fundador.

Na sequência da *Exposição de Artes Plásticas*, ou da atribuição de bolsas de estudo, última iniciativa a completar-se dentro do programa de apoio aos artistas portugueses promovido pela FCG no âmbito daquela Exposição, a diretora do Serviço de Belas-Artes e Museu, Maria José de Mendonça, propôs a elaboração de um programa orientador deste Serviço:

> *Em face da quantidade e diversidade de pedidos de bolsas e subsídios ao Serviço de Belas-Artes, torna-se necessário, conforme é intenção de V. Ex.ª, elaborar um programa orientador desta secção do Serviço.*
> *Esse programa só poderá ser eficiente desde que vá ao encontro dos problemas que envolvem as actividades das Belas-Artes no nosso País.*
> *Para tanto julgo conveniente a assistência a este Serviço de uma comissão consultiva, constituída por pessoas seguramente informadas e de reconhecida honestidade e proficiência profissional nos diversos aspectos da vida de Belas-Artes, desde as Artes Plásticas à Arquitectura e Urbanismo, Artes Decorativas, Arqueologia, Museologia e Restauro, etc.*[1]

Neste mesmo documento, Maria José de Mendonça sugeriu os seguintes nomes para integrarem a futura Comissão Consultiva: João Couto, Diogo de Macedo, Carlos Ramos, Guimarães Lobato, Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira, Barata Feyo, Lino António, Bairrão Oleiro e Francisco d'Avillez[275]. Mais uma vez, a heterogeneidade institucional e disciplinar marcava a composição desta Comissão, que agregava, na sua maioria, nomes que tinham já colaborado com a FCG ou que integravam os seus quadros, caso de Guimarães Lobato. A única exceção era Francisco d'Avillez, chefe da secção de exposições do SNI, o que manifestava uma vontade, por parte da FCG, de colaboração com o Secretariado.

[275] [MENDONÇA, Maria José de] – Observações. Lisboa, 20 de fevereiro de 1958, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento. Este documento encontra-se anexo à ata da reunião do Júri de Atribuição de Bolsas, de 8 de fevereiro de 1958.

Contudo, esta Comissão Consultiva só seria constituída em 1960, como no próximo capítulo se referirá, continuando o Serviço a trabalhar «empiricamente», mas agora com maior esforço.

No campo das artes plásticas contemporâneas, entre 1957 e 1960, a Fundação organizou apenas uma exposição, a *Exposição de Artes Plásticas*. No entanto, no mesmo período, a FCG deu o seu apoio à organização de exposições realizadas por outras entidades ou por artistas. Em 1958, a FCG patrocinou duas exposições decorrentes da *Exposição de Artes Plásticas*: a exposição dos artistas recusados, na SNBA, e a mostra, organizada no Ateneu Comercial do Porto, de obras premiadas e de trabalhos de artistas do norte admitidos naquela exposição. No mesmo ano, a FCG apoiou ainda a organização da *Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal*, promovida pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências; as Associações Académicas de Lisboa contaram também com o apoio da Fundação na organização de uma exposição de arte moderna que percorreu várias Faculdades, tal como o Grupo Pró-Évora, que levou a cabo a Missão Internacional de Arte, em setembro, em Évora. Ainda em 1958, a FCG patrocinou uma visita de diversos artistas portugueses, chefiada por Diogo de Macedo, à exposição *50 ans d'art moderne*, integrada na Exposição Universal de Bruxelas[276]. Em 1959, a única iniciativa relevante da FCG no campo das artes foi o patrocínio da exposição dos alunos da Escola de Belas-Artes do Porto (maio), que foi também exibida em Lisboa, no Palácio Foz, e em Coimbra. No ano seguinte, a FCG financiou a exposição dos artistas que compunham o grupo KWY e começou a conceder subsídios para «apetrechamento de oficinas e estúdios», como foi o caso do apoio dado à Cooperativa Gravura[277].

Os apoios e as iniciativas da Fundação eram, no entanto, considerados insuficientes face às carências várias que afetavam o meio artístico português.

---

[276] V. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 142.

[277] Em 1960 a FCG atribuiu um subsídio à Cooperativa Gravura para adquirir e equipar as suas novas oficinas, instaladas na Travessa do Sequeiro em Lisboa. V. GOMES, Inês Vieira - *Sociedade cooperativa de gravadores portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*. [Texto policopiado]. Lisboa: FCSH/UNL, 2010. Tese de Mestrado, p. 59. V. ainda o gráfico relativo a «Subsídios para Material e Atelier», que são contabilizados a partir de 1960, com três apoios concedidos. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*, 1983, p. 179.

Nikias Skapinakis foi a voz mais crítica relativamente à ação da FCG[278], sendo acompanhado por Fernando Pernes na condenação da sua atitude «parternalista» para com os artistas contemporâneos e da falta de uma estratégia de longo prazo para o setor. No entender de ambos, haveria, antes de mais, que dar condições de trabalho aos artistas (apoio para a instalação de ateliers) e patrocinar as suas iniciativas expositivas, preservando, assim, algo que Skapinakis e Pernes consideravam primordial – a sua independência criativa. E dentro de uma visão sociológica da arte, esta estratégia poderia ainda promover a aproximação do artista da comunidade. Para Fernando Pernes, a Fundação estava «á beira dum perigoso equívoco»[279].

Luís Jardim, num «inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas», sintetizou os problemas ligados à intervenção da FCG do seguinte modo:

> *No entanto creio que, se nas linhas gerais a sua actividade é construtiva, julgo ter elementos para dizer que devia estar mais próxima do nosso meio artístico. A burocracia tem as suas exigências, mas neste caso chega a impedir o diálogo. Concretamente, defeitos a apresentar: a duração das bolsas, a cotação dos problemas e das mais elementares exigências do artista, a inexistência de relações com os bolseiros, pretendentes, etc. Iniciativas que podiam ser tomadas: mais exposições, estudios colectivos para os jovens, cursos de férias, um jornal, etc.*[280]

Não se pode negar a estas críticas fundamento, pois, ainda que mais nada dissessem, exprimiam iniciativas concretas que a FCG poderia pôr em prática (o que não estava a acontecer). As propostas citadas decorriam da situação de precariedade dos artistas que trabalhavam em Portugal, mas também daqueles

---

[278] SKAPINAKIS, Nikias - Situação Cultural das Artes Plásticas. *Seara Nova*. Nº 1361 (mar. 1959), pp. 74-75

[279] PERNES, Fernando - Situação do artista moderno em Portugal; a actividade da Fundação Gulbenkian; arte abstracta e arte figurativa. *Diário de Lisboa.* Suplemento Literário (26 mar. 1959), pp. 13 e 16.

[280] TEIXEIRA, Quirino - Um inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas: Luís Jardim. *Diário de Notícias* (22 jun. 1961), pp. 13 e 17.

que permaneciam no estrangeiro, apesar do apoio da FCG. Na verdade, as bolsas de estudo mostraram-se insuficientes para estabelecer condignamente os bolseiros no estrangeiro, onde tinham de fazer face a rendas duplas, de atelier e apartamento, ao preço dos materiais, etc.

A FCG surgia, assim, como uma máquina burocrática ineficaz face aos problemas que os artistas portugueses enfrentavam. Era, por outro lado, considerada também uma ameaça à sua independência criativa na medida que as suas iniciativas poderiam favorecer e finalmente institucionalizar determinadas formulações estéticas. Mas haveria alternativa à Fundação? Apesar das críticas, que se restringiam a um pequeno grupo de artistas e críticos, a FCG estava a tornar-se numa referência em termos de apoio e promoção da produção artística contemporânea. E, efetivamente, mostrou saber ouvir as críticas ao iniciar um programa de apoio à aquisição de materiais e equipamento de ateliers em 1960, como se referiu.

O ambiente artístico no Porto – A Escola de Belas-Artes

Este capítulo tem-se centrado, até ao momento, no meio artístico de Lisboa, onde as exposições referidas nas páginas anteriores tiveram lugar. Era também na capital do país que o SNI realizava as suas principais iniciativas e onde estava instalado o único museu de arte contemporânea, para além de duas das mais importantes instituições dedicadas ao ensino e divulgação artísticos, a ESBAL e a SNBA. Foi em reação ao panorama lisboeta que os artistas se manifestaram, nomeadamente através das exposições de 1956 e 1959, já referidas.

No Porto, o ambiente artístico era mais desanuviado, devido talvez à posição periférica da cidade relativamente ao controlo e propaganda do regime. Por outro lado, a sua Escola Superior de Belas-Artes tinha um impacto diferente da de Lisboa na formação e dinamização dos jovens artistas: «durante esses anos 50 e 60, a Escola do Porto aparecia aos jovens como um oásis, tanto mais evidente quanto mais contrastava quer com a Escola de Lisboa, quer com o

aparente deserto cultural do Porto circundante»[281]. Daí a transferência de vários alunos, como Júlio Pomar, por exemplo, da Escola da capital para o Porto, em busca de um clima de maior liberdade criativa. Rui Mário Gonçalves identificou uma coincidência de três factos que ilustram o impulso modernizante que distinguia a Escola do Porto: «início da docência de Carlos Ramos na ESBAP (1940), a construção de uma moradia corbusiana por Viana de Lima, na Rua Honório de Lima, em 1939-42; as primeiras buscas abstracto-geométricas de Fernando Lanhas, em 1942-43»[282].

O arquiteto Carlos Ramos (1897-1969), que se tornou diretor da ESBAP em 1952, o pintor Dordio Gomes e o escultor Salvador Barata Feyo eram as principais figuras do corpo docente da ESBAP nas décadas de 40, 50 e 60, protagonizando uma renovação do ensino daquela instituição.

O dinamismo criado então não se confinou às instalações da ESBAP, mas refletiu-se também na agenda cultural do Porto e do país, através de exposições que acrescentaram à arte moderna portuguesa novas propostas, mostrando o empenho daquela Escola em acompanhar e promover os seus alunos.

Entre as iniciativas que animaram o meio cultural portuense destacaram-se, como renovada manifestação da independência dos artistas, as várias exposições dos independentes (1943-1950)[283], que se organizaram não só no Porto, como também em Coimbra (1944 e 1945), Leiria (1945), Lisboa (1945) e Braga (1949). Exposições muito heterogéneas, contavam com alunos e professores da ESBAP, onde se realizou a primeira mostra, passando depois pelo Ateneu Comercial (1944), Coliseu (1944) e Galeria Portugália (1946, 1948 e

---

[281] GONÇALVES, Rui Mário – O amigo dos artistas: «Recordações de jeunesse». *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1986.

[282] *Idem, ibidem*.

[283] No início dos anos 30, como já foi mencionado, foram realizadas em Lisboa duas exposições do grupo de artistas independentes, cujo principal objetivo era a promoção e divulgação da arte moderna portuguesa. A sua independência manifestava-se, portanto, contra o academismo: «"Independentes" eram eles porque olhavam para as coisas com os olhos que Deus lhes dera" – sem óculos académicos». FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 1991, p. 195.

1950)[284]. Nelas foram mostradas as principais tendências da arte portuguesa dos anos 40, apresentando pela primeira vez as pinturas abstratas de Fernando Lanhas, que marcariam o início de um novo desenvolvimento desta via na arte portuguesa, após Amadeo de Souza-Cardoso e Vieira da Silva[285].

Em outubro de 1952, realizou-se a primeira Exposição Magna, que teria mais 16 edições. Visando exibir os «trabalhos do alunos mais classificados durante o ano lectivo a par dos dos professores (…) dando assim a conhecer a seu tempo e publicamente o produto das actividades profissionais e escolares de mestres e alunos»[286], estas exposições assumiam mais uma vez a diversidade dos interesses artísticos dos estudantes da ESBAP: «nela se podem apreciar trabalhos ao sabor das mais variadas tendências que traduzem outras tantas predilecções, caminhos diferentes mas igualmente respeitáveis, apontados para um ideal vivido e sonhado»[287].

Em 1956, a Escola acolheu a exposição de *11 jovens pintores de Lisboa* (junho-julho), na qual participaram, entre outros artistas, Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Teresa Sousa.

Em 1959, iniciaram-se as exposições extra-escolares da ESBAP, fruto da iniciativa dos alunos desta Escola (Grupo de Actividades Escolares). A sua primeira edição contou com o apoio da FCG e era dedicada a Almada Negreiros. As exposições seguintes homenagearam Dordio Gomes, Eduardo Viana, Augusto Gomes… Segundo Carlos Ramos, destas exposições poderia «deduzir-se e louvar-

---

[284] V. *[+ de] 20 grupos e episódios no porto do século XX*. Vol. I. Porto: Galeria do Palácio, 2001 e MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.

[285] Amadeo de Souza-Cardoso organizou duas exposições individuais em Portugal em 1916, no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, no Porto (novembro), e na Liga Naval, em Lisboa (dezembro), onde mostrou as suas telas abstratas. Em 1935, a galeria UP, em Lisboa, dirigida por António Pedro (1909-1966) e por Tom (1906-1990), organizou a primeira exposição individual de Vieira da Silva.

[286] Texto de Carlos Ramos («Palavras prévias») no catálogo da I Exposição Magna (1952) *in* FILGUEIRAS, Octávio Lixa – «A Escola do Porto (1940-1969)». *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1986.

[287] Texto de Carlos Ramos no catálogo da II Exposição Magna (1953) *apud idem, ibidem*.

se o espírito eclético daquela juventude»[288]. As «missões estéticas», realizadas em regiões de província portuguesa e em zonas degradadas da cidade do Porto, constituíram também ações de referência da ESBAP.[289]

Foi no Porto que as «várias expressões de modernidade», como se advogara nos *Artistas de Hoje*, se apresentaram em simultâneo nos anos 40 e 50, através da atividade aglutinadora e dinâmica da ESBAP. Interessava sobretudo aos artistas do Porto partilhar as suas pesquisas artísticas num ambiente de mútuo apoio, onde não cabiam rivalidades estéticas. O incentivo de Júlio Pomar à produção abstrata de Fernando Lanhas foi disso exemplo[290].

Uma nova proposta de análise dos anos 50

A revisão dos eventos expositivos, da atividade dos artistas portugueses e de instituições como a FCG e a ESBAP durante os anos 50 aponta para uma leitura alternativa àquela que se generalizou na historiografia da arte portuguesa.

Essa leitura alternativa sublinha sobretudo a continuidade entre as décadas de 50 e 60 ao remeter para os finais de 50 os fatores que, segundo alguns historiadores, determinaram os anos 60 como «anos de ruptura»: António Rodrigues, comissário da exposição *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, organizada em 1994, esses fatores foram a «expatriação da arte portuguesa», a «consciência do sujeito individual como centro da criação artística e a realização desta função do momento histórico, rompendo com a subordinação moderna a sistemas de valores formais,

[288] Texto de Carlos Ramos no catálogo da III Exposição extra-escolar dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1961) *apud* GONÇALVES, Rui Mário - O amigo dos artistas: «Recordações de jeunesse». *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*, 1986.

[289] Sobre as atividades da ESBAP V. ainda MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*, 2007.

[290] V. entrevista de Fernando Lanhas no catálogo da exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, *Fernando Lanhas*. Porto: Asa, 2001, e MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*, 2007. Lúcia Matos refere nesta publicação o episódio relacionado com a criação da escultura abstrata *Forma* de Fernando Lanhas, destacando a sua presença na V Exposição Independente, que se deveu ao encorajamento que Lanhas recebeu de Júlio Pomar e do arquiteto Fernando Távora (1923-2005) (pp. 450-451).

históricos e ideológicos, em favor de uma tensão que considerava a multiplicidade e a diferença como determinação histórica pessoal»[291].

Na narrativa tradicional da arte portuguesa do século xx, a década de 60 interage sobretudo com a década de 40, remetendo-se os anos 50 ao «silêncio», não como metáfora da crescente repressão do regime nesse período, mas, como defendeu Rui Mário Gonçalves[292], pelos desenvolvimentos artísticos ocorridos nesta década terem sido secundarizados face aos movimentos ideológicos e contestatários de 40, e à renovação e atualização da produção artística portuguesa na década de 60. É, pois, particularmente revelador o facto de, como José-Augusto França lembrou num artigo da *Colóquio.artes*, depois da organização da exposição sobre os anos 40 na FCG[293], ter-se previsto uma retrospetiva dedicada aos anos 60[294], saltando-se, deste modo, a década de 50[295]. A exposição, realizada em 1992, sobre a *Arte portuguesa nos anos 50* apontou, finalmente, para a relevância deste período, bem como para o seu enquadramento político e social.

A análise década por década, e o consequente levantamento dos principais factos e nomes, é, sem dúvida, importante, mas acaba por ter limitações ao nível da articulação das dinâmicas artísticas entre decénios e da definição das idiossincrasias do Modernismo português. Novas abordagens sobre a arte portuguesa do século xx têm escapado, por isso, à compartimentação cronológica e fixado a sua análise em casos particulares. João Pinharanda salientou ainda, na sua análise da arte moderna portuguesa do início do século xx, a desadequação do paradigma francês que José-Augusto França consagrou

---

[291] RODRIGUES, António - Anos de ruptura. *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

[292] Rui Mário Gonçalves explicou a desvalorização da década de 50 face aos anos 60 com «as características próprias dos anos 50»: a perda de textos e de obras, a Censura e a desconfiança entre as pessoas, a situação de Guerra Fria e a polarização do mundo em duas potências («os pequenos países não tinham voz»). GONÇALVES – A década do silêncio, 1951-1960. *Arte portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 85-99.

[293] *Os anos 40 na arte portuguesa*, 1982.

[294] Esta exposição veio a realizar-se em 1994, no Palácio Galveias - *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994.

[295] FRANÇA, José-Augusto - Sobre os anos 50 portugueses. *Colóquio. Artes*, 1993, p. 13.

como modelo historiográfico no seu estudo precursor. As especificidades do Modernismo português assentam, segundo Pinharanda, em «expressões individuais» que se sobrepõem a qualquer escola, grupo ou movimento, inexistentes no panorama artístico português, que se define, deste modo, por «uma heterodoxia ou mesmo uma heteronímia». A revisão da produção artística moderna portuguesa terá necessariamente que reequacionar percursos anteriores ao século XX, nos quais uma inquietação artística, uma pesquisa solitária e um desafio às convenções já se manifestavam na obra de Henrique Pousão (1859 - 1884), Aurélia de Sousa (1866-1922) ou António Carneiro (1872 – 1930). O caso particular destes pintores reforça também o carácter isolado do desenvolvimento modernista das artes em Portugal, quando observadas num contexto em que domina uma outra via estética, que tinha ganhado consistência de grupo e popularidade, o Naturalismo[296].

Esta mesma dualidade do panorama artístico português permanecia ainda nos anos 50, tal como a importância da ação individual dos artistas, que, mesmo reunindo-se em iniciativas coletivas, reiteraram sempre, e agora de forma mais programática do que nunca, a sua autonomia criativa. A linha operativa indicada por João Pinharanda permite, deste modo, reequacionar e revalorizar as dinâmicas internas da arte portuguesa, bem como a possibilidade de as colocar em paralelo com fatores extrínsecos, de ordem política, económica e institucional, ultrapassando, deste modo, alguns simplismos que têm orientado a análise do panorama artístico português do século passado. No campo de trabalho desta tese, esses simplismos dizem particularmente respeito ao papel do SNI, da SNBA e da FCG nas artes plásticas portuguesas, bem como ao entendimento dos anos 50 na cronologia artística do século XX. Este estudo pretenderá, pelo menos, chamar a atenção para o complexo enquadramento da

[296] «A consideração, no discurso artístico nacional, dos paradigmas que lhe são exteriores, a inexistência de uma realidade, de um tempo ou de uma sensibilidade uniformes e o modo como as mudanças surgem por subtis deslizamentos, sobreposições, inversões de sentidos ou raras rupturas, assim obrigando a revisões de cronologia e encadeamento factual, são questões que logo se levantam perante a obra de António Carneiro ou de Aurélia de Souza, de Columbano Bordalo Pinheiro ou de José Malhoa e Rafael Bordalo Pinheiro». PINHARANDA, João, *Arte Portuguesa: Da Pré-história ao século XX: Modernismo I: Expressão, estilização, disciplina*. Vol. 18. Vila Nova de Gaia: Fubu, 2009, p. 11.

atividade das instituições referidas e dos artistas portugueses na década em causa.

A promoção da arte moderna na segunda metade dos anos 50: novas instituições e iniciativas

A segunda metade da década de 50 distinguiu-se por um dinamismo particular, tendo em conta, para além dos fatores já enunciados, o surgimento de novas instituições e iniciativas vocacionadas para a divulgação da arte moderna. O processo de industrialização e modernização da economia e da sociedade portuguesas decorrentes do pós-II Guerra Mundial, quando Portugal quebrou também o seu isolamento, associando-se a organizações internacionais (Organização para a Cooperação Económica Europeia, OTAN e ONU), e o atenuamento do escândalo que as novas propostas artísticas suscitaram nas décadas anteriores, contribuíram para um maior interesse e acolhimento do modernismo. Como veremos, a arte e arquitetura modernas seriam utilizadas pelo regime como simbolos de uma sociedade modernizada e de uma aparente integração de Portugal na nova ordem mundial.

Em 15 de outubro de 1954 nasceu, no Porto, a primeira galeria que teria uma ação continuada (até hoje), associada a uma academia, com aulas de desenho e de pintura, em complemento ou em alternativa à ESBAP, a Academia e Galeria Alvarez. Também no Porto nasceu a galeria Divulgação (1958), associada à livraria do mesmo nome, dirigida por Fernando Fernandes.

Em Lisboa, a já referida Galeria Pórtico iniciou atividade em 1955, seguida da galeria do Diário de Notícias, em 1957. Entre estes dois anos foi criada, também na capital do país, a Gravura, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, que, para além da comercialização e organização de exposições, deu condições aos jovens artistas para desenvolverem uma técnica que estava já a desempenhar um papel importante na produção artística moderna.

Outras entidades estavam também a desenvolver iniciativas nesta áreas, como as associações académicas de Lisboa, o Grupo Pró-Évora e a Escola de Belas-Artes do Porto.

No final de 1958, a Casa da Imprensa criou o seu próprio Salão de Arte Moderna, organizado por Benjamim Marques e Artur Portela Filho. Este Salão reunia novas e velhas gerações ligadas à modernidade artística portuguesa[297]. Almada Negreiros e Vieira da Silva foram os consagrados deste evento, não apresentando, segundo Adriano de Gusmão, no campo dos jovens artistas, nenhuma novidade, pois o *I Salão de Arte Moderna* da SNBA já destacara Artur Bual e D'Assumpção[298]. A Casa da Imprensa previa, no catálogo, a organização de uma série de exposições de arte moderna, sendo, portanto o seu primeiro Salão o ponto de partida destas iniciativas. Mas esta mostra tinha ainda outro «significado especial»:

> *Como encontro entre artistas e jornalistas, porque esse encontro é necessário, mais fundo e eficiente, por outro lado, a Casa da Imprensa, com uma tradição larga de actividades culturais, entende ser útil este salão, quando se ampliam e avivam as controvérsias à volta da arte moderna. Falamos dos debates entre os abstractos e os figurativos, com consciência de contemporaneidade sobre o próprio conceito de moderno em arte. Condicionalismos de vária ordem obrigaram-nos a organizar esta exposição, sem nos ser possível dar lugar a todos.* [299]

---

[297] Foram apresentadas neste Salão obras dos seguintes artistas: Almada Negreiros, António Areal, João Artur, Manuel D'Assumpção, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Manuel Cargaleiro, Bartolomeu Cid dos Santos, Cipriano Dourado, Gonçalo Duarte, José Escada, Rui Filipe, Lagoa Henriques, Luís Jardim, Alice Jorge, José Júlio, Querubim Lapa, Lino António, Abel Manta, João Abel Manta, Benjamim Marques, Jorge Martins, Mário de Oliveira, Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar, Francisco Relógio, Júlio Resende, Gastão Seixas, Sebastião Rodrigues, Margarida Schimmelfennig, Hein Semke, Teresa de Sousa, Jorge Vieira, Vieira da Silva, João Carlos Sampaio Viola. V. *1º salão de arte moderna da casa da imprensa*. Lisboa: Casa da Imprensa, [1958]

[298] GUSMÃO, Adriano de - O ano artístico. *Diário de Notícias*, 1958, p. 19.

[299] 14 linhas. *1º salão de arte moderna da casa da imprensa*, [1958].

Em março de 1959, a Casa da Imprensa deu sequência ao seu Salão, mas concluindo, com a segunda edição, a organização desta iniciativa[300].

As exposições de arte moderna iam-se sucedendo no final dos anos 50, o que inspirou em Adriano de Gusmão uma visão otimista do panorama artístico português, apesar de manter ainda algumas reservas. Relativamente a 1958, o historiador e crítico do *Diário de Notícias* declarava que este ano «esteve, e não só em Portugal, sob o signo da modernidade», destacando a representação portuguesa na Exposição Universal de Bruxelas e na Bienal de Veneza e os reflexos do impacto da *Exposição de Artes Plásticas* da FCG, exposição «consagradora e estimuladora, registou, pois, a presença de uma arte a processar-se na extrema actualidade»[301]. No final de 1959, questionava-se:

> *Diante desta generalização de exposições caracterizadamente modernas poderemos concluir que a batalha está ganha, que todas as resistências á aceitação da arte actual estão vencidas? Não nos podemos iludir nem com esse movimento das exposições nem com os próprios prémios que se criam ou são concedidos. É inegável que tudo somado representa algo de muito positivo, que importa não descurar nem diminuir, até pelos efeitos daí resultantes sobre o publico interessado pelas belas-artes. E nesse sentido, será de reclamar que se fomentem ainda mais exposições por todo o lado, no exercício de uma larga acção cultural*.[302]

Para além das novas instituições e iniciativas mencionadas, as atividades do SNI e da SNBA contribuíram também para os balanços positivos de Adriano de Gusmão.

---

[300] Neste segundo e último Salão da Casa da Imprensa participaram: Maria Barreira, Manuel Baptista, Artur Bual, Bartolomeu Cid, Vasco da Conceição, Waldemar da Costa, Gonçalo Duarte, Mário Eloy (filho), Maria Emília, Fernando Fernandes, Manuel Filipe, Rui Filipe, Lima de Freitas, José Júlio, Querubim Lapa, Benjamin Marques, Maria Madureira, Jorge Martins, Almada Negreiros, Mário de Oliveira, Espiga Pinto, Manuel Ribeiro de Pavia, Francisco Relógio, Rogério Ribeiro, Margarida Schimmelfennig, Hein Semke, Teresa de Sousa, Nikias Skapinakis, António Soares, Servais Tiago. V. *II salão de arte moderna da casa da imprensa*. [Lisboa: Casa da Imprensa, 1959].

[301] GUSMÃO, Adriano de - O ano artístico. *Diário de Notícias*, 1958, p. 19.

[302] *Idem,* O ano artístico. *Diário de Notícias* (25 dez. 1959), p. 19.

Logo a partir de 1958 novos eventos e prémios surgiram da iniciativa da Sociedade e do Secretariado, integrando-se ambas as instituições dentro dessa nova dinâmica de valorização da arte moderna, que, desde o início da década, se vinha manifestando.

Tendo em conta o impacto que a *Exposição de Artes Plásticas,* os seus prémios e as bolsas atribuídas tiveram na opinião pública e no meio artístico português, podemos concluir que a FCG potenciou as mudanças de rumo do SNI e da SNBA.

> *Eles [os artistas portugueses] sabem, que para expor nas Belas-Artes, como na Havas, basta pagar e ter vaga; eles sabem que para expor nas gerais das Artes Plásticas basta comprometer-se a não voltar a expor no S.N.I.; eles sabem que no grupo dos Artistas Portugueses, no Círculo Mário Augusto, na Tertúlia de Arte, no Grupo Português de Aguarelistas só os próprios acreditam; eles sabem que no 1º Salão dos Artistas de Hoje foi excluído Mário de Oliveira e admitido Celestino Alves; eles sabem que Celestino Alves é prémio para pintura académica e actual; eles sabem as corridas às medalhas da S.N.B.A. [...] A exposição [da FCG] é uma lição muito para além do que lá está, e por certo menos que um princípio, esta mostra, representa um anúncio. E se este aspecto focado pode servir de lição, aprenda nela quem do seu contexto possa apreciar.*[303]

Como foi salientado no capítulo anterior, a organização da *Exposição de Artes Plásticas* teve também como particular objetivo destacar a FCG das restantes instituições portuguesas, através do lema, já repetido, «fazer novo e melhor»[304]. Esta exposição foi, portanto, montada como crítica ao contexto institucional existente e seria em relação a este contexto que exerceria um maior impacto.

---

[303] S. P. (Sellés Paes) - Artes Plásticas. A Fundação Calouste Gulbenkian e a sua exposição – IV. *Diário Ilustrado* (17 dez. 1957), p. 6.

[304] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, 4 de dezembro de 1957, p. 2.

Por outro lado, o convencionalismo já destacado da *Exposição de Artes Plásticas* liga-a, antes de mais, aos Salões da SNBA e às Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI, os quais veio, em última análise, atualizar. A atualização que aqui defendo, prende-se não só com o arranjo das salas de exposição, mas também com a representação dos artistas modernos e das suas propostas no «Salão» da FCG[305].

O *I Salão de Arte Moderna* da SNBA

Não foi, contudo, a entrada em cena da FCG que veio desencadear o processo de renovação da SNBA. A sua «modernização» derivou em primeiro lugar das alterações estatutárias e diretivas que vinham ocorrendo desde 1952, ano em que a Sociedade foi encerrada por decisão governamental, na sequência da expulsão de Eduardo Malta[306]. Cristina Azevedo Tavares, no seu estudo sobre a SNBA, analisa as transformações pelas quais esta instituição foi passando, tendo esta sido claramente pressionada pelo que ia acontecendo nas suas salas de exposição, desde o decadentismo dos seus salões tradicionais, passando pela postura estética e política das Exposições Gerais de Artes Plásticas, pela abertura

[305]Em 1961, Mário de Oliveira, respondendo a um inquérito, apreciava deste modo o panorama artístico português: «acho que o ambiente actual das artes plásticas em Portugal é o de maior importancia de todos os tempos. Ambiente que António Ferro indiscutivelmente levantou, com uma compreensão justíssima dos fenómenos da arte moderna, começou a despertar mais vivamente depois dessa grande exposição de artes plásticas que a fundação Gulbenkian organizou, e a que lhe sucederam exposições anuais importantes, como o "Salão dos Novíssimos", organizado pelo S.N.I., o "Salão dos Independentes", e ainda as magníficas exposições de arte moderna que a actual direcção da S.N.B.A. tem organizado com tanto acerto e que revelaram artistas de grandes qualidades». TEIXEIRA, Quirino - Um inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas: Mário de Oliveira - Acho que o ambiente actual das artes plásticas em Portugal é o de maior importância de todos os tempos […]. *Diário de Notícias* (8 jun. 1961), p. 17.

[306] As consequências da expulsão de Eduardo Malta, que derivou da recusa deste em pedir desculpas pela acusação que dirigiu a um outro sócio da SNBA, e que se provou falsa, tiveram um cariz político, colocando frente a frente duas fações no interior da Sociedade, uma ultra-conservadora, defensora do regime, ligada a Eduardo Malta, e outra oposicionista. O Estado, através do Ministério da Educação Nacional, que tutelava a SNBA, pretendia controlar a composição dos corpos gerentes e dos júris da Sociedade, a fim de prevenir qualquer influência comunista. Esta situação levou a alterações nos estatutos e a eleições para novos corpos gerentes. Cf. TAVARES, Cristina Azevedo. *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*, 2006, pp. 160-164.

aos jovens artistas com o *Salão dos Artistas de Hoje* e, finalmente, pela discussão gerada pela *Exposição de Artes Plásticas*.

Em 1956, começaram a ser discutidos novos estatutos, tendo sido tema de debate a extinção da atribuição de medalhas pela SNBA. Não se tomou qualquer decisão a este respeito, mas, no *Salão dos Artistas de Hoje*, ensaiou-se um novo modelo - a atribuição do prémio por votação dos próprios expositores. Esta iniciativa testemunhou não só uma abertura da direção da Sociedade, como também a ligação dos organizadores daquele Salão à própria reflexão interna que ia tendo lugar entre os sócios da SNBA. Em 1958 novas personalidades integraram os corpos diretivos da Sociedade, como Francisco Conceição Silva (1922-1982), Frederico George (1915-1994), José Júlio (1916-1963) e Luís Dourdil (1914-1989). Em 1960 Frederico George assumiu a presidência da direção da SNBA, acompanhando a aprovação de novos estatutos, que, entre outras medidas, deu ao conselho técnico a responsabilidade de seleção de artistas para as exposições. O primeiro conselho foi composto por Abel Manta (1888-1982), António Silva Lino (1911-1984), Júlio Pomar (1926), Jorge Vieira (1922-1998), Raul C. Ramalho, Carlos Botelho (1899-1982), Celestino Alves (1913-1974), Fernando Azevedo (1923-2002), Vasco Conceição (1914-1992) e Fernando Guimarães[307].

Foi, contudo, ainda durante a direção presidida pelo pintor naturalista Armando de Lucena (1886-1975) que o *I Salão de Arte Moderna* abriu ao público, em outubro de 1958. A sua organização esteve a cargo dos associados mais novos da SNBA, sendo o Júri de Admissão constituído por Luís Dourdil (presidente, substituindo o presidente da direção e representando a direção da SNBA e os expositores); Francisco Conceição Silva e José Júlio, pela direção da Sociedade, e José-Augusto França e Fernando Azevedo, pelos expositores.

O catálogo deste primeiro Salão evidenciava a mudança de rumo que a SNBA começara a traçar, ao anunciar a pretensão de se criar um espaço de

[307] PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado: Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994.

acolhimento aos artistas que dela tinham andado afastados e ao proceder a uma clara distinção em relação aos salões tradicionais:

> *Com a realização deste Salão de Arte Moderna, que, pode dizer-se, é o primeiro a ser organizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes […] pretende-se, não só que à Casa dos Artistas acorram aqueles que, de há muito – ou desde sempre – faltam sistemàticamente à chamada por sentirem que as suas obras estão fora dos moldes dos salões tradicionais de Inverno e da Primavera, mas também, colocar a S.N.B.A. num caminho de realizações que, não esquecendo o passado, percorram o presente, mas um presente virado ao futuro. Quer no espírito quer na organização este salão difere dos salões tradicionais: não são atribuídas medalhas e todos os trabalhos ficam sujeitos às decisões do júri de admissão. Procurou-se fazer a selecção de qualidade que respeitasse o espírito de uma exposição de arte moderna, aceitando, porém, algumas obras que, embora não integradas nele, se afastavam, contudo, de um espírito académico. […] De lamentar algumas ausências, umas justificadas por neste momento se encontrarem no estrangeiro alguns artistas modernos, outras derivadas, em partem da época – a única que pôde dispor a Direcção da S.N.B.A. – apenas a duas semanas do fim das férias. Oxalá as Direcções futuras mantenham este Salão e criem novos motivos de interesse que justifiquem a sua continuidade*.[308]

Foram sobretudo os acontecimentos imediatamente anteriores ao *I Salão de Arte Moderna* que permitiram a sua realização. José Júlio (1916-1963)[309], um dos organizadores deste certame, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*,

---

[308] *1º Salão de Arte Moderna*. Lisboa: SNBA, 1958.

[309] Formou-se em Matemática e Ciência Geofísica na Faculdade de Ciências de Lisboa. Foi professor de liceu das disciplinas de Matemática e de Desenho, dedicando-se também, à música. A prática artística surgiu mais tarde, em 1949, realizando a sua primeira exposição individual em 1951. José Júlio empenhou-se na divulgação e na educação artísticas, organizando conferências e exposições didáticas em associações de estudantes. Interveio também ativamente no meio artístico português através da sua participação em várias instituições representativas dos artistas: esteve na criação da Cooperativa dos Gravadores Portugueses e integrou os corpos diretivos da Sociedade Nacional de Belas-Artes. V. *José Júlio*. Lisboa: Dimensão 6, 2002.

respondendo à pergunta sobre se este evento seria «o primeiro passo para a modificação do ambiente habitual» das exposições da SNBA, afirmou que*:*

> *A exposição a que se refere [o I Salão de Arte Moderna] não trouxe novidades, de certo modo, á Casa dos Artistas. Algumas exposições nela realizadas nestes últimos três anos já traziam um cunho de modernidade que começava por se reflectir na arrumação das salas. Refiro-me ao I Salão dos Artistas de Hoje, em Fevereiro de 1956, e á Exposição Gulbenkian, em Dezembro de 1957. E aproveito para, respeitosamente, rectificar afirmações vindas a lume no «Diário de Lisboa» no decurso de dois dos depoimentos colhidos a propósito do Salão de Arte Moderna, e segundo as quais este «é uma consequência» ou «está na continuidade da Exposição Gulbenkian». Parece-nos mais justo entroncar o I Salão de Arte Moderna no I Salão dos Artistas de Hoje de que, pode dizer-se, herdou o espírito… e alguns dos nomes responsáveis. Assim, a exposição agora realizada, da iniciativa da Sociedade, quase constitui uma oficialização dos Artistas de Hoje. O que não foi novo, de exposição para exposição, nas três a que faço referência: a troça, o insulto com que foram acolhidas.*[310]

O «espírito» deste I Salão associava-se, portanto, aos *Artistas de Hoje*, segundo José Júlio, indo ao encontro da principal virtude do Salão de 1956, segundo os próprios artistas e críticos portugueses: uma afirmação inequívoca da arte moderna. E verificando a lista dos expositores, podemos afirmar que a mostra acabou, regra geral, por ser coerente com os seus objetivos, não se tendo admitido nenhum artista conotado como Naturalismo de matriz oitocentista[311].

---

[310] A intolerância dos críticos liberais - segundo José Júlio. *Diário de Lisboa* (11 dez. 1958), p. 13.

[311] Neste I Salão de Arte Moderna expuseram-se 78 obras, repartidas pelas áreas de pintura, escultura (escassamente representada), desenho e gravura, que corresponderam a 40 expositores: Albertina Mântua, Alice Jorge, António Areal, António Cardoso, Artur Bual, D'Assumpção, Bartolomeu Cid, Cabé, Carlos Calvet, Daciano da Costa, Eduardo Viana, F. Duarte, Fernando Azevedo, Fernando Fernandes, Francisco Relógio, Hansi Stäel, João Abel Manta, João Hogan, Joaquim Rodrigo, José Bronze, José Cândido, José Escada, José Joaquim Rodrigues, José Júlio, Júlio Pomar, Júlio Resende, Luís Jardim, Manuel Baptista, Manuel De=Francesco, Manuel

Assim o entrevistado contrariava a opinião de Diogo de Macedo, publicada também no *Diário de Lisboa*. O diretor do MNAC afirmara neste jornal que o *I Salão* da SNBA derivara da *Exposição de Artes Plásticas* da FCG:

> *Esta exposição surge como uma consequência da louvável atitude da Fundação Gulbenkian, apresentando uma nítida homogeneidade. […] As duas faces da pintura actual - figurativos e abstractos - têm autêntica representação nas Belas-Artes […] No entanto os não figurativos são em maior numero, o que se pode atribuir quer a uma posição de juri, quer á evidente fascinação dos jovens pela expressão abstracta ou abstractizante. E a presença dos novos é sem duvida uma faceta dominante nas Belas-Artes […].*[312]

José Júlio respondeu também, na mesma entrevista, à «acusação» de Diogo de Macedo, quando lhe foi perguntado se «estava no espírito dos organizadores do Salão limitar práticamente a representação aos artistas não-figurativos?»:

> *De modo algum. Conforme já foi dito, e redito, o Salão resultou assim por ausência de vários artistas cujos trabalhos fariam descer a percentagem de não-figurativos. […] admito a existência de vários tipos de modernidade que não podem excluir-se mutuamente. Considero desprovido de sentido, em termos exclusivamente plásticos, e só estes me interessam como pintor, este duelo entre abstractos e figurativos. Para mim apenas se põe o problema do artista fazer ou não a arte do seu tempo.*[313]

Apesar dos esforços de José Júlio em defender a multiplicidade de manifestações da arte moderna que foram apresentadas no Salão da SNBA, era, mais uma vez, o antagonismo figuração/ abstração que se colocava na base da análise desta exposição.

Gamboa, Mário de Oliveira, Martins Correia, Menez, Nikias Skapinakis, Rolando Sá Nogueira, Rui Filipe, Susan Plant, Teresa Sousa, Vespeira, Waldemar da Costa.

[312] MACEDO, Diogo de – Depoimento. Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes: Depoimento de Diogo de Macedo. *Diário de Lisboa* (8 nov. 1958), p. 19.

[313] A intolerância dos críticos liberais - segundo José Júlio. *Diário de Lisboa*, 1958, p. 13.

No primeiro número da revista da FCG, *Colóquio*, José-Augusto França escreveu também sobre o *I Salão de Arte Moderna*, do qual destacou «o rigor com que a selecção de obras foi feita […] procurando definir um espírito moderno onde cabem, evidentemente, "figurativos" e "não-figurativos", mas tendendo a exigir destes uma consciência dos problemas actuais da pintura, haveria naturalmente de reduzir o número dos participantes».

França não deixou, porém, de considerar este um «Salão acertado e com algumas obras notáveis e muito significativas, numa média de qualidade apreciável». Por outro lado, viu também na SNBA um prenúncio de um desenvolvimento positivo do meio artístico português: «a arte que uma "terceira geração" de artistas modernos portugueses está a criar, começa a ter papel na vida cultural do nosso país, atraindo como atrai camadas mais novas de público – e a pouco e pouco o público e os artistas hão-de ficar aptos a fazer modificar europeiamente o perfil da arte contemporânea em Portugal»[314].

Fernando Pernes registou, porém, na sua análise do *I Salão de Arte Moderna*, o impacto limitado deste evento, quer em termos de projeção pública, quer também em termos das obras mostradas, partindo, depois, para uma apreciação mais negativa da produção artística portuguesa com base numa contextualização internacional:

> *Se qualquer forma os visitantes habituais da velha instituição tiveram agora a ocasião de fixar os novos conceitos para uma nova estética, que aliás, pela repetição até ao cansaço, pelo seu novo academismo ao qual poucos expositores se conseguiram furtar, lhe surge como evolução natural do mesmo superficialismo de expressão, habitual nos salões da Rua Barata Salgueiro. Sob uma máscara de actual, mantêm-se os mesmos problemas para uma verdadeira actualidade da pintura em Portugal […] A uma ausência de valores humanos corresponde uma ausência de valores plásticos. O I Salão de Arte Moderna terá assim o grande mérito de surgir como depoimento da*

[314] FRANÇA, José-Augusto - I Salão de Arte Moderna: Exposição na S.N.B.A. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 1 (jan. 1959), p. 38.

nossa incapacidade em vivermos e exprimirmos os grandes problemas da hora europeia que, em França como na Itália, se tomam como causa e consequência de autênticas correntes estéticas, das quais, afinal, pouco mais assimilámos para além da estéril imitação servil.[315]

Mário Dionísio também expressou as suas reservas em relação a este Salão, questionando-se se ele representaria a renovação efetiva da SNBA:

Este Salão significa o desejo de aderir a uma audácia ou a necessidade de abrir, enfim, oficialmente, as portas a uma corrente que já não é audaciosa em parte alguma? Como revelação do "novo", a exposição pareceu-me um equívoco. Ela teve, contudo, o interesse de nos mostrar a situação da pintura em Portugal, no que toca ás camadas mais recentemente chegadas ao domínio da arte. Infelizmente, não se pode dizer que o testemunho tenha sido brilhante ou tranquilizador. Onde se esperaria encontrar inquietação, inconformismo criador, aproveitamento da lição de ousadia "autêntica" dos grandes mestres de todos os tempos, não se terá encontrado muito mais do que certa destreza manual, submissão aos padrões em voga, um vazio que gela.[316]

Na perspetiva de Fernando Pernes e de Mário Dionísio, a jovem arte portuguesa encontrava-se num vazio de propostas renovadoras. Seria talvez à intolerância destes críticos que José Júlio se referia na sua entrevista.

Apesar das obras expostas não cumprirem as expectativas, uma concessão era feita à SNBA pela sua tentativa de atualização. Artur Portela Filho reconhecia isso mesmo no artigo que publicou no *Diário de Lisboa* a propósito deste Salão

[315] PERNES, [Fernando] - Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes. *Diário de Lisboa*, 1958, pp. 17 e 19.

[316] DIONÍSIO, Mário - Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna. *Diário de Lisboa* (15 nov. 1958), p. 19.

O atraso da ideia e da sua realização é a causa das características essenciais do certame – o ser imcompleto e acusar uma maturidade cansada e sábia. Mas este gesto para quebrar um uso desgostante e espantoso, para arejar uma Sociedade estática e fria, para sacudir e desmanchar aquela sua expressão de hieratismo, desculpa quase tudo […]. A Sociedade Nacional de Belas-Artes penetra com firmeza na actualidade. Este I Salão de Arte Moderna é significativo e marca uma viragem. A S.N.B.A. dá um salto de cinquenta anos quebrando todos os «records».[317]

A apreciação de Adriano Gusmão do Salão da SNBA seguiu a mesma linha que Portela Filho, concluindo que, apesar de modesto, «devemos ver este salão com simpatia por ser o primeiro a organizar-se na própria S.N.B.A., de um modo arejado que pode e deve ter continuidade futura»[318].

As diferentes orientações da crítica de arte portuguesa

As perspetivas diversas sobre este *I Salão de Arte Moderna* resultaram também do panorama heterogéneo da crítica portuguesa, onde encontramos personalidades ora do campo literário, ora ligadas a um movimento estético específico, ora provenientes da área jornalística e que se dedicavam à cobertura de eventos culturais. Na análise dos eventos artísticos intervinham ainda historiadores de arte, alguns deles com formação no exterior, sobretudo em Paris. A orientação teorico-estética e o contacto com a produção artística internacional, sobretudo parisiense, terão influenciado os comentários negativos de Mário Dionísio e de Fernando Pernes.

Dionísio e Pernes consideravam que a arte abstrata tinha chegado a um esvaziamento propositivo e que surgia no final dos anos 50 como um novo academismo. Havia, então, que determinar outro caminho para a produção

[317] P. F. [Portela Filho] - Vida artística. A actualidade de um salão inactual. *Diário de Lisboa* (18 out. 1958), p. 4.
[318] GUSMÃO, Adriano de - Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes: Depoimento de Adriano de Gusmão. *Diário de Lisboa* (8 Nov. 1958), p. 19.

artística, recuperando e reformulando a figuração e fazendo-a corresponder às condições de existência do individuo na sociedade, como também propunha Nikias Skapinakis, que apresentou neste Salão a conferência *A inactualidade da arte moderna*[319]. As críticas dirigidas ao *I Salão de Arte Moderna* e à produção do grupo KWY, de que copiavam servilmente modelos estrangeiros, questionando-se se as suas obras poderiam ser consideradas portuguesas, enquadravam-se nesta problematização sociológica da criação artística e do papel social do artista. Esta perspetiva não dispensava a questão dos públicos de arte, que Pernes várias vezes abordou, e que era essencial para a validação social da produção artística.

A Sociologia da Arte de Pierre Francastel[320] influenciou José-Augusto França e Fernando Pernes, que foram alunos do historiador francês na Escola de Altos Estudos da Sorbonne, determinando uma linha de abordagem da arte portuguesa não só desse período como também de toda a primeira metade do século - «só a arte do século XX, isto é, tipicamente "moderna", interessa à presente obra, tal como essa arte é defenível nas suas estruturas culturais e tal como essas estruturas puderam ser adoptadas e adaptadas em Portugal», escreveu José-Augusto França, em 1974, no prefácio da sua *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*[321].

Mas este historiador tinha visão diversa de Fernando Pernes relativamente ao *I Salão de Arte Moderna*, valorizando sobretudo o aspeto formal das obras apresentadas e o modo como elas se sintonizavam com uma abordagem moderna dos problemas pictóricos, que para França assentavam sobretudo na questão do espaço - «espaço ambíguo» - que colocava a expressão abstrata no centro dos principais desenvolvimentos artísticos. Na sua

---

[319] *Inactualidade da arte moderna.* [Lisboa]: Seara Nova, 1958 (V. cap. 3, p. 117).

[320] A abordagem sociológica da arte de Pierre Francastel (1900-1970) distancia-se da perspetiva marxista ao considerar a produção artística como reflexo mas também elemento atuante da sociedade. Francastel considerava a pintura, arquitetura e escultura como meios específicos de conhecimento. Francastel foi o primeiro docente da cadeira de Sociologia de Arte da École pratique des hautes études, em 1948. Nesse ano publicou *Art et Sociologie* e, em 1952, *Peinture et Société*. O seu livro seminal, *Art et Technique aux 19e et 20e siècles,* surgiu em 1956. V. Francastel, Pierre. *Dictionary of Art Historians*. Acessível online: http://www.dictionaryofarthistorians.org/francastelp.htm

[321] FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 1991, p. 8.

periodização da arte portuguesa, França articulava as novas pesquisas que assumiam o espaço pictórico como campo de subjetivação do real, com as propostas anteriores dos neo-realistas e, sobretudo, dos surrealistas, incluindo numa única unidade geracional (a «terceira geração») os artistas revelados a partir de 1945 e os artistas que se afirmaram nos anos 50. Os mesmos problemas políticos e culturais permaneciam, bem como o confronto com os naturalistas que se mantinham ainda ativos. Apesar de se verificar na terceira geração uma «cisão» em termos estéticos entre os mais velhos e os mais novos[322], França não encontrou na postura e prática dos artistas ativos nos finais dos anos 50, nem no panorama artístico português, elementos de rutura que permitissem sistematizar um novo período da arte portuguesa, terminando a sua análise (até 1961) com a «terceira geração», abstratos e figurativos. O que Pernes e Dionísio consideravam academismo ou decadência, França assumia como renovação e continuidade.

Quanto a Artur Portela Filho (jornalista e escritor) e a Adriano de Gusmão (historiador de arte especializado em pintura renascentista), a sua distância afetiva e disciplinar do meio artístico português contemporâneo permitiu-lhes retirar um sinal positivo do *I Salão de Arte Moderna* da SNBA, focando-se nas consequências ao nível institucional que este evento vinha trazer.

Foi, contudo, a postura teórica e problematizante dos críticos anteriormente citados (Dionísio, Pernes, Skapinakis e França) o principal sinal de uma progressiva especialização da crítica portuguesa, que se manifestaria sobretudo nos anos 60. Os críticos, para além de seguirem uma linha de reflexão determinada pela sua visão particular da modernidade e do papel social e cultural do artista, tornaram-se cada vez mais envolvidos com a comunidade artística, participando na dinamização das artes contemporâneas, através sobretudo da organização de exposições.

A atitude militante com que defendiam a modernidade e criticavam os problemas do contexto português levou-os a aproximarem-se da FCG e a

[322] V. *idem*, Cisão necessária na «terceira geração». *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960, pp. 229-242. Texto publicado originalmente no *Diário Popular* (13 fev. 1958).

recomendar-lhe medidas concretas, mas também, quando necessário, a apontar as deficiências da sua ação.

A reanimação do SNI no campo da arte moderna: Premiações e Novíssimos

Um ano após o *I Salão de Arte Moderna* da SNBA, o SNI instituiu também um novo salão, acompanhado da reativação de prémios que entretanto tinham sido descontinuados e da criação de novas distinções.

A partir de 1959, o Prémio Sousa Cardoso (Pintura), criado em 1935, foi novamente atribuído, após ter sido interrompido em 1951. Em 1959 premiou Artur Bual e, no ano seguinte, D'Assumpção. Também o Prémio Domingos Sequeira (Aguarela, Desenho e Gravura), criado em 1945 e interrompido entre 1954 e 1959, foi recuperado neste último ano, tendo distinguido Cruz de Carvalho e, em 1960, António Quadros. Refira-se ainda o Prémio Mestre Manuel Pereira (Escultura), instituído em 1940 e desativado entre 1951 e 1959, que foi atribuído neste ano a Arlindo Rocha e, no ano seguinte, a João Barata Feyo.

Novos prémios foram estabelecidos em 1959, como o Prémio Diogo de Macedo (Escultura, Pintura, Desenho e Gravura), atribuído no âmbito dos *Salões de Arte Moderna* da SNBA, que começou por premiar Joaquim Rodrigo (1959) e Júlio Resende (1960); e o Prémio Nacional de Arte, que foi pela primeira vez entregue a Almada Negreiros. Esta última distinção fora criada como consagração «em anos alternados» de «um artista português - pintor, escultor ou arquitecto - com apreciável série de trabalhos de vulto, tendo em conta o prestígio alcançado por uma vida consagrada ao desenvolvimento da arte em Portugal»[323]. Os «prémios SNI» acabaram, sobretudo a partir de 1961, por ser atribuídos a nomes menos consensuais da arte moderna, mas revelaram, porém, nos primeiros dois anos de existência ou reativação, um acerto com o panorama da época.

[323] *Exposição dos prémios do SNI*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1966.

1959 foi também o ano da primeira retrospetiva da obra de Amadeo de Souza-Cardoso realizada em Lisboa, por iniciativa do SNI[324]. O secretário Nacional da Informação, César Moreira Baptista (1915-1982)[325], recordaria este evento aquando da apresentação do *I Salão dos Novíssimos*, em cujo catálogo sintetizaria, de acordo com a retórica própria do SNI, os propósitos da participação dos artistas portugueses neste certame: «na pluralidade verificada entre quantos – e tantos foram – ao nosso convite acorreram, encontra-se como objectivo comum que a todos une – o de servir os altos valores do Espírito, os únicos que são permanentes e eternos»[326].

Face à ação da FCG e da SNBA, o Secretariado procurava voltar a desempenhar o papel de promotor dos jovens artistas que nas décadas de 30 e 40 lhe coubera. Nessa altura António Ferro distinguira do seguinte modo os salões do SNI dos salões da SNBA: «o salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes ficará sendo a grande estação dos que chegam. O estúdio do Secretariado de Propaganda Nacional (…) continuará a ser a pequena estação dos que partem»[327]. Nos finais da década de 50 os papéis inverteram-se, com a Sociedade a acolher exposições e ela própria a organizar um salão onde os novos valores se assumiam.

O *I Salão dos Novíssimos* foi a mais importante resposta a este novo contexto, manifestando, por um lado, um reforço das iniciativas do Secretariado na promoção da arte moderna e dos jovens artistas, e, por outro, a tentativa de

---

[324] Esta retrospetiva foi também exibida no Porto, no Museu Nacional de Soares dos Reis, em junho do mesmo ano. V. *Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1918*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959.

[325] Licenciou-se em direito, foi advogado e professor de Economia no Instituto Comercial de Lisboa. Desempenhou vários cargos na União Nacional. Entre 1953 e 1957 foi presidente da Câmara Municipal de Sintra. Foi ainda deputado na Assembleia Nacional (1957-1961). Em 1958 substituiu Eduardo Brazão na direção do SNI. Era ainda o principal responsável por este organismo, quando, em 1968, Marcelo Caetano transformou o Secretariado em Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Em 1969 foi nomeado subsecretário de Estado da Presidência do Conselho e em 1973 ocupou o cargo de ministro do Interior. V. PORTELA, Artur - *Salazarismo e artes plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

[326] BAPTISTA, C. Moreira – [Introdução]. *Salão dos Novíssimos*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959.

[327] FERRO, António - *Diário de Notícias* (27 mar. 1940) *apud* TAVARES, Cristina Azevedo. *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*, 2006, p. 66.

recuperação do prestígio das *Exposições de Arte Moderna*, criadas por António Ferro, que continuava a ser a principal referência da política e do discurso do SNI.

Este Salão reuniu nos seus júris figuras conceituadas das artes em Portugal. Para selecionar as obras de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura foi constituído um júri composto pelo secretário Nacional da Informação, Moreira Baptista, Salvador Barata Feyo, Dordio Gomes, Artur Nobre de Gusmão, António Duarte e Carlos Botelho. O Salão contemplou também a área de Cerâmica e, para tal, foi criado outro júri, constituído por Moreira Baptista, Artur Nobre de Gusmão, Lino António, António Pedro, Manuel Cargaleiro e Sellés Paes. O prestígio destes jurados era indubitável, reunindo artistas consagrados, nomes ligados ao meio académico ou personalidades associadas quer ao campo do ensino, quer ao campo da prática artística. Muitos destes jurados tinham já participado na seleção, premiação e atribuição de bolsas aquando da *Exposição de Artes Plásticas.* No entanto, ao contrário da mostra da FCG, os Novíssimos não acolheram nos seus júris nenhuma personalidade ligada aos museus de arte (provavelmente porque Diogo de Macedo morrera nesse ano e a direção do MNAC não fora ainda ocupada). Apesar disso, a sua composição era totalmente vocacionada para a arte contemporânea, se exceptuarmos a presença de Nobre de Gusmão.

Relativamente aos resultados da seleção, o primeiro júri admitiu, das 924 obras apresentadas, 127, e os jurados de cerâmica selecionaram 72 peças das 302 submetidas. Face, mais uma vez, à *Exposição de Artes Plásticas*, o número de obras submetidas ao Salão do SNI foi mais reduzido, mas não deixou de ser significativo, totalizando 1226 peças apresentadas, das quais foram admitidas um total de 199, correspondentes a cerca de 77 artistas[328].

[328] Abel Baptista dos Santos, Abel Bravo da Mata, Alberto Baptista, Alfredo Queiroz Ribeiro, Álvaro Pereira da Rocha, Aníbal Alcino, António Aragão, António Cardoso, António Lino, António Quadros, António Paiva, António Silva, Arlindo Rocha, Armando Anjos, Artur Bual, Bertino Nascimento, Camargo Prata, Carlos Amado Mendes, Carlos Luís Saldanha da Gama, Cecília Alves de Sousa, Corália Carracha Lentilhas, Correia Pinto, Cruz de Carvalho, D'Assumpção, Dario Boaventura, Duarte Leite de Almeida, Eduardo Luiz, Eduardo Nery, Esequiel Magalhães Pinto, Fausto José Gonçalves Boavida, Fernando Fernandes, Fernando da Fonseca, Fernando Lanhas, Friedrich Katzenstein, Fernando Melo Frazão, Hansi Stäel, Helder Marques Pacheco, Inês Barahona, Infante do Carmo, João Barata Feyo, João Fragoso, João Oom, Jorge David Esteves

Estes números poderão manifestar algum rigor do júri na apreciação e aceitação das obras a expor, mas, analisando os nomes selecionados, verificamos que a designação de «novíssimos» não se aplicava a todos os artistas, o que retirava coerência ao salão. Alfredo Marques, crítico do *Diário Popular*, verificou na exposição a presença da produção abstrata, corrente que já não era novidade, e estranhou sobretudo a apresentação de obras impressionistas e surrealistas, que o fizeram questionar a razão do nome *Novíssimos* - «Será em função da idade dos expositores?…». O crítico dava, no entanto, parecer positivo ao certame, considerando, exageradamente, que:

> *O sopro renovador que ali se observa coloca-nos em paridade com o movimento estético dos grandes centros e Portugal integra-se, assim, nas modernas correntes artísticas com uma representação digna. É evidente que nem tudo é apurado, superior, definitivo, no I Salão dos Novíssimos. Muito que lá está, no entanto, tem categoria suficiente para nos colocar em plano de responsabilidade.*[329]

Os prémios atribuídos pareciam estar, de facto, mais relacionados com a qualidade das obras apresentadas do que com a consagração dos artistas participantes. Não se pode, porém, afirmar que esta premiação tenha revelado novos valores, porquanto Artur Bual (Prémio Sousa Cardoso), Arlindo Rocha (Prémio Mestre Manuel Pereira) e Teresa Sousa (Desenho-Gravura) eram já figuras reconhecidas do meio artístico português[330]. Inclusivamente, uma das

---

«Relvas», Jorge de Oliveira, José Joaquim Rodrigues, José Laranjeira Santos, José Rosário da Silva, José Sanches, Lourdes Castro, Manuel de Francesco, Manuel Gil Teixeira Lopes, Manuel José Figueira, Maria Augusta Santos Marques de Brito, Maria Cândida Correia Rebelo, Maria do Carmo Seixas, Maria Eugénia, Maria Francisca Paletta Berger, Maria Helena Matos, Maria Irene Vilar, Maria Luísa Fragoso, Maria Manuela Madureira, Mário Ferreira da Silva, Mário de Oliveira, Mário Eloy (filho), Martins da Costa, Noémia Franco da Cruz, Nuno de Siqueira, Octávio Gabriel Rodrigues, Peniche Galveias, Peter Udo Schau, René Bertholo, Souza Felgueiras, Teresa Sousa, Valadas Coriel, Vasco Pereira dos Santos, Vivaldo da Costa Graça, Waldemar da Costa.

[329] MARQUES, Alfredo - Caminhos das artes plásticas. Novíssimos? Porquê? *Diário Popular* (11 Jun. 1959), p. 1.

[330] Neste certame foi também distinguido José Sanches (1916-?), na área de Cerâmica, com o Prémio Sebastião de Almeida.

obras expostas por Arlindo Rocha, *Mulher e árvore* (datada de 1948), fora também exibida na *Exposição de Artes Plásticas* da FCG[331].

Fig. 52: Arlindo Rocha – *Mulher Árvore*, 1948
Bronze, 37x40x22 cm
Col. FCG-CAMJAP: 81E654
Adquirida em 1981

Este Salão teve logo aquando da sua inauguração a oposição dos *50 Artistas Independentes,* que inauguraram a sua exposição precisamente no mesmo dia. No entanto, Salão do SNI conseguiu atrair vários artistas modernos, que foram, inclusivamente, premiados pelo Secretariado, pelo que a oposição às iniciativas do regime não pode ser generalizada. Ainda que os Independentes apresentassem uma seleção mais consistente, os Novíssimos incluíram igualmente pintores e escultores que estavam a marcar o panorama artístico da época[332]. Tendo, porém, a exposição do SNI um catálogo mais numeroso, incluindo artistas desconhecidos hoje em dia, o impacto das obras mais representativas das novas tendências artísticas teria sido abafado pelo conjunto da exposição.

Os *Salões dos Novíssimos* nunca iriam, por isso, impor-se como «barómetro» da arte moderna portuguesa, pelo que a sua pertinência foi progressivamente decaindo. No entanto, é certo que as iniciativas do SNI, no

[331] Sobre um balanço dos Salões dos Novíssimos e dos prémios atribuídos V. artigo de Fernando Guedes, colaborador habitual do SNI naquele período - GUEDES, Fernando - Salão dos Novíssimos. *Panorama* (set. 1963).

[332] Dos artistas apresentados destacam-se: António Quadros, Arlindo Rocha, Artur Bual, Cruz de Carvalho, D'Assumpção, Eduardo Luiz, Fernando Fernandes, Fernando Lanhas, Jorge de Oliveira, Lourdes Castro, René Bertholo e Waldemar da Costa.

final dos anos 50 e início dos anos 60, atraíram artistas modernos, especialmente os pintores e escultores do Porto, que utilizaram o Secretariado para divulgar a sua produção na capital. E todos os artistas em geral tinham em mente o papel determinante daquele organismo na organização das representações internacionais de arte portuguesa, sobretudo através das bienais[333].

Fernando Guedes chamou a atenção para esse papel quando questionado, em 1961, sobre o «desinteresse que grande numero de artistas plásticos tomou em relação ao organismo oficial (S.N.I.) no respeitante ás coisas de arte»:

> *O problema, que parece muito complicado, é todavia duma clareza extrema. […] Não se pode ignorar, pois, o que o S.N.I. fez de bom e de util e nem sequer é preciso esquecer o muito que deixou de fazer ou que fez mal. Para além disso tudo há uma realidade insofismável: é que o S.N.I. existe e é o S.N.I. quem, por força da lei, detém os poderes, por exemplo, para organizar as representações nacionais ao estrangeiro. Esses artistas de que você fala não estão "desinteressados" em relação ao S.N.I. Estão até mais "interessados" do que os outros; apenas que o interesse é de sinal negativo. Por isso recusam a sua participação.*[334]

O SNI era o principal organismo do Estado responsável pela promoção e divulgação artísticas, sendo, por isso, impossível ignorar a sua atividade. Fernando Guedes denunciava, assim, o que considerava ser a hipocrisia das declarações e atitudes dos artistas que pretensamente manifestavam o seu desinteresse pelo SNI. Apontava também, implicitamente, para as razões pelas quais eles se afastavam do Secretariado, que se prendiam sobretudo com motivações políticas.

---

[333] Relativamente aos *50 Artistas Independentes*, poderá também ser apontada, como razão para a preferência dada ao *Salão dos Novíssimos* por alguns artistas modernos, o facto de este atribuir prémios monetários, o que não aconteceu na exposição realizada na SNBA.

[334] TEIXEIRA, Quirino - Um inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas: Fernando Guedes - Creio na arte actual como creio na helénica ou na egípcia ou na de quatrocentos. Creio na sua existência, ou antes, sei, vejo, que ela existe. *Diário de Notícias* (8 jun. 1961), pp. 13 e 17.

A representação da arte portuguesa nas bienais e internacionais

Os anos 50 ficaram marcados pela revitalização ou nascimento de novas bienais. A Bienal de Veneza, interrompida durante a II Guerra Mundial, reiniciou a sua organização regular a partir de 1948, enquanto que a Bienal de São Paulo, criada em 1951, alcançou prestígio internacional durante esta década. Nestas bienais eram acolhidos, tal como na *Exposição de Artes Plásticas*, mas noutras condições expositivas, velhas e novas gerações de artistas, e os prémios reconheciam a obra de autores consagrados. No entanto, uma outra tendência começou a definir-se no âmbito das bienais internacionais. A partir 1959 a recém-criada Bienal de Paris e a Documenta de Kassel concentraram a sua atividade na divulgação das tendências artísticas decorrentes do pós-guerra. No caso da bienal francesa, tratou-se de criar um contraponto às bienais de Veneza e de São Paulo, ao distinguir apenas jovens artistas.

A presença nacional na Bienal de São Paulo em 1959 foi exemplo do contributo dos colaboradores do SNI para uma visão e discurso criteriosos e atualizados da arte portuguesa. Neste ano a representação do nosso país teve duas vertentes: a primeira consistiu numa sala especial dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso, recordado no catálogo por um texto de Almada Negreiros. Organizada por Sellés Paes, a sala geral repetiu alguns nomes da edição anterior da Bienal (Fernando Lanhas e Júlio Resende)[335], mas complementou-a com artistas mais novos e com escultura[336]. Na verdade, a representação mais jovem correspondeu às melhores peças apresentadas no *I Salão dos Novíssimos* - de António Quadros, Arlindo Rocha, Artur Bual, Eduardo Luiz, Fernando Fernandes, Fernando Lanhas, Lourdes Castro, René Bertholo e Waldemar da Costa – o que demonstra que Sellés Paes vira os *Novíssimos* com sentido crítico, destacando os seus principais valores.

---

[335] A representação portuguesa na IV Bienal de São Paulo foi comissariada por José-Augusto França que selecionou os seguintes artistas: Carlos Botelho, Fernando Azevedo, Fernando Lanhas, João Hogan, Joaquim Rodrigo, José Júlio, Júlio Resende, Nikias Skapinakis e Vespeira. V. *9 pintores de Portugal: Na IV bienal de S.Paulo*. Lisboa: [S.N.I.], 1957.

[336] Nesta bienal foram apresentadas obras dos seguintes artistas: António Quadros, Arlindo Rocha, Artur Bual, Eduardo Luiz, Fernando Fernandes, Fernando Lanhas, Júlio Resende, Lourdes Castro, Mário Eloy (filho), Nuno Siqueira, René Bertholo e Waldemar da Costa. V. *Artistas portugueses na V Bienal de S. Paulo*. Lisboa: S.N.I., 1959.

Segundo o comissário desta representação, «novos horizontes se abrem numa posse total que desde Sousa Cardoso se julgava perdida», sendo Júlio Resende o «elo forte de ligação dos menos com os mais jovens»[337]. No entanto, a repetição de nomes levou mais uma vez à circulação das mesmas obras por diversas exposições. Neste caso, recordamos o *Veado* de Fernando Fernandes e *Mulher e árvore* de Arlindo Rocha da *Exposição de Artes Plásticas*, que, de resto, marcaram presença noutros eventos expositivos até ao final da década.

A presença destas obras em diferentes exposições pode estar ligada a uma ideia de modernidade artística que se tinha entretanto cristalizado, mas também a uma postura mais cautelosa da parte dos organizadores destas exposições de arte moderna, que não arriscavam na seleção de novas propostas que pudessem eventualmente suscitar polémica. Assim, as exposições do SNI e, particularmente, a *Exposição de Artes Plásticas* da FCG, consagraram obras de arte que passaram a ser sistematicamente usadas como representativas da produção artística moderna portuguesa.

Por exemplo, numa carta dirigida a Arlindo Rocha por Francisco d'Avillez, chefe de secção de exposições do SNI, este confirmava a intenção do Secretariado de realizar «em Madrid, no próximo mês de Maio […] uma exposição de arte moderna». Convidando o escultor a participar nesta exposição, propunha que fossem enviadas as obras que foram exibidas na exposição *30 anos de cultura portuguesa* (1956) e na *Exposição de Artes Plásticas*[338].

Este processo de legitimação/ institucionalização é recorrente em todos os períodos e pode estar também relacionado com questões práticas. Na época em análise a resistência de parte dos artistas às iniciativas do SNI limitava as suas escolhas – Júlio Pomar, por exemplo, era um nome sistematicamente ausente. Por outro lado, a sucessão de eventos impedia que os artistas apresentassem regularmente novas propostas.

---

[337] PAES, Sellés – Sala geral. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1959.

[338] AVILLEZ, Francisco d' - Carta dirigida a Arlindo Rocha [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de março de 1959, p. 1. ANTT: Secretariado Nacional da Informação - cx. 5260.

Susana S. Martins, na sua tese de doutoramento, refletindo sobre uma exposição em particular, a do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, comenta o recurso sistemático às mesmas soluções expositivas:

> *The transit between these pictures clearly evidences how some objects or symbols had proven to be quite eloquent and effective in forging an imaginary for exhibitions. Also, the passage of these images from exhibition to exhibition exemplarily attests the way a national image, constructed as it may be, needs to be repeated and reiterated to be naturally apprehended. Despite the necessary adaptations each specific context demands, we verify how the national image of Portugal is built according to some invariant common elements, not only in terms of content but also in terms of the deployed visual strategies*.[339]

A autora refere-se sobretudo a objetos históricos, mas podemos aplicar a mesma lógica à arte moderna. Nestes certames internacionais era, de facto, a imagem do país que estava em causa, o que exigia, da parte do SNI, uma seleção cautelosa das obras e dos artistas que representariam Portugal, pelo que se dava preferência às peças que tinham já sido «testadas» em público.

A representação portuguesa na I Bienal de Paris, realizada em 1959, constituiu mais um exemplo desta estratégia. Este certame era especialmente vocacionado para os jovens artistas, tendo por isso estabelecido os 35 anos como idade limite de participação. O SNI respondeu a este critério selecionando vários nomes que tinham sido apresentados no Brasil: Artur Bual, René Bertholo, Lourdes Castro, Mário Eloy (filho), António Quadros, Nuno de Siqueira[340]. O comissário geral da representação portuguesa foi o próprio secretário Nacional de Informação, César Moreira Baptista, cujo discurso foi bem distinto da

---

[339] MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, 2011, p. 238.

[340] Para além destes nomes, foram apresentadas ainda obras de: Ângelo de Sousa, António Cardoso, João Barata Feyo, Luís Demée e Martha Teles. V. *Première Biennale de Paris*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1959.

apresentação de Sellés Paes na Bienal de São Paulo, revelando a faceta mais conservadora e sectária do SNI - Moreira Baptista associou a atualidade das obras apresentadas a valores nacionalistas/antropológicos, o que colou à presença portuguesa uma indesejável conotação ideológica[341].

Deste modo, o Secretariado ora associava-se a uma crítica mais especializada e consciente das novas tendências modernas e da sua relação histórica com um processo criativo que envolvia também a influência da arte internacional (José-Augusto França e Sellés Paes), ora manifestava uma perspetiva mais conservadora e ideológica, que o distanciava da maioria dos artistas modernos. É, no entanto, no discurso do secretário Nacional de Informação que identificamos as razões da valorização e apropriação da arte moderna pela propaganda do Estado. O Modernismo era então uma presença ambígua nas exposições oficiais, tendo em conta, por um lado, a valorização da autonomia da expressão plástica e, por outro, o compromisso ideológico que a sua exibição em tais eventos pronunciava.

Mas não era apenas o SNI o único agente da divulgação internacional da arte portuguesa.

Em abril de 1959, Portugal e Áustria foram convidados de honra da Exposição Internacional de Gravura, tendo a representação nacional cabido à Cooperativa de Gravadores Portugueses. O convite que a La Jeune Gravure Contemporaine dirigiu aos gravadores portugueses adveio da sugestão de Bernard Dorival, que tinha contactado com a gravura nacional aquando da sua participação como conferencista no programa da *Exposição de Artes Plásticas*. Para além desta representação, a Cooperativa tinha já organizado uma mostra de gravura integrada no Pavilhão de Portugal na Feira Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse), realizada em 1957.

---

[341] «Chaque art, de même que l'art de chaque peuple, ne peut exister que seulement dans la juste mesure où s'affirme une ambiance culturelle et où le milieu ethnique, social et moral permet son développement comme fruit individuel et naturel de l'esprit humain dans l'accomplissement de sa mission créatrice. Artistes, seuls le seront ceux qui, parfaitement intégrés dans leur propre temps, le définiront en captant ses caractéristiques, marchant à l'avant-garde et se servant d'un langage de sens universel». BAPTISTA, César Moreira – Portugal. *Première Biennale de Paris*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1959, p. 95.

Tendo como objetivo a divulgação da produção gráfica dos artistas portugueses, não só a nível internacional, mas também nacional, a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses concebeu as chamadas «exposições-pacote»:

> *Percorrendo o país, consoante os pedidos solicitados, a Cooperativa apresenta as suas exposições através da disposição das gravuras em paredes amovíveis, semelhantes a biombos, executadas por Daciano da Costa, então estudante de arquitetura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, a pensar, possivelmente no Comboio Soviético das Artes que ía de estação em estação*.[342]

A Gravura partilhava a mesma linha ideológica que esteve na base das Exposições Gerais de Artes Plásticas, ligadas ao movimento Neo-realista, aprofundando o sentido social das suas iniciativas ao fazê-las circular pelo país, levando-as a públicos que raramente ou nunca tinham tido acesso a exposições de arte.

É importante destacar também, nas mostras itinerantes da Gravura, o seu dispositivo museográfico. Este beneficiou da colaboração de um nome que se tornaria fundamental no *design* português, Daciano da Costa, que dava então os seus primeiros passos no desenho de equipamentos.

A atualização da museografia expositiva: a exibição de arte moderna em exposições de teor propagandístico

No balanço da arte dos anos 50 levado a cabo numa exposição realizada em 1992, à qual já foi feita referência, o seu comissário, Rui Mário Gonçalve, traçou um panorama de total descrédito e abandono das iniciativas do regime por parte dos artistas modernos, valorizando sobretudo as atividades de instituições e

[342] GOMES, Inês Vieira - *Sociedade cooperativa de gravadores portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, 2010, p. 62. Inês Vieira Gomes apoia-se na entrevista dada por Bartolomeu Cid dos Santos a Jorge Silva Melo – Gravura: esta mútua aprendizagem. Documento eletrónico, 2007.

grupos independentes ou apolíticos[343]. Esta análise acaba por ser algo redutora uma vez que os aspetos positivos desta década não se devem exclusivamente ao contexto independente. Existem, quanto a mim, outros campos a explorar que poderão recontextualizar a atividade do SNI, por um lado, e, por outro, enriquecer a nossa perspetiva sobre a dinâmica da atividade artística em Portugal e o impacto do modernismo internacional no panorama português.

As iniciativas expositivas da FCG e, particularmente, a sua *II Exposição de Artes Plásticas*, caso que analisarei no próximo capítulo, responderam, aliás, a um contexto mais vasto, marcado internacionalmente, por um lado, pela dinamização de bienais e, por outro lado, por uma nova abordagem do projeto arquitetónico e do desenho de interiores que foi posta em prática na conceção dos pavilhões portugueses em feiras internacionais.

Proponho, portanto, que nos descentremos do campo exclusivo das artes plásticas e que analisemos eventos expositivos que, com o objetivo de promover o país no exterior, integraram um conjunto de colaborações (arquitetos, decoradores, artistas plásticos) que se articularam dentro de um projeto esteticamente moderno, em linha com as novas tendências internacionais.

As representações portuguesas em feiras e exposições internacionais põem, efetivamente, em causa a imagem retrógrada e conservadora das exposições do regime e o total afastamento dos artistas das iniciativas do Secretariado. Pelo contrário, apontam para uma atualização museográfica coordenada com modelos internacionais, particularmente italianos e norte-americanos. Segundo Rui Afonso Santos, este foi o principal contributo do Estado Novo no domínio artístico – «as artes da decoração seriam extremamente

[343] «Pode hoje verificar-se que o que se fez de mais interessante, como autêntica política cultural durante os anos 50, não foi obra do Estado, mas produto de iniciativas dos artistas e dos críticos: modernização dos programas da SNBA; experiências nas artes decorativas; criação da Cooperativa de Gravadores Portugueses; intervenção no ensino, no movimento das páginas culturais dos jornais; congressos; criação de galerias de arte.» GONÇALVES – A década do silêncio, 1951-1960. *Arte portuguesa nos anos 50*, 1992, p. 90.

acarinhadas pelo regime que, através delas, satisfazia os seus propósitos propagandísticos e publicitários»[344].

A organização dos pavilhões de Portugal tinha inevitavelmente que obedecer a uma estratégia de promoção internacional do país e do regime que o administrava. Tendo em conta que estes projetos expositivos integravam sempre uma pequena mostra de artes plásticas, pretenderei perceber, na análise que se segue, de que modo a arte moderna se articulava com a propaganda cultural, económica e política do Estado Novo, no final dos anos 50. Para tal, terei em particular consideração duas dimensões – a discursiva e a museográfica.

O SPN/ SNI, através do seu primeiro secretário, António Ferro, dinamizou uma museografia cuidada e moderna, que mantinha, no entanto, um compromisso com a tradição e a História, através não só do discurso nacionalista e apologista do Estado Novo, como também da integração de elementos decorativos e de objetos relacionados com a identidade histórica e cultural do país. Este projeto conceptualmente ambíguo foi sobretudo modelado no pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, de 1937. Ao requisito de originalidade e novidade que o regulamento desta Exposição impunha, respondeu o edifício de linhas retas e concisas concebido pelo jovem Keil do Amaral (1910-1975), ficando o arranjo interior a cargo de uma equipa de artistas-decoradores[345], cuja atividade seria marcante nas décadas de 30 e 40. A exposição de 1937 foi decisiva para a valorização do arranjo museográfico das exposições temporárias, a partir da planificação antecipada do espaço e do seu conteúdo e da articulação harmoniosa de dispositivos diversos (gráficos, fotografias, arte popular, pintura mural, etc.) com o discurso pretendido. Revelava-se, então, segundo António Ferro, «uma técnica portuguesa na decoração»[346], com a inerente reformulação

---

[344] SANTOS, Rui Afonso - *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras: os anos vinte e trinta*. [Texto policopiado]. Lisboa: [s. n.], 1994. Tese de Mestrado, p. 195.

[345] Fred Kradolfer (1903-1968), Bernardo Marques (1898-1962), José Rocha (1907-1982), Carlos Botelho (1899-1982), Tom (1906-1990), Emmerico Nunes (1888-1968) e Paulo Ferreira (1911-1999).

[346] António Ferro citado por Rui Afonso Santos no capítulo O *Design* e a Decoração em Portugal, 1900-1994. *História da arte portuguesa*. Paulo Pereira (dir.). Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 461.

de referências históricas e folclóricas que a museografia integraria até às Exposições dos Centenários, em 1940[347].

Fig. 53: Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937. Perspetiva do exterior do edifício, Sala do Estado e Sala de Arte Popular.
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Nos anos 50, já sem a figura tutelar de António Ferro, nem o seu grupo de pintores-decoradores, os responsáveis do SNI, em continuidade com a tradição do Secretariado nesta área, compreenderam as mudanças que o pós-guerra desencadeara na concepção de equipamentos e de interiores, reanimando a audácia modernista que se verificara na arquitetura portuguesa nos anos 30.

Portugal vivia também um contexto particular, com o crescimento, ainda que relativo, do tecido industrial, uma melhoria da economia e o contacto com o *design* internacional. Frederico George (1915-1994) e Francisco Conceição Silva (1922-1982) foram protagonistas da renovação da conceção de interiores e equipamentos, tendo Rui Afonso Santos os destacado no seu capítulo da *História*

[347] Sobre este pavilhão V. também ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. [Lisboa]: Livros Horizonte, 1998.

da Arte Portuguesa[348]. Conceição Silva, formado em arquitetura pela ESBAL, desenvolveu uma intensa atividade de decoração de lojas, desenho de mobiliário e museografia expositiva, criando interiores regidos por uma conceção total, que articulava o próprio espaço e todos os elementos que o compunham, não descurando, porém, do desenho de cada objeto, ao qual dava grande importância. A renovação proposta por Conceição Silva foi influenciada pelo *design* internacional, particularmente italiano, que determinaria, a partir de então, a atualização da decoração de interiores e montagem expositiva, moderando progressivamente o «portuguesismo» que definira a decoração das exposições do tempo de António Ferro, e afastando também a influência dos modelos arquitetónicos da Alemanha nazi, que marcaram a construção de alguns edifícios públicos.

No entanto, faltava ainda aos arquitetos e decoradores portugueses a definição de metologias e uma maior consciência teórica e prática do seu trabalho, que ia sendo desenvolvido, até finais dos anos 50, de forma empírica. A introdução do conceito de *design* deveu-se a Frederico George, diplomado em Pintura e Arquitetura pela ESBAL, onde, em 1957, ingressaria como docente, após uma viagem aos Estados Unidos. Nesta viagem contactou diretamente com o *design* daquele país e com a abordagem bauhausiana transportada para o continente americano por Walter Gropius e Mies van der Rohe, com quem George também se cruzou. Quer primeiro na Escola António Arroio, quer depois na ESBAL, quer ainda no seu *atelier*, Frederico George lideraria uma crescente profissionalização das práticas decorativas e do desenho de equipamentos, integrando estas duas vertentes num mesmo perfil que definiria a primeira geração de *designers* portugueses[349].

Outro fator de estímulo e valorização do *design* em Portugal ligou-se a um organismo do Estado, o Fundo de Fomento de Exportação, criado em 1949, que procurava incutir nos industriais portugueses a necessidade de atualização

---

[348] SANTOS, Rui Afonso - O *Design* e a Decoração em Portugal, 1900-1994. *História da arte portuguesa*, 1997, pp. 437-503.

[349] V. *Idem, ibidem*; *Ver pelo desenho*. Lisboa: Câmara Municipal. Pelouro da Cultura; Livros Horizonte, 1993.

da linguagem expositiva, chamando a atenção para a importância de «melhorar em todos os sentidos a qualidade da apresentação dos seus produtos» como forma de conquistar os compradores. Para tal era requerido o «apuramento da forma». Neste artigo de 1959, falava-se já em *designer*, e não em decorador, como figura essencial para a materialização dessa nova consciência da promoção e comercialização dos produtos industriais[350]

O papel do Fundo de Fomento de Exportação na promoção do *design* em Portugal envolveu ainda a atribuição de prémios e organização de *stands* de propaganda de produtos portugueses em feiras internacionais, como foi o caso dos *stands* apresentados em 1958 em Hamburgo, Munique e Estocolmo, da autoria de Manuel Rodrigues, Eduardo Anahory e Roberto Araújo, respetivamente. Na documentação relativa à organização da *II Exposição de Artes Plásticas*, encontramos correspondência trocada entre o SBA e o Fundo de Fomento de Exportação, cujo secretário adjunto se comprometeu a disponibilizar, «a título devolutivo, o material que tenhamos em armazém e que possa ser útil à organização» da Exposição[351].

Os pavilhões representando o país em eventos internacionais promoviam, através de uma equipa alargada de arquitetos, decoradores e artistas, a aplicação de novas soluções museográficas em consonância com as novas tendências do *design* internacional. O Governo pretendia, com a participação nestas feiras ou exposições, mostrar a modernização da sua economia e sociedade, enveredando, por isso, por um arranjo expositivo atualizado, que alinhava o nosso país com as restantes nações. Nesta altura o ambiente político era bem distinto do de 1937 ou de 1939, quando Portugal se apresentou nas feiras internacionais de Nova Iorque e São Francisco[352]. Após a conclusão do segundo conflito mundial e a consequente derrota dos regimes autoritários, era

---

[350] V. MEDEIROS, E. G. - Fundo de Fomento de Exportação: três «stands» e um concurso de cartazes. *Arquitectura*. Nº 64 (jan.-fev. 1959), pp. 54-55.

[351] Carta de Raul Baptista Nunes, secretário-adjunto do Fundo de Fomento de Exportação, dirigida a Artur Nobre de Gusmão. [Lisboa], 23 de novembro de 1961, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[352] Sobre a discussão política acerca da presença portuguesa nestes eventos internacionais V. ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, 1998.

imprescindível que Portugal se associasse à nova ordem internacional não só por uma questão de prestígio e de propaganda, mas também por uma questão de sobrevivência.

Nos anos 50, o primeiro pavilhão a implementar um dispositivo moderno global, que ia do edifício ao desenho dos equipamentos museográficos, foi criado para a representação portuguesa na Feira Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse), em 1957. O pavilhão foi desenhado por Conceição Silva, com a colaboração, no arranjo museográfico, dos arquitetos Santa-Rita e Sena da Silva e o decorador Manuel Rodrigues. A imagem de um país moderno era veiculada por uma construção ampla com grandes vãos de vidro, marcada por um percurso interior fluido, definido pela disposição de painéis que determinavam os diferentes núcleos expositivos, nos quais eram mostrados uma grande variedade de objetos, ligados à produção económica portuguesa, continental e ultramarina. Para além destes produtos, a comunicação com o público era feita através de outros meios de grande impacto visual, nomeadamente as ampliações fotográficas, que desempenhavam ora um papel informativo, ora decorativo/ simbólico. O projeto museográfico foi ainda complementado por cerâmica, escultura e tapeçaria, de Querubim Lapa, Jorge Vieira e Almada Negreiros, respetivamente.

Fig. 54: Vista do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse), com tapeçaria de Almada Negreiros. 1957
Arquiteto: Francisco Conceição Silva
© Mário Novais, FCG-BA

O pavilhão da Feira de Lausanne constituiria uma espécie de manual para os seus autores, que utilizariam algumas das soluções aqui ensaiadas noutros eventos expositivos. O exemplo mais claro foi a já referida exposição *A Rainha D. Leonor*, na qual interveio praticamente a mesma equipa que se ocupou da representação portuguesa na Suiça.

A atualização do dispositivo museográfico deu-se, assim, particularmente, em exposições de cariz propagandístico, que promoviam uma certa imagem do país, ligada ao desenvolvimento tecnológico, industrial e cultural, mas sem abdicar de uma forte carga nacionalista, relacionada com a permanente reafirmação da identidade histórica de Portugal, que fundamentava também a defesa dos seus territórios coloniais. Esse discurso fora sendo assimilado no dispositivo moderno que presidia a toda a exposição. Ou seja, as referências históricas e folclóricas foram abandonadas, dando lugar a uma arquitetura e museografia dentro de uma estética moderna internacionalizada, na qual a articulação dos diferentes objetos (artísticos, históricos, industriais, etc.), o seu valor simbólico e o discurso que os conjugava, transmitia a mensagem que o Estado pretendia veicular.

30 anos de cultura portuguesa

Neste tipo de eventos, pequenos núcleos com obras de arte moderna integravam o complexo expositivo, ora associados a um setor específico, que apontava para a atualização da cultura portuguesa, mas dentro de um quadro de valores considerados intrinsecamente nacionais; ora inseridos num discurso mais amplo, tendo em vista a celebração do regime e os seus efeitos benéficos para a atividade intelectual do país, como, por exemplo, a exposição inaugurada na sede do SNI em maio de 1956, *30 anos de cultura portuguesa*.

Fig. 55: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956.
Secção das artes plásticas, com os núcleos dedicados à educação artística, fotografia e arte sacra e Secção das Ciências
© Mário Novais, FCG-BA

Fig. 56: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956.
Secção ligada Arte Sacra, com a escultura de Barata Feyo *Imaculada* ao centro
© Mário Novais, FCG-BA

Esta exposição incluía diferentes secções que constituiam uma «síntese panorâmica das personalidades e das obras que se distinguiram de 1926 a 1956 no domínio do pensamento, das letras, das ciências e das artes, representadas por elementos evocativos da sua actividade em prol da cultura portuguesa»[353]. O tom inusitado do catálogo, que declarava não ser esta uma exposição «sistemática», «histórica», «iconográfica», «bibliográfica», «orgânica»,

[353] A mostra estendia-se também ao jardim do palácio, onde alguns painéis destacavam ainda o papel do regime nas artes plásticas e na organização de exposições de arte. Nesta «síntese panorâmica» integrava-se também o capítulo da «Defesa e Expansão da Cultura Portuguesa», que culminava numa declaração bem expressiva dos tempos que se viviam: «Goa Transplantação do Ocidente em Terras Orientais Expressão de Portugal na Índia». *Roteiro da exposição «30 anos de cultura portuguesa»: 1926-1956*. Lisboa: SNI, [1956].

«estatística», «exaustiva» e «crítica», correspondia de certo modo ao pouco convencionalismo do arranjo expositivo, que transformou totalmente o espaço do Palácio Foz, tornando as suas salas irreconhecíveis –criou, no fundo, um espaço expositivo próprio e coerente dentro de um outro espaço, aquele que lhe servia de implantação física[354]. Tratava-se de uma exposição eminentemente documental, recorrendo a materiais diversos, como fotografia, documentação, publicações e objetos etnográficos e artísticos.

Analisando as fotografias dos diferentes núcleos desta mostra comemorativa, verificamos que a exibição de artes plásticas modernas destoava, porque mais conservadora, do tom geral da exposição, que integrava propostas mais arrojadas e decorativas. A pequena exibição de artes plásticas parecia quebrar o fluxo da visita, deixando, por um momento, o visitante aperceber-se das salas originais, que se entreviam através da utilização de painéis que corriam ao longo da parede, sem a ocultar.

Podemos questionar-nos, então, sobre o papel que a produção artística moderna desempenhava no discurso propagandístico subjacente à exposição e na sua transposição museográfica. Se a *Imaculada* de Barata Feyo, que vimos também na *Exposição de Artes Plásticas,* articulava dois níveis, o da Arte e o da Religião, a arte moderna não representava mais do que ela própria, constituindo uma mostra dos trabalhos produzidos pelos artistas portugueses no quadro de um modernismo que se queria nacional, e que integrava os campos da figuração e da abstração (mas dominando visivelmente a primeira vertente). A propaganda jogava, então, com o potencial semântico da obra de arte, privilegiando-se uma leitura outra que não a estritamente artística[355].

---

[354] *Ibidem*.

[355] O *Roteiro* da exposição não comenta, ao contrário do que acontece relativamente a outros núcleos, o setor das artes Plásticas. Luís Forjaz Trigueiros salientou, na sua análise desta exposição, a integração na arte portuguesa das experiências da arte europeia, considerando que «os artistas da chamada escola Modernista, nas suas mais diferentes expressões estéticas, têm visto a sua pintura consagrada em todos os sectores». TRIGUEIROS, Luís Forjaz – Trinta Anos de Cultura Nacional. *Panorama*. Nº 2 (jun. 1956). Sobre esta exposição V. ainda PORTELA, Artur - *Salazarismo e artes plásticas*, 1982, pp. 116-118.

Fig. 57: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956.
Secção das Artes.
© Mário Novais, FCG-BA

O pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958: uma dupla apropriação da arte moderna

Uma outra exposição aponta mais claramente para o modo como uma determinada interpretação das obras de arte era potenciada através das articulações que a museografia estabelecia entre os objetos expostos. O pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, o projeto mais significativo no quadro da promoção do país a nível internacional, dá-nos exemplos dessa apropriação simbólica, por meio de um discurso que conjugava simultaneamente dois níveis: o histórico (presente, o Estado Novo, e passado, o período das Descobertas) e geográfico (a metrópole e as suas possessões coloniais em vários continentes do mundo)[356].

Susana S. Martins, na sua tese de doutoramento, guia-nos pelo percurso expositivo do pavilhão de Portugal na Expo 58, descodificando as estratégias discursivas por detrás da montagem expositiva e da presença de alguns objetos em particular[357]. Sendo o projeto arquitetónico global da responsabilidade de um único arquiteto, Pedro Cid (1925-1983), o arranjo interior, composto por seis setores, ficou a cargo de diferentes equipas de arquitetos/ decoradores: Jorge Matos Chaves e Roberto Araújo (setor I); Frederico George e Fred Kradolfer (setor II); Thomaz de Mello e Marcello de Morais (setor III); Manuel Rodrigues e Sebastião Rodrigues (setor IV); Manuel Lapa e Fernando Azevedo (setor V); Eduardo Anahory (setor IV). Colaboraram, portanto, neste pavilhão nomes ligados aos arranjos expositivos do SPN/ SNI de António Ferro, juntamente com uma nova geração, que marcaria, a partir de então, a conceção expositiva portuguesa.

---

[356] A Expo 58, que tem sido apontada como a primeira exposição universal do pós-guerra, articulava-se com este novo período histórico e o acontecimento que o desencadeou, a II Guerra Mundial, através do seu tema geral – Balanço do Mundo para um Mundo Humano – reconhecendo, por conseguinte, o Holocausto e das consequências destruidores do desenvolvimento tecnológico. O discurso historicista do regime português, baseado na exploração e contacto percursores de novos territórios e de novos povos encaixava-se, portanto, na mensagem humanista da Exposição Universal.

[357] MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, 2011.

Fig. 58: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
Arquiteto: Pedro Cid
© Horácio Novais, FCG-BA

A diversidade de colaborações que este projeto suscitou foi, no entanto, regida por uma equipa de comissários que delineou o programa prévio do pavilhão e determinou o tom geral da exposição e o conteúdo dos seus diferentes setores[358]. Tendo em conta a importância do evento, a mensagem veiculada pelo pavilhão tinha que ser cuidadosamente pensada, pelo que Susana S. Martins propõe, em relação ao pavilhão de Portugal, um postulado que deriva do de Svetlana Alpers («museum as way of seeing») - «[museum as] way of telling»: «the question here becomes more intricate, because setting up the pavilion means telling the story of the Portuguese people and culture through a set of objects and particular elements which are supposed to highlight the Portuguese distinctiveness and, at the same time, respect the general guidelines of Expo 58»[359].

[358] Esta equipa era composta por José Penha-Garcia, comissário-geral, Mário Neves, comissário-adjunto administrativo e Jorge Segurado, comissário-adjunto técnico. Foi ela a responsável pela representação de Portugal na Exposição Universal e que, numa primeira fase, delineou o programa arquitónico que esteve na base do concurso para o desenho do pavilhão, ganho por Pedro Cid, e numa segunda etapa definiu as equipas que conceberam os diferentes setores.

[359] MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, p. 215.

Fig. 59: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas – vista geral, 1958
Arquiteto: Pedro Cid
© Horácio Novais, FCG-BA

O discurso expositivo não poderia deixar, por isso, de ser conservador e ancorado numa leitura histórica do destino do povo português, em que o Estado Novo surgia, naturalmente, no culminar desse destino, como centro unificador de territórios intercontinentais e guardião da identidade portuguesa.

Mas por outro lado, o respeito pelas linhas gerais da Exposição Universal queria dizer também que a linguagem museográfica utilizada para construir a narrativa nacional teria que ser moderna e sofisticada. Esta dualidade foi assumida conscientemente, encontrando-se implícita na própria descrição do pavilhão:

> *Os diferentes corpos da construção foram implantados de maneira a integrarem-se no belo quadro de verdura, dispostos com simplicidade, e os seus volumes sóbrios e transparentes obedeceram à preocupação de não quebrar as perspectivas do Parque. O pavilhão de Portugal, pela sua arquitectura, enquadra-se assim no ambiente geral da Exposição – francamente actual – conservando ao mesmo tempo as características do país de origem, nitidamente meridionais. […] Estabeleceu-se um percurso contínuo, e tanto quanto possível curto, permitindo uma clara visão do tema exposto e que, desenrolando-se segundo uma linha helicoidal pelos diversos sectores*

do rés-do-chão – introdução histórica, riqueza espiritual, riqueza material e aspirações da Nação.[360]

O tema de cada setor indicava também a mensagem que se procurava veicular globalmente: «Introdução», «Síntese das Riquezas Espirituais da Nação Portuguesa», «Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa», «Aspirações da Nação Portuguesa» e «Acção de Portugal no Ultramar». Estes títulos assumiam, por outro lado, mensagens específicas que determinavam *a priori* a leitura dos objetos que compunham a exposição.

Apoiando-me, mais uma vez, na tese de Susana S. Martins, refiro dois objetos que podem ser entendidos como chaves do discurso simbólico levado a efeito em Bruxelas. No primeiro núcleo, Introdução, era mostrado um dos painéis do políptico de Nuno Gonçalves, significativamente o Painel dos Pescadores, relacionado com a empresa da exploração marítima. Estando uma imagem do Infante D. Henrique, esculpida por Barata Feyo, no exterior do pavilhão, a celebração dos protagonistas das Descobertas tinha correspondência no interior do edifício através da alusão aos seus agentes anónimos. E assim, destacava-se a Expansão Portuguesa como uma empresa que reuniu os esforços de toda uma sociedade em torno de um ideal humanista.

Fig. 60: Reprodução do Painel dos Pescadores de Nuno Gonçalves no núcleo introdutório do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

[360] 3 pavilhões de exposição portugueses: pavilhão de Portugal na exposição universal de Bruxelas (1958). *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*. Nº 7 (out. 1958), pp. 3-16.

Outro elemento que é também exemplar do caráter discursivo dos objetos artísticos e que indica ainda o modo como a arte contemporânea se podia encaixar nos propósitos narrativos da exposição, encontrava-se no Setor III, «Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa». A coluna de terracota de António Paiva introduzia a temática deste setor, que compreendia ainda as questões do «território e as suas características geo-económicas» e a «população como factor de riqueza»[361]. A coluna não só representava as atividades económicas do país, como também, num movimento helicoidal, as apresentava simbolicamente: começava pela pesca e agricultura, na base, e desenvolvia-se até à indústria e energia.

Fig. 61: Coluna de terracota de António Paiva, no Setor III, Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

[361] Indicações incluídas no plano geral da exposição, datado de 1955, citado por Susana S. Martins – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, 2011, p. 254.

Nestes dois casos estamos a falar de arte figurativa. Mário Neves, referindo-se às obras de arte incluídas no percurso expositivo do pavilhão de Portugal, confirmava que estas cumpriam, de facto, uma função e que era a figuração que mais satisfazia a integração dos objetos artísticos na estratégia propagandística da exposição. Na mesma carta, citada por Susana S. Martins, o comissário-adjunto explicava não ser avesso à arte abstrata, porém, para as obras artísticas funcionarem como complemento dos documentos e objetos exibidos e contribuirem para a comunicação da mensagem geral do pavilhão, era necessário que pudessem ser «lidas» como qualquer outro elemento. Deste modo, o comissário-adjunto defendia o recurso à arte figurativa, argumentando que a natureza da exposição requeria obras de arte com um «significado concreto e fàcilmente compreensível»[362].

O núcleo artístico exibido no Setor II escapava, segundo Mário Neves, ao papel complementar que o comissário-adjunto atribuía à restante arte apresentada ao longo do percurso expositivo.

Fig. 62: Pormenor do Setor III, Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

[362] Susana S. Martins cita uma carta de Mário Neves datada de 1957. *Ibidem*, pp. 255-256.

Para além da arte moderna exibida naquele Setor, de que se falará mais adiante, e das reproduções ou obras de arte antiga que pontuavam determinados núcleos, o pavilhão de Portugal integrava também um conjunto de objetos artísticos que se encontravam disseminados por todo o edifício, integrando o arranjo decorativo dos diferentes setores. Estas obras assumiam também um papel complementar ao reiterar decorativamente a modernidade do pavilhão.

Fig. 63: Escultura de Jorge Vieira no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

Fig. 64: Pintura de Júlio Resende no no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

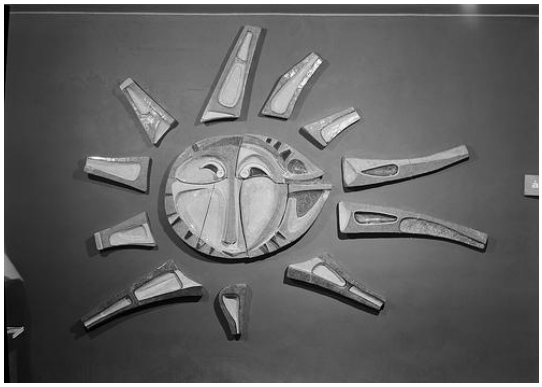

Fig. 65: Cerâmica de Querubim Lapa no no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

Tratava-se, neste caso, de escultura e pintura mural de raiz abstrata, que se harmonizavam mais com a atualidade do dispositivo museográfico e do edifício de Pedro Cid, do que com a mensagem veiculada pelos conteúdos da exposição. Era nestes elementos dispersos que se encontrava o contributo dos

mais jovens artistas e das novas tendências[363], do que propriamente na mostra do Setor II que impunha um registo mais conservador.

Nesse setor, dedicado à «Síntese das Riquezas Espirituais da Nação Portuguesa», exibia-se predominantemente artistas consagrados do modernismo português, que haviam trabalhado sobretudo a figuração – Eduardo Viana, Almada Negreiros ou Dordio Gomes, entre outros[364]. Esta mostra, cuja composição era substituída duas vezes por mês, procurava também colmatar a participação portuguesa na exposição geral de artes plásticas da Expo 58, intitulada *50 ans d'Art Moderne*. Os artistas portugueses aí representados, Amadeo de Souza-Cardoso, Carlos Botelho e Jorge Vieira[365], tinham na revisão da arte moderna da primeira metade do século xx uma visibilidade muito deficiente por danificação de uma das peças (escultura de Vieira), ausência de legenda (guache de Carlos Botelho) ou por não correspondência entre a obra exposta e a que foi reproduzida no catálogo (Amadeo), segundo o relato de José-Augusto França[366].

Relativamente à pequena exposição do pavilhão de Portugal, o que importa salientar é que o significado global desse núcleo , o da modernidade da produção artística portuguesa, sobrepunha-se à «leitura» de cada obra individualmente. Restringindo-se essa mensagem às obras de arte apresentadas no Setor II, Susana S. Martins concluiu que esta pequena mostra, isolada em alguns painéis, não partilhava o mesmo significado universalista dos restantes objetos exibidos no pavilhão[367].

---

[363] Essas obras eram da autoria de António Paiva, António Duarte e Câmara Leme (Setor III); Jorge Vieira, Júlio Resente e Querubim Lapa (Setor IV) e de Menez (Setor VI)

[364] A documentação não integra uma lista das obras exibidas neste pavilhão, que eram substituídas periodicamente. Contudo, uma lista com os valores dos seguros das obras de arte levadas a Bruxelas indica o nome de alguns dos artistas representados: João Navarro Hogan, Rui Filipe, Fernando Lenhas, Nuno de Siqueira, Cândido Costa Pinto, José Júlio, Joaquim Rodrigo, Álvaro de Brée, Martins Correia, Lagoa Henriques, João Fragoso, Arlindo Rocha,Vasco da Conceição. ANTT: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas – cx. 182.

[365] Ao contrário do que sucedera na *Exposição de Artes Plásticas,* para a qual Jorge Vieira enviara o seu projeto escultórico sob o título *Estudo para monumento*¸ na exposição de Bruxelas esta obra foi apresentada com o seu título original, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido.*

[366] V. Notas e Lembranças nº 14. *Diário de Notícias* (31 jul. 1958).

[367] MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, 2011, pp. 247 e 249.

Essa desconexão com a semântica expositiva dominante manifestou-se também no modo como as obras de arte foram exibidas. É inegável a grande proximidade existente entre a pequena mostra de Bruxelas e a representação da produção artística moderna portuguesa na exposição *30 anos de cultura portuguesa* (em que, inclusivamente, algumas obras coincidiram).

Fig. 66: Setor II, Síntese das Riquezas Espirituais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA

Fig. 67: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956.
Secção das Artes
© Mário Novais, FCG-BA

A repetição da mesma estratégia expositiva nos certames de propaganda aponta para o estabelecimento de uma solução recorrente, que, ao criar um parêntesis discursivo, manifesta a dificuldade em articular museograficamente as obras modernistas com o programa historicista e consagratório daquelas exposições.

A presença da produção artística no pavilhão de Bruxelas assumia, deste modo, e mais uma vez, uma abordagem ambígua. No espaço dedicado às artes plásticas privilegiou-se um discurso mais conservador, que reafirmava as raízes nacionais do objeto artístico, recorrendo aos mesmos trabalhos que já tinham antes integrado outras mostras propagandísticas. As obras de arte moderna que complementavam decorativamente o espaço seguiam, regra geral, uma via abstrata, que se coadunava melhor com as formas simples e racionais do pavilhão, ao mesmo tempo que não acrescentavam um dado extra à mensagem que em cada núcleo se procurava veicular. O teor autorreferencial das obras contemporâneas assegurava, deste modo, o controlo sobre a leitura de cada espaço, permitindo ao mesmo tempo, complementar o seu arranjo museográfico.

O papel do SNI na dinamização da produção artística moderna não se manifestava nestes pequenos núcleos expositivos, mas na forma como, no final dos anos 50, estava a congregar um grupo de arquitetos, decoradores e artistas em torno de projetos que assumiram uma irrefutável modernidade. A efemeridade das construções destinadas a feiras ou exposições internacionais, promovia uma maior experimentação e a aplicação de soluções mais arrojadas, dentro de uma «estética» que seguia em linha com os modelos internacionais contemporâneos, o que, por sua vez, uniformizava a apresentação de cada nação, ultrapassando, assim, o aparato nacionalista. Não há que duvidar do papel do Secretariado nesta nova orientação que limpou os edifícios e os seus interiores do historicismo e folclorismo das representações portuguesas anteriores a fim de valorizar uma renovação formal e estética, para a qual contribuiu também o trabalho dos artistas modernos.

Capítulo 5

A *II Exposição de Artes Plásticas*

[Feira das Indústrias de Lisboa, 18 de dezembro de 1961 a 18 de janeiro de 1962]

Em 1961, a FCG inaugurou, passados quatro anos da sua primeira edição, a *II Exposição de Artes Plásticas.* Esta exposição marcou um momento importante da arte portuguesa ao revelar novas propostas pictóricas que confirmavam a via há muito advogada de um figurativismo novo. Esta Exposição destacou-se ainda do certame de 1957 pelo seu arranjo expositivo, que beneficiou da sua implantação num edifício mais amplo e de conceção modernista.

Para além da atividade expositiva desenvolvida no país, a FCG foi também influenciada, na organização do seu certame e, simultaneamente, na construção da sua imagem, pelo que externamente ia acontecendo. Esta realidade é tão mais significativa quanto nos apercebemos que um dos arquitetos da equipa que concebeu o projeto vencedor para a Sede e Museu da FCG, Pedro Cid, foi também o autor do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas. A maquete dos edifícios da FCG foi exposta na *II Exposição de Artes Plásticas*, cuja preparação não deixou de ter em conta os regulamentos das Bienais de Veneza e São Paulo.

Fig. 68: Vista da entrada da exposição. FIL, 1961
© FCG-BA

Dando continuidade à *Exposição de Artes Plásticas*

A *II Exposição de Artes Plásticas*, surgiu, como a própria designação indica, na sequência do evento realizado em 1957. A referência a uma segunda edição deste certame surge no relatório de Azeredo Perdigão relativo aos anos de 1955 a 1959, mas julgo que a decisão de dar continuidade à primeira Exposição surgiu em data posterior. De facto, na documentação relativa à organização desta mostra, nada indicia a preocupação em dar-lhe continuidade, isto é, ela não foi criada como uma exposição periódica, como um salão, ou, como muitos desejariam, uma bienal. Também na documentação, para além do próprio catálogo e da imprensa, a exposição é sempre designada de *Exposição de Artes Plásticas* e não de *I Exposição*… É muito vulgar nos periódicos a designação de «Exposição Gulbenkian», o que mostra a exclusividade deste evento, quando não havia outras exposições da FCG anunciadas. A única exceção acontece no filme *Imagens de Portugal 127*, realizada em 1957, que dedicou um «apontamento» à «1ª exposição de artes plásticas da Fundação Gulbenkian» (V. cap. 3, pp. 100-102).

A primeira edição teria sido sobretudo pensada para marcar a entrada em ação da FCG nas artes plásticas portuguesas. Tendo em conta a forma como o Serviço de Museu e Belas-Artes operava no campo artístico, ou seja, sem uma planificação de longo prazo, agindo no imediato, era natural que não se equacionasse em 1956 ou 1957 dar continuidade àquele evento, que tivera, aliás, um propósito específico, fazer um levantamento dos principais problemas que afetavam as artes em Portugal.

Na documentação consultada, a decisão de repetir a *Exposição de Artes Plásticas* surgiu três anos após a sua organização, na ata da reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração, realizada em 21 de dezembro de 1960. Nesta reunião decidiu-se que a nova *Exposição de Artes Plásticas* compreenderia «os sectores de pintura, escultura, arquitectura, aguarela, desenho e gravura», sendo «admitidos os artistas nacionais e estrangeiros que residem no nosso País, nos termos da proposta do Serviço de Museu e Belas-Artes, de 20 de Dezembro do corrente. Fixou-se em Esc. 400.000$00 […] o limite da importância destinada

à concessão de prémios aos expositores, o que deverá ser convenientemente regulamentado»[368].

No primeiro *Relatório do Presidente*, correspondente aos anos de 1955 a 1959, mas publicado em 1961, a realização da *II Exposição de Artes Plásticas* foi publicamente anunciada e justificada. Falando genericamente sobre «exposições colectivas», Azeredo Perdigão não deixou de remeter para os objetivos da mostra de 1957 quando justificou a sua continuidade:

> *As exposições colectivas, além de despertarem no público maior interesse, têm a vantagem de estimular, entre os artistas expositores, o espírito de competição e de permitirem, com maior facilidade, ter a visão panorâmica do estado e evolução das artes em determinadas épocas. Por isso, tanto para o benefício cultural do povo como para proveito material e profissional do artista, a Fundação esforçar-se-á por repetir, de um modo regular, com uma periodicidade não excedente a três anos, e de preferência todos os dois anos, as exposições nacionais de artes plásticas que com tanto êxito iniciou em Dezembro de 1957. […] Tudo se prepara para que, no Outono do ano 1961, a Fundação realize a sua segunda exposição nacional de artes plásticas, à qual serão admitidos trabalhos, não só de pintura, escultura, desenho e gravura, mas também, e nas exposições da Fundação pela primeira vez, trabalhos de arquitectura.[…]*.[369]

Esta decisão da FCG não deveria ter sido alheia à reação pública aquando da *I Exposição*, nomeadamente aos elogios e apelos publicados por artistas e críticos.

Quanto às apreciações menos positivas sobre a sua iniciativa, a FCG assumiu uma postura de indiferença, na medida em que organizou a segunda edição do certame de 1957 nos mesmos moldes.

---

[368] *Acta nº 185: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 21 de Dezembro de 1960, às 11 horas* [cópia datilografada de excertos]. Lisboa: 21 de dezembro de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

[369] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 107.

Uma bienal para Lisboa

Atitude diferente teve a Fundação relativamente a outras propostas que visavam dar um âmbito internacional à *Exposição de Artes Plásticas*.

Ainda antes da realização da *I Exposição*, José-Augusto França propunha a organização de uma bienal em Lisboa patrocinada pela Fundação:

> *…e porque não uma Bienal de artes plásticas? Se em Veneza ela é de organização oficial, já em São Paulo se deve aos capitais de Matarazzo – e em Portugal a Fundação Gulbenkian, cujos fins são primordialmente de fomento artístico, poderia bem assumir uma posição de organizador, para o que tem privilégios que são únicos no Mundo. […] Expondo no estrangeiro ou lá indo estudar com bolsas ou sacrifícios, os artistas portugueses nunca se esquecem de um regresso sem remedio a uma terra onde tudo que tenham conquistado se perde na indiferença, na incompetencia de juízo crítico, na malevola oposição até do ambiente sem mudança. Um sistema de bienais (em que se articulariam discretamente partes didacticas, especialmente estudadas para as nossas circunstancias culturais) daria aos artistas portugueses a garantia de um back ground mudado, cada vez mais positivo e capaz de lhes ser apoio suficiente.*

Para além de favorecer os artistas portugueses, José-Augusto França acreditava também que a realização de bienais teriam relevância em termos de público e de mercado:

> *O nosso inexistente publico, por inteligencia, sensibilidade ou snobismo […] tornar-se-ia em publico compreensivo, como o brasileiro, por exemplo, se tornou. […] Desse mesmo publico sairiam os compradores que tornariam possivel a existencia de "marchands de tableaux" honestos, cuja acção é indispensável para o lançamento e para o apoio dos novos valores, no regime economico em que a arte ocidental vive […] (E outros "marchands" estrangeiros aqui viriam*

tambem e descobririam para o Mundo pintores portuguesmente abafados).

E reforçava o facto de ser a FCG a instituição que podia levar a cabo a organização de uma bienal no nosso país: «e, ao que suponho, obvias tambem as possibilidades economicas da Fundação Gulbenkian para levar a sua organização avante dentro de um plano de fomento util à nação».

Neste artigo, França não só justificava a realização de uma bienal como sugeria também um modelo de organização:

> *Como modelo poder-se-iam tomar as bienais de Veneza, cujos problemas administractivos e burocraticos mais se assemelhariam aos portugueses, do que os paulistas […]. Com as bienais venezianas, de resto […] as bienais portuguesas alternariam os anos, tomando os impares para si. Dois anos nos separariam então da possivel I Bienal de Lisboa […] e desde já pensar em estudar a organização da veneziana que se prepara para 1958. Uma comissão prévia de observadores, artísticos, é claro (pessoas bem informadas e acima de tudo conscientes da situação actual das artes plasticas no mundo e dos seus problemas criticos), e administrativos tambem, partiria oportunamente […] nunca se pondo de parte uma colaboração tecnica italiana, em todos os planos, na nossa propria organização. Convites, admissão, premios a atribuir por um juri sempre internacional, seriam pormenores a estudar depois como tambem se deveria estudar a possivel ampliação da Bienal a outros sectores, cinematografico, teatral, musical […]. Mas tudo isto seria com a Fundação Gulbenkian, e com os serviços competentes que montasse.*[370]

O interesse deste artigo reside não só na proposta avançada por José-Augusto França, mas também no facto dele ter antecipado uma provável discussão sobre este assunto no seio da FCG.

[370] FRANÇA, José-Augusto – Notas e lembranças – Nº 3. *Diário de Notícias* (3 out. 1957), p. 7.

Nikias Skapinakis, nas suas críticas à organização da *Exposição de Artes Plásticas* de 1957, defendia também a criação de uma bienal, como vimos no capítulo dedicado a este evento[371]. A bienal de Skapinakis teria, porém, uma organização diferente da que fora proposta por José-Augusto França, ao ser constituída por exposições realizadas por outras instituições e por artistas no país, em coerência com o que o pintor advogava no seu artigo.

Sabe-se que a FCG acolheu, de facto, a possibilidade de organizar uma bienal. Mas rapidamente abandonou esta intenção. Logo a seguir ao anúncio da realização da *II Exposição de Artes Plásticas*, Azeredo Perdigão declarou, no seu relatório, que:

> *Por agora julga-se prematuro dar à referida exposição carácter internacional, anàlogamente ao que se passa, por exemplo, com as Bienais de Veneza e de São Paulo. Empreendimentos dessa natureza, designadamente quando há precedentes que já desfrutam largo crédito, carecem, antes de tentados, de uma longa preparação. Não deixa, porém, de se confessar que a representação de artistas estrangeiros nas nossas exposições forneceria, aos artistas nacionais, sobretudo àqueles que, por falta de meios próprios, de bolsas de aperfeiçoamento ou de subsídios de viagem, não têm oportunidade de visitar as exposições e os museus estrangeiros ou de frequentar as escolas de outros países […].*[372]

O contacto dos artistas portugueses com a arte internacional ficava, assim, por enquanto, restringido às bolsas de estudo, às conferências de Bernard Dorival e de Roland Penrose durante a *Exposição de Artes Plásticas* e a uma visita à exposição *50 ans d'art moderne* integrada na Exposição Universal de Bruxelas (1958). Para os artistas que parmaneciam em Portugal e para o público português o acesso à produção artística internacional moderna promovido pela FCG era, infelizmente, demasiado limitado. Neste campo, a Fundação foi

---

[371] N. S. [Nikias Skapinakis] – A Fundação Gulbenkian e as artes plásticas. *arquitectura*, 1957, pp. 43-44. V. Capítulo 3, pp. 118-119.

[372] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 108.

sumplantada pelo SNI, que apresentou, na década de 50, algumas exposições de artistas internacionais no Palácio Foz: *Artistas italianos do futurismo até hoje* (1953); *Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte da colecção British Council* (1955); *20 anos de pintura espanhola contemporânea* (1959); *Exposição da obra do escultor Henry Moore* (1959) e *Artistas berlinenses contemporâneos* (1960)[373].

4 anos depois…

Antes de entrarmos nos detalhes da organização da *II Exposição de Artes Plásticas*, convém apontar uma primeira questão que de imediato emerge deste processo – o facto de, como foi referido, a decisão, pelo menos oficial, de dar sequência à exposição de 1957 ter apenas surgido em 1960.

Não podemos deixar de especular se, para esta decisão tardia, não teria contribuído a discordância já relatada entre o presidente da FCG e Pedro Teotónio Pereira acerca da organização da *I Exposição*. Muito provavelmente os problemas internos com que a Fundação se debatia relativamente à legitimização do seu direito à herança de Calouste Gulbenkian teriam igualmente remetido para segundo plano o prosseguimento das suas iniciativas expositivas no campo da arte moderna.

Outro fator ainda, também já mencionado, prendeu-se com a restruturação do serviço ligado ao museu Gulbenkian e às artes plásticas. Artur Nobre de Gusmão assumiu em 1960 a direção do SBA, que só foi oficialmente constituído no ano seguinte. A autonomização do setor de Belas-Artes do anterior Serviço de Museu e Belas-Artes parece ter sido decisiva para a reedição da *Exposição de Artes Plásticas*: em outubro do mesmo ano em que tomou posse, o diretor do SBA assinou uma proposta que recuperava a ideia da criação de uma comissão consultiva, apresentada por Maria José de Mendonça, em 1958

[373] *Artistas italianos do futurismo até hoje: desenhos e gravuras*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1953; *Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte da colecção British Council*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1955; *20 anos de pintura espanhola contemporânea*. Lisboa: SNI, 1959; *A exposição da obra do escultor Henry Moore*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959; *Artistas berlinenses contemporâneos*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1960.

(V. capítulo 4, p. 178), para a organização da *II Exposição*. Depreende-se, portanto, que a decisão de organizar esta mostra antecedeu em alguns meses a reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração que determinou a sua realização.

Artur Nobre de Gusmão começava a sua proposta com uma referência à *I Exposição*, atribuindo à organização do futuro certame uma maior exigência:

> *[…] tanto o sucesso como a experiência adquirida com aquela intervenção em tão larga escala na vida artística nacional, aconselham redobradas cautelas e multiplicados esforços. As responsabilidades aumentaram na razão do próprio sucesso e da experiência que se ofereceu e, para a repetição que se encara, difícilmente nos seriam perdoadas improvisações ou soluções mais precipitadas*.

A nova iniciativa requeria, por isso, um balanço do evento anterior. E é, efetivamente, sintomático da ausência de planeamento o facto de apenas agora a Fundação iniciar essa análise.

Nobre de Gusmão continuava, assim, a sua proposta com uma advertência:

> *Mas seria pouco corajoso e de todo o ponto arriscado um adormecimento sobre os louros que se colheram, com a enganadora confiança de se aceitar que não haverá correcções a fazer ou inovações a tentar, em relação a um certame que sempre se tem evocado – apetece sublinhá-lo – com o respeito que merecem os cometimentos fora de série. Em nosso entender o primeiro trabalho a encetar seria precisamente o de uma imparcial reconsideração de todo o processo relativo à 1ª Exposição de Artes Plásticas, buscando-se, em averiguação honesta, o que deve ou não ser reeditado*.[374]

Finalmente, para Nobre de Gusmão, a *II Exposição de Artes Plásticas* assumia-se não só como um teste à capacidade organizativa da Fundação, mas

[374] GUSMÃO, Artur Nobre de - Apontamento Serviço de Belas-Artes: Proposta. Inf. 157/60. [Lisboa]: 31 de outubro de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

também como um fechar de ciclo, sobrepondo à ideia da bienal um novo modelo:

> *No "Relatório" que em tempos tivemos a honra de remeter ao Senhor Presidente, manifestámos a convicção e a esperança de que esta 2ª Exposição Gulbenkian de Artes Plásticas seja a última da que chamamos série nacional e que se lhe seguisse, as "Trienais Gulbenkian de Lisboa", no mais breve prazo possível.*[375]

A constituição de uma Comissão Consultiva do SBA

Para justificar a constituição da comissão consultiva, Nobre de Gusmão recorreu, porém, às Bienais de Veneza e de São Paulo, que serviram de exemplos para a resolução de questões pontuais[376]:

> *Olhando apenas para o historial significativo de Veneza e de S. Paulo, onde acordam periodicamente as duas mais famosas iniciativas do género, surge-nos uma lição de cuidados repetidos e que, nem à sombra convidativa de uma já longa experiência, se deixam narcotizar pelos repetidos sucessos.*
>
> *A «Bienal de Veneza» deste ano de 1960, resultou, como sempre, dos esforços conjugados de um escol numeroso e representativo da cultura italiana e estrangeira. Ao sabor do que é habitual, o Catálogo deste ano, abre com o preito de justiça aos nomes dos colaboradores, desde um «Comissário Straordinario» e um «Segretario Generale» aos grupos de três «Sindaci», dos três membros da «Direzione Amministrativa», dos dois da «Segretaria Generale» […].*
>
> *Por sua vez a «Bienal de S. Paulo», tem as suas «Presidência de Honra» com nove membros, «Comissão de Honra» com mais de uma centena de participantes, além de uma «Comissão Executiva» – 4*

[375] *Idem, ibidem*, p. 3. Não foi possível localizar o relatório referido por Nobre de Gusmão.

[376] Na documentação relativa à *II Exposição de Artes Plásticas* encontram-se os seguintes documentos respeitantes a estas bienais: *Regulamento Geral para a Atribuição de Prémios* da Bienal de Veneza (1960) e *Prémios da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo* (1957). FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

membros -, de uma «Comissão Consultiva» – 8 membros -, de uma «Directoria Executiva» – 6 membros -, de um «Concelho de Administração» – 37 membros, etc., etc…

É certo que não nos vamos abalançar a empreza tão complexa e tão vasta como estas de Veneza e de S. Paulo. Para tanto aguardamos confiadamente a oportunidade. […]

Mas ainda que em âmbito mais modesto, as exigências de nível e de seriedade são as mesmas e parece que tudo aconselha, a nossa experiência como a alheia, que nos rodeemos de colaboradores em número e qualidade que redundem na ajuda que o «treino» e o «calo» de Veneza e S. Paulo não dispensam.[377]

Nobre de Gusmão prosseguiu com a sua proposta, enunciando as tarefas da comissão consultiva e os nomes que a integrariam:

Numa antevisão da tarefa que lhe caberia, marcaríamos dois ciclos distintos. Durante o primeiro, imediatamente após a sua constituição, ser-lhe-ia principalmente cometido:

a) O estudo de um Regulamento Geral;

b) O estudo da viabilidade e do processo de inclusão da Arquitectura no certame e, eventualmente, a elaboração de um regulamento próprio;

c) O estudo da oportunidade da criação de um Prémio de Crítica de Arte a atribuir simultâneamente com os da Exposição de Artes Plásticas e elaboração do seu regulamento adequado;

d) O estudo das normas gerais a sugerir para a formação de diferentes juris, suas composições e sistemas de representação incluindo a dos próprios artistas;

e) O estudo do número e dos quantitativos dos Prémios a atribuir;

f) O estudo da hipotese de criação paralela de Prémios de Aquisição;

[377] GUSMÃO, Artur Nobre de - Apontamento Serviço de Belas-Artes: Proposta. Inf. 157/60, 1960, pp. 2-3.

g) O estudo de determinação do local ou locais mais adequados para a exposição;

h) O estudo da planificação geral e do projecto de orçamento prévio;

[…]

Atendendo a quanto fica exposto e sobretudo à necessidade de se aproveitar ao máximo a experiência adquirida com a Exposição de 1957, supomos não existirem grandes possibilidades de divergência quanto à escolha dos membros para esta Comissão. Assim proporíamos:

1) O Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Senhor Dr. João Couto, como o mais qualificado representante dos museus nacionais;

2) O Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Senhor Prof. Arqº Carlos Ramos, como representante de um outro sector de vulto preso às Artes Plásticas no país, dando-lhe, neste caso, preferência sobre o seu colega de Lisboa, para que exista oportunidade de conferir uma representação à segunda cidade de Portugal;

3) O professor de História de Arte da Universidade de Lisboa, Senhor Dr. Mário Tavares Chicó, como titular da única cadeira da especialidade na capital, dentro dos quadros da nossa vida universitária;

4) O Presidente da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes, Senhor Arquitecto e Pintor Frederico George, como delegado mais indicado da principal organização dos nossos artistas que representaria na Comissão;

5) A estes quatro membros se juntaria, naturalmente, o representante da Fundação Calouste Gulbenkian, devendo o Senhor Presidente dignar-se escolhê-lo e situar-lhe o lugar que tenha por mais compatível nesta Comissão, que deverá ter, para efeitos de estrutura e normalização de trabalhos, o seu próprio Presidente.

Note-se para efeito do que acima se consignou quanto ao aproveitamento da experiência da Exposição de 1957, que os três

primeiros membros que se propõem estão ligados à realização do referido certame.[378]

Esta comissão era menos numerosa do que a que fora proposta por Maria José de Mendonça, mas era também ancorada sobretudo em representações institucionais, não estando, porém, contemplada a representação do SNI, como se sugeria em 1958. Mas a heterogeneidade continuava a marcar a composição deste órgão - com a exceção de Carlos Ramos e de Frederico George, nenhum outro membro proposto estava ligado à produção artística contemporânea, o que poderia corresponder, tal como acontecera na mostra de 1957, a uma pluralidade de critérios.

Ao contrário da primeira Exposição, a segunda edição começou a ser organizada com mais tempo de antecedência (cerca de um ano) e com uma estruturação de tarefas que teriam como ponto de partida as decisões de uma comissão. Deste modo, a FCG enveredava por uma abordagem mais profissional e refletida relativamente à organização da Exposição, procurando também deste modo evitar as polémicas que marcaram a primeira mostra. É de resto evidente na documentação o desejo de não dar motivo para qualquer crítica ou protesto.

As primeiras decisões relativas à *II Exposição de Artes Plásticas*

Depois de aprovada a constituição da Comissão Consultiva, em 5 de novembro de 1960, «para efeitos de organização das exposições de artes plásticas que a Fundação venha a promover»[379], realizou-se a sua primeira reunião, em 20 de dezembro do mesmo ano. Nela participaram, como representante da FCG, Azeredo Perdigão, Nobre de Gusmão e os consultores que este indicara, com a exceção de Frederico George. Foi, então, decidida a admissão de artistas nacionais e estrangeiros residentes em Portugal e estipulado «o princípio de livre admissão sujeita a um Júri de selecção, não se encarando a hipótese de a

[378] *Idem, ibidem*, pp. 3-5.

[379] Excerto da *Acta nº 182: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 05 de Novembro de 1960* [cópia datilografada]. Lisboa: 5 de novembro de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

Fundação dirigir convites a determinados artistas, visto o facto de ter inconvenientes».

Relativamente ao orçamento, Azeredo Perdigão esclareceu que o SBA «dispunha, para o ano de 1961, de um orçamento que lhe permitiria realizar uma obra notável». Decidiu-se ainda organizar a exposição na Feira das Indústrias de Lisboa (FIL), pois, «dada a inclusão da Arquitectura, nem o SNI, nem a Sociedade Nacional de Belas Artes oferecem condições de espaço». Por fim, deliberou-se que os prémios «não deveriam ser Prémios de Aquisição e só seriam considerados "hors concours" os artistas distinguidos com os Grandes Prémios» na primeira Exposição[380].

Mas outra questão havia ainda a esclarecer, desta vez relativa ao calendário da Exposição, uma vez que, segundo Azeredo Perdigão, 1961 «seria, em matéria de Artes Plásticas, bastante sobrecarregado»[381]. A ata já citada da reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração, realizada no dia seguinte à da Comissão Consultiva, viria estabelecer como período previsto para a abertura da *II Exposição* «os inícios de Novembro»[382].

1961 foi, na verdade, o ano em que a FCG organizou um maior número de exposições, iniciando uma atividade mais regular. Das mostras anunciadas por Azeredo Perdigão, na ata da primeira reunião da Comissão Consultiva, é evidente o desejo de internacionalização, não só ao nível dos conteúdos a exibir, mas sobretudo ao nível das parcerias a estabelecer. Na área da arte contemporânea a FCG previa a organização, em colaboração com o British Council, de uma exposição de arte inglesa, de que falaremos mais adiante.

---

[380] *Acta da 1ª reunião da Comissão Consultiva*. Lisboa: 20 de dezembro de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

[381] Nesta ata ficaram registadas as exposições que a FCG organizaria em 1961, justificando, desta forma, a declaração de Azeredo Perdigão: exposição em Portugal da colecção da FCG que se realizou em Paris; exposição de Vidros de Murano, coleção Adido da Embaixada de Itália (maio); exposição de Instrumentos Antigos, coleção Ministério da Educação da Bélgica (junho); exposição de Arte Inglesa Contemporânea (outubro ou novembro); exposição de Arte Coreana; exposição de Pintura Flamenga dos sécs. XV e XVI, coleção Ministério da Educação da Bélgica.

[382] *Acta nº 185: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração…*, 1960, p. 1.

Ainda relativamente às decisões tomadas pela Comissão Consultiva, Nobre de Gusmão concretizá-las-ia melhor num apontamento do SBA, em que apresentava o calendário da exposição e o valor dos prémios a atribuir:

III- Prazo de recepção dos trabalhos: 1 a 30 de Setembro de 1961.

Inauguração do certame: 2ª quinzena de Novembro de 1961.

IV- Géneros e técnicas artísticos a admitir na Exposição:

1) Arquitectura – admitem-se obras já realizadas

2) Escultura – todos os materiais escultóricos são admissíveis

3) Pintura – óleo, aguarela, gauche, têmpera, pastel, fresco, azulejo, tapeçaria, vitral

4) Desenho

5) Gravura

V- O local considerado mais adequado para a realização do certame é o pavilhão da Feira Internacional de Lisboa.

VI- Prémios:

Grande Prémio de Arquitecura	*Esc. 50.000$00*
Grande Prémio de Escultura	*Esc. 50.000$00*
Grande Prémio de Pintura	*Esc. 50.000$00*
1º Prémio de Arquitectura	*Esc. 30.000$00*
1º Prémio de Escultura	*Esc. 30.000$00*
1º Prémio de Pintura	*Esc. 30.000$00*
2º Prémio de Arquitectura	*Esc. 20.000$00*
2º Prémio de Escultura	*Esc. 20.000$00*
2º Prémio de Pintura	*Esc. 20.000$00*
Prémio de Desenho	*Esc. 30.000$00*
Prémio de Gravura	*Esc. 30.000$00*
TOTAL	*Esc. 360.000$00*[383]

Das primeiras decisões tomadas relativamente à *II Exposição de Artes Plásticas*, a escolha do local onde esta iria realizar-se foi determinante para o

[383] GUSMÃO, Artur Nobre de - *Apontamento Serviço de Belas-Artes*. [Lisboa]: 20 de dezembro de 1960, pp. 1-2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

arranque da sua organização. Azeredo Perdigão considerou-a mesmo prioritária: «uma das dificuldades a vencer para realizar um tal empreendimento é não se ter assegurado a livre utilização, na época que for havida por conveniente, de salas com as condições apropriadas»[384].

A nova exposição tinha que ser mais ambiciosa do que a anterior, pelo que a sede da SNBA, que já em 1957 parecia não corresponder às expectativas da FCG, foi colocada logo de parte.

A Comissão Consultiva optou pelas instalações da FIL, projetadas por Keil do Amaral e Alberto Cruz e inauguradas em 1956. Para além de ser um espaço recente e amplo, a FIL projetava desde logo uma estética moderna e atual que ia ao encontro da que se pretendia para a própria sede e museu da FCG.

Fig. 69: Edifício da Feira das Indústrias de Lisboa
Arquitetos: Keil do Amaral e Alberto Cruz
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Em 6 de Janeiro de 1961, Nobre de Gusmão dava conhecimento ao comissário da FIL, Mário Neves, da decisão da Comissão Consultiva, remetendo, mais uma vez, para a Exposição de 1957:

> *O êxito da I Exposição, realizada em 1957, leva-nos a redobrados cuidados na organização do certame de agora. Um dos problemas já*

[384] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro*, 1961, p. 107.

abordados pela Comissão Consultiva que a Fundação criou especialmente para o efeito, é o do local para uma exposição tão complexa e tão vasta. Ponderadas várias hipóteses a referida Comissão recomendou por unanimidade que, sendo possível, o certame se viesse a realizar no Pavilhão da Feira Internacional de Lisboa.[385]

O diretor do SBA pedia, assim, a cedência do pavilhão de 15 de outubro até finais de dezembro de 1961.

Em 24 de janeiro de 1961, a Comissão Consultiva retomou os seus trabalhos, ocupando-se da constituição do júri de seleção e premiação, para o qual seriam convidados um arquiteto, um escultor, um pintor e dois críticos de arte, indicando-se os seguintes nomes:

-Arquitetos: Carlos Ramos, Francisco Keil do Amaral, Octávio Filgueiras

-Escultores: Salvador Barata Feyo, António Duarte, Lagoa Henriques

-Pintores: Dordio Gomes, Frederico George, Fernando azevedo

-Críticos de arte: Mário Chicó, Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão, Mário de Oliveira, José Augusto França.

A elaboração do Regulamento da *II Exposição*

Na sua segunda reunião, os membros da Comissão Consultiva preocuparam-se sobretudo com a elaboração do regulamento da *II Exposição de Artes Plásticas*, tendo Artur Nobre de Gusmão proposto que se «tomasse como base o regulamento da Bienal de Veneza de 1960». Relativamente a este documento, a Comissão, que não contou com a presença de Azeredo Perdigão, mas que acolheu pela primeira vez Frederico George, concordou «em que se não

[385] Carta de Artur Nobre de Gusmão dirigida a Mário Neves [cópia datilografada]. Lisboa: 6 de janeiro de 1961, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

estabelecesse qualquer diferença entre artes figurativas e não figurativas»[386]. Deste modo, mantinha-se, mais uma vez, a abertura a qualquer proposta artística.

No segundo ponto do Regulamento da exposição consagrava-se a imparcialidade da FCG: «aceitam-se todas as formas e meios de expressão»[387]. A Fundação procurava, assim, proteger-se da acusação de privilegiar uma corrente estética e evitar qualquer contestação. A decisão tomada na terceira reunião da Comissão Consultiva procurou assegurar isso mesmo: determinou-se então que «"subscrevendo o boletim de inscrição, o artista declara implicitamente aceitar todas as normas do Regulamento, a constituição do Júri, e as decisões que este venha a tomar»[388]. Esta determinação correspondia ao ponto 10 (Inscrição) do Regulamento, que acrescentava ainda que a subscrição do boletim conferia ao Júri e ao SBA «plenos poderes no que se refere à colocação das suas obras no recinto da Exposição»[389].

O Regulamento da IV Bienal de S. Paulo, 1957, integrava a mesma medida (ponto 15), tal como o regulamento da Bienal de Paris de 1959 (artigo 32). Tratava-se, portanto, de uma formalidade comum a outros certames artísticos, que tinha como objetivo assegurar a autoridade dos júris e das instituições organizadoras.

Mas o Regulamento da *II Exposição* trazia ainda mais novidades em relação à primeira edição. Em primeiro lugar, acrescentava aos núcleos da Exposição de 1957, a secção de Arquitetura, que admitia trabalhos individuais ou de equipas de arquitetos, realizados «no decurso dos últimos dez anos ou em execução»[390]. Os concorrentes poderiam enviar num máximo três projetos, reproduzidos em páineis, com fotografias e desenhos, ou em maquetes.

---

[386] Nesta reunião deliberou-se também «que se não preveria a realização de nenhuma restrospectiva». *Acta da 2ª reunião da Comissão Consultiva*. Lisboa: 24 de janeiro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[387] *II Exposição de Artes Plásticas: Regulamento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

[388] *Acta da 3ª reunião da Comissão Consultiva*. Lisboa: 31 de janeiro de 1961, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[389] *II Exposição de Artes Plásticas: Regulamento*, 1961, pp. 2-3.

[390] *Ibidem*, ponto 2, p. 1.

Outra novidade era estabelecida pelo ponto 4: «serão exclusivamente admitidas à Exposição obras que não tenham figurado em outras exposições realizadas no País»[391].

Também em relação à seleção e premiação era introduzida uma alteração, pois passava a existir apenas um júri para avaliar os trabalhos submetidos e atribuir os prémios. Segundo este Regulamento, todas as suas deliberações «são irrevogáveis e delas não haverá recurso»[392].

Quanto à premiação, aplicava-se a decisão tomada pela Comissão Consultiva, ao ressalvar-se que «em nenhum caso os prémios atribuídos serão considerados como prémios de aquisição»[393].

A elaboração do Regulamento ocupou a Comissão Consultiva até abril de 1961[394], que fez, de seguida, uma pausa nos seus trabalhos, realizando a sua 8ª reunião apenas em agosto.

A FCG não deixou em momento algum de remeter a organização da *II Exposição de Artes Plásticas* para a sua primeira edição, sentindo simultaneamente a necessidade de explicitar as alterações aplicadas no novo certame. A introdução do catálogo mencionaria a génese da *II Exposição*, mas chamaria a atenção para uma maturação do modelo expositivo anterior, repetindo a proposta de Nobre de Gusmão:

> *Ao promover a II Exposição de Artes Plásticas, a Fundação Calouste Gulbenkian reedita uma iniciativa tomada em 1957.*
> *No catálogo preparado para o certame de então, algumas palavras introdutórias fixaram uma linha geral de objectivos. Hoje, as mesmas palavras poderiam voltar a ser escritas sem prejuízo de oportunidade, uma vez que se mantêm os propósitos essenciais da Fundação, ao renovar a iniciativa. Na sua definição mais simples, poderão dizer-se*

[391] *Ibidem*, p. 1.
[392] *Ibidem*, ponto 21, p. 5.
[393] *Ibidem*, ponto 24, p. 6.
[394] *Acta da 7ª reunião da Comissão Consultiva*. Lisboa: 18 de abril de 1961, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

uma tentativa de contribuição para o incremento da actividade artística do país. Como outrora, tem-se em vista a possibilidade de proporcionar um contacto directo entre o público e os artistas portugueses e estrangeiros residentes no nosso país, contacto cujas vantagens culturais e materiais não necessitam de ser encarecidas.

Mas a repetição da iniciativa e dos propósitos fundamentais não exclui um desejo de pôr ao serviço de esta Exposição ensinamentos colhidos com a realização daquela que a precedeu. Entre as modificações de plano ou de estrutura do certame que mais importa salientar, deve sobretudo referir-se a decisão de fazer incluir a Arquitectura entre as Artes representadas, devolvendo-a assim ao meio da família em que se integra.

Também agora, um regulamento estudado para fixar as principais normas que haveriam de nortear a Exposição precisou que a ela seriam admitidas todas as formas e meios de expressão em Arte.

Estas inovações logo fizeram antever a possibilidade de uma excepcional afluência de trabalhos, o que imediatamente levantou o problema das instalações com condições e capacidade suficiente para que se pudessem expor aqueles que o Júri viesse a seleccionar, procurando dar-se a este uma liberdade no exercício das suas funções que não fosse coarctada por qualquer imposição de espaço.

Assim, acabaram por ser escolhidas as instalações da Feira Internacional de Lisboa e cremos que as obras apresentadas e o critério utilizado para a apresentação fàcilmente deixam ver como seria impossível fazê-las conter nas salas da Sociedade Nacional de Belas Artes, onde se efectuou a I Exposição.[…]

O reajustamento efectuado assinala-se ainda pela elevação do quantitativo dos Grandes Prémios […]. Na sua expressão total, o quantitativo dos prémios estabelecidos passou a atingir os trezentos

e sessenta mil escudos, em vez de os trezentos e quinze mil em que se ficara em 1957.[395]

O concurso de cartazes

A primeira iniciativa afim da *II Exposição,* mencionada no catálogo, desenrolou-se no mês de julho de 1961, quando Artur Nobre de Gusmão propôs a realização de um «concurso livre para a escolha de um cartaz destinado a anunciar» o certame. O diretor do SBA justificava esta iniciativa afirmando que ela «poderá contribuir para incentivar uma das técnicas artísticas mais descuradas e desprotegidas entre nós». No mesmo documento encontrava-se, em manuscrito, o despacho do Presidente da FCG, que concordava com a organização deste concurso, mas aguardava uma proposta mais concreta em termos de condições e regulamento[396].

A Comissão Consultiva reuniu-se mais uma vez a 7 de outubro, procedendo, nesta data, à apreciação dos projetos apresentados no âmbito do concurso de cartazes. Para além dos elementos habituais, foi convidado a participar nesta reunião Bernardo Marques, na condição de artista gráfico. A Comissão, que assumiu neste concurso o papel de Júri, lamentou, de forma premonitória, como veremos, «a falta de nível que evidenciava a quase totalidade dos mesmos […] no entanto, foi ponderado que não convinha deixar de atribuir os prémios, nem deixar de imprimir o projecto que viesse a obter o 1º prémio, pois poderiam vir a criar-se situações desagradáveis ou de polémica, que só iriam prejudicar a realização do certame». Destacaram-se, assim, os trabalhos de Duarte Pimentel, Paulo Guilherme d'Eça Leal, Thomaz de Mello (Tom), João Manuel Cardoso e Daciano da Costa. E atribuiram-se os seguintes prémios:

1º prémio: Paulo Guilherme d'Eça Leal (projeto nº 30) – 20.000$00

[395] *II Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, pp. 1-2.

[396] GUSMÃO, Artur Nobre de - *Apontamento Serviço de Belas-Artes – Proposta*. [Lisboa]: 5 de julho de 1961, pp. 1-2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento. O despacho de Azeredo Perdigão encontra-se datado de 7 de julho de 1961. A Comissão Consultiva começaria a trabalhar no regulamento do concurso de cartazes a 7 de agosto seguinte.

2º prémio: Tom (projeto nº 78) – 15.000$00

3º prémio: Daciano da Costa (projeto nº 119) – 10.000$00

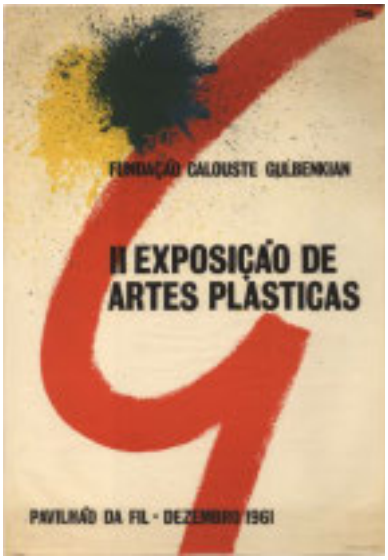

Fig. 70: Trabalho submetido por Tom ao concurso de cartazes para a *II Exposição*, que foi distinguido com o 2º Prémio.
© Biblioteca Nacional de Portugal

Dada a «falta de nível» dos trabalhos apresentados, o Júri adotou outro critério para a eleição do primeiro prémio, ao considerar que o projeto vencedor «não dava margem a qualquer tendência, o que constituía uma vantagem num cartaz para anunciar uma Exposição de Artes Plásticas a que também não se atribui, em princípio, qualquer tendência»[397].

O Júri de Seleção e Premiação

A constituição do Júri de Seleção e Premiação da *II Exposição* refletia também este propósito de não manifestar qualquer posição estética, na medida em que reunia várias personalidades ligadas a diferentes áreas e épocas da arte portuguesa.

Numa proposta do SBA, datada do mês de julho de 1961, retomou-se a questão da composição do Júri único para a seleção e premiação na *II Exposição de Artes Plásticas*. Reformulou-se, então, a proposta inicial da Comissão Consultiva, relativamente ao número de jurados e às áreas e funções a que estariam ligados. Aconselhou-se a integração de um arquiteto, um escultor, um

[397] *Acta da 9ª reunião da Comissão Consultiva*. Lisboa: 7 de outubro de 1961, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

pintor, um historiador de arte, um crítico de arte e um representante dos artistas. Estes, uma vez escolhidos para fazerem parte do Júri, não poderiam concorrer à Exposição. Por sugestão do Presidente da FCG, o Júri passou de 7 a 9 membros, com a inclusão do presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, ou um seu representante, e do presidente da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, ou um seu delegado. Assim, a composição do Júri foi estabelecida provisoriamente com os seguintes nomes:

Presidente: FCG

Vogais:

Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes

Presidente da Direcção da SNBA

Carlos Ramos

Simão Dordio Gomes

Salvador Barata Feyo

Mário Tavares Chicó

Crítico de arte

Representante dos artistas eleito pelos concorrentes à exposição.

Quanto à escolha do crítico de arte, Nobre de Gusmão dava conhecimento da sugestão da Comissão Consultiva de convidar José-Augusto França. Neste documento, o diretor do SBA indicava outros nomes alternativos, como os de Mário de Oliveira, José Júlio, Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão e Mário Dionísio, comentando depois, negativamente, o panorama da crítica da arte em Portugal: «simplesmente os nossos críticos de arte realmente bem dotados e bem apetrechados são raros». Relativamente a Mário Dionísio, referiu ainda que este era, entre as alternativas apresentadas «aquele que mais se sincroniza com uma determinada orientação plástica»[398]. O despacho a manuscrito do Presidente da FCG[399] aprovou o nome de José-Augusto França, que aceitou o convite que lhe foi dirigido.

[398] GUSMÃO, Artur Nobre de - *Apontamento Serviço de Belas-Artes - Proposta: Júri da Exposição de Artes Plásticas*. [Lisboa]: 24 de julho de 1961, p. 4. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[399] Este despacho encontra-se datado de 31 de julho de 1961.

O Júri da *II Exposição* não ficava, porém, ainda totalmente definido. Um outro elemento seria acrescentado à proposta de Nobre de Gusmão, na sequência da manifestação de estranheza da parte do Sindicato Nacional dos Arquitectos por este organismo não se encontrar representado na Comissão Consultiva e no Júri da Exposição da FCG, ao contrário do que acontecia nas áreas da Pintura e Escultura, com a presença de membros da SNBA e da Academia Nacional de Belas-Artes[400]. Azeredo Perdigão respondeu pessoalmente a esta contestação, justificando o convite às duas instituições mencionadas com o facto de estas não serem «agremiações de uma classe e abrangem, pelo contrário, em perfeitas condições de igualdade, as três a que nos referimos [pintores, escultores, arquitectos], um dos factores que ditaram à Fundação o convite que lhes formulou para se fazerem representar no Júri». Por outro lado, Azeredo Perdigão explicava também que a escolha dos jurados se devia ao seu mérito individual e experiência nas áreas contempladas, como também à colaboração que já tinham iniciado com a FCG: «portanto convém precisar que a Comissão Consultiva se compõe de individualidades em quem a Fundação confia, reconhecendo-lhes todo o mérito e não está formada de acordo com o princípio de representação de organismos». Tendo esclarecido o critério para a composição da Comissão e do Júri, o presidente da FCG acedia, contudo, à pretensão do Sindicato: «não obstante tudo o que se expôs a Fundação Calouste Gulbenkian fazendo prova da sua isenção e para ir ao encontro dos sinceros propósitos de colaboração que lhe afirma a Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos, está pronta a aceitar a inclusão de um seu representante no Júri da Exposição de Artes Plásticas que decidiu promover no corrente ano»[401].

Mais uma vez, a FCG sofria a pressão de uma associação representativa, tal como acontecera na Exposição de 1957, com o Grupo de Artistas Portugueses.

---

[400] Carta dirigida pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos ao Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 31 de agosto de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[401] Carta de José de Azeredo Perdigão dirigida ao Sindicato Nacional dos Arquitectos. Lisboa: 5 de setembro de 1961, pp. 1-3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

Depois deste episódio e da consulta às instituições referidas, o Júri fixou-se finalmente com os seguintes nomes: Artur Nobre de Gusmão (que seria o intermediário entre a o Júri e o Conselho de Administração da FCG, na ausência do seu presidente), Reinaldo dos Santos, pela Academia Nacional de Belas-Artes; Raul Chorão Ramalho, pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos; Carlos Ramos, Mário Tavares Chicó, Dordio Gomes, Salvador Barata Feyo e José-Augusto França. Ironicamente, Mário Dionísio, que tinha sido excluído como representante da crítica de arte pela razão apontada na proposta de Nobre de Gusmão, acabou por integrar o Júri, em nome da SNBA. A estes jurados juntaram-se ainda Fernando Azevedo (1923-2002), como representante dos artistas, nos trabalhos de seleção, e João Abel Manta, também representando do artistas, mas na premiação[402].

O debate sobre os critérios de seleção e de premiação

Tendo o prazo de entrega das obras para seleção terminado no dia 10 de outubro de 1961, o Júri reuniu-se pela primeira vez no dia seguinte, nas instalações da FIL[403]. Nesta reunião discutiram-se os critérios de avaliação das obras e de premiação. Azeredo Perdigão começou por ressalvar que, relativamente aos prémios, «estes não teriam necessàriamente de ser atribuídos, no caso de as obras seleccionadas o não merecerem». E esclareceu desde logo que

> *[…] a Fundação se sujeitaria a todas as decisões do Júri, que teria plena liberdade e assumiria inteira responsabilidade, mas acrescentou que a Fundação seria solidária com ele. Lembrou então que, quando da realização da I Exposição de Artes Plásticas da*

[402] Ambos os representantes dos artistas foram eleitos por maioria dos votos dos concorrentes à *II Exposição*, segundo informação contida no seu catálogo.

[403] José-Augusto França refere nas suas memórias o anúncio de Azeredo Perdigão de que a *II Exposição* seria posteriormente apresentada em Paris (propósito que não veio a concretizar-se) e a surpresa com que esta notícia foi recebida: «a própria exposição, desejou subitamente Azeredo Perdigão, levá-la a Paris, notícia inesperada que nos deu, ao empossar o júri (e de que nem o seu chefe de serviço de Belas-Artes, Gusmão, sentado a seu lado e com ele chegado, estava ao corrente – como frisou)». FRANÇA, José-Augusto - *Memórias para o ano 2000*, 2001, p. 164.

Fundação, o Conselho de Administração não concordara com todas as deliberações que haviam sido tomadas, mas que a elas se submetera. Acrescentou, ainda em relação à I Exposição, que se discutira o critério de selecção do Júri e que se chegara mesmo a pensar em organizar um certame com as obras dos artistas excluídos. Na mesma linha de ideias informou ainda que relativamente à I Exposição tinham surgido algumas contrariedades, por o Júri ter seleccionado os trabalhos apresentados com muito rigor. Concluiu, afirmando que lhe parecia que os factos apontados não deveriam ser esquecidos.[404]

As primeiras questões levantadas no arranque do processo de seleção de obras disseram, contudo, respeito à atribuição dos prémios. Azeredo Perdigão esclareceu Reinaldo dos Santos de que «o Júri não poderia alterar a natureza e importância dos prémios estabelecidos para distinguir as obras que os merecessem, mas que ficaria ao seu critério atribuir ou não esses prémios». De seguida,

Pediu a palavra o Senhor Arq. Carlos Ramos, que desejaria saber se para atribuição dos Grandes Prémios se manteria o critério seguido na I Exposição, em que eles haviam sido de consagração. O Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão respondeu, afirmando que se não definira qualquer princípio no Regulamento da Exposição, para deixar liberdade ao Júri num problema que é delicado. Acrescentou que o assunto era susceptível de discussão e que já fora debatido se se deveria premiar um artista ou uma obra, mas que não quereria pronunciar-se sobre o assunto sem ouvir os pareceres dos membros do Júri. […]

O Senhor Prof. Reynaldo dos Santos sugeriu seguidamente que a escolha incidisse sobre os trabalhos que viessem a ser seleccionados, visto que, em sua opinião, se torna difícil julgar um artista pela sua obra. Afirmou então o Senhor Dr. Azeredo Perdigão que aquele ponto

[404] *II Exposição de Artes Plásticas: 1ª Reunião do Júri*. Lisboa: 11 de outubro de 1961, pp. 1-2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

de vista havia sido adoptado, em parte, na I Exposição, visto que o Grande Prémio fora atribuído não só com a intenção de se consagrar um artista, mas também porque a obra que apresentara ao certame o merecia. E, a esse propósito, alvitrou a hipótese de um artista consagrado poder ter tido a infelicidade de enviar para a Exposição um trabalho que não tenha o nível habitual das suas obras. Acrescentou ainda que não deveria esquecer-se que o público iria tomar contacto com a Exposição e que, consequentemente, seria delicado ir premiar um artista consagrado que não tivesse apresentado uma obra de grande nível. Salientou ainda que a Fundação não quereria perder de vista o aspecto educativo da Exposição. […]

[…] o Senhor José-Augusto França propôs que fosse mantido nesta II Exposição o critério da consagração para atribuição dos Grandes Prémios, mas acrescentou que lhe parecia que essa escolha não deveria deixar lugar a quaisquer dúvidas. Para tanto, sugeriu que esses prémios fossem concedidos por maioria suficientemente absoluta do Júri e que, se se não estabelecesse essa maioria no segundo ou terceiro escrutínio, não fossem atribuídos os Grandes Prémios, dado que lògicamente se verificaria não haver possibilidade de se considerar a sua concessão. E justificou esse seu ponto de vista, invocando o interesse que, por certo, a Exposição iria suscitar no público e na imprensa e as polémicas que muito provàvelmente poderiam surgir. […] O Senhor José-Augusto França esclareceu então que queria referir-se particularmente ao tipo de críticas que podem criar perturbações e que, por esse motivo, lhe parecia apresentar inconvenientes não se anunciar o resultado do trabalho de premiação, se ele se fizesse no seguimento da selecção.[405]

[405] *Ibidem*, pp. 3-7.

Após os esclarecimentos relativamente à atribuição dos prémios, os membros do Júri concentraram-se na tarefa que motivou a sua primeira reunião – a seleção das obras:

> *Seguidamente, o Senhor Arq. Carlos Ramos quis conhecer o ponto de vista da Administração quanto ao critério a seguir na selecção dos trabalhos dos concorrentes, lembrando que na I Exposição de Artes Plásticas havia sido seguido um critério actual. […]*
>
> *O Senhor Dr. Azeredo Perdigão pronunciou-se relativamente à questão posta pelo Senhor Arq. Carlos Ramos, afirmando que a Fundação já definira a sua posição em relação aos artistas e à Arte Moderna. Acrescentou, no entanto, que se não podia ignorar a existência de artistas clássicos, que poderiam eventualmente apresentar obras excepcionais. Assim, não julgava poder adoptar-se um critério absoluto. Afirmou ainda que o certame não seria de Arte Moderna, mas de Artes Plásticas. Nestas condições, esclareceu o Senhor Dr. Perdigão que as obras teriam de ser encaradas como valores plásticos, sendo esse o critério da Fundação.*
>
> *O Senhor Prof. Reynaldo dos Santos lembrou então que toda a arte de uma época tem percursores e continuadores e que lhe parecia, portanto, que se não deveria atender só às correntes mais actuais.*
>
> *O Senhor José-Augusto França salientou seguidamente que a afirmação do Senhor Prof. Reynaldo dos Santos criava um problema. Em seu parecer, a I Exposição tivera uma grande importância didáctica e fora como que a segunda pedra de lançamento da Arte Moderna no nosso país, no seguimento da acção de António Ferro. Assim, tendo a I Exposição sido extraordinàriamente importante no aspecto sociológico, positivíssima do ponto de vista didáctico, era sua opinião que esta II Exposição deveria ir mesmo além da outra.*
>
> *Acrescentou o Senhor José-Augusto França que, tal como sugerira o Senhor Prof. Reynaldo dos Santos, era sua opinião que se deveriam incluir na Exposição as correntes mais importantes da nossa época,*

quer figurativas, quer abstractas, e que deveriam mesmo constituir o núcleo principal do certame, mas com aceitação das correntes que venham do passado e com aceitação mais generosa dos trabalhos que apontem para o futuro. E exemplificando, observou que lhe parecia mais útil aceitarem-se trabalhos de artistas jovens, mesmo com erros, do que obras ligadas ao passado já morto. Concluindo afirmou o Senhor José-Augusto França que nesta II Exposição se deveria recusar o passado morto e tender prudentemente para o futuro.

Pronunciou-se então o Senhor Dr. José Azeredo Perdigão, que, em primeiro lugar, esclareceu que a Fundação, ao organizar a I Exposição e agora esta, não tivera em vista levar a efeito exposições de Arte Moderna. Acrescentou que o Júri de admissão da I Exposição, com plena liberdade e sem um critério prèviamente estabelecido, imprimira ao certame a orientação que se pudera observar. Afirmou ainda o Senhor Dr. Azeredo Perdigão que se reagira contra essa orientação e alvitrou que talvez tivessem surgido mais facilidades se ela tivesse sido outra.[406]

Esta ata acaba por esclarecer os critérios que foram seguidos na *I Exposição*, uma vez que as atas do Júri de Seleção deste evento apresentavam apenas a listagem de obras recusadas e admitidas, não narrando a discussão em torno dos critérios seguidos, no caso de terem sido mesmo definidos. O aspeto mais determinante no trabalho dos Júris da *I* e da *II* Exposições, relacionava-se com a própria designação das exposições, que eram de artes plásticas e não de arte moderna, como Azeredo Perdigão referiu de forma insistente.

Relativamente à seleção de obras, a designação da exposição isentava, de facto, o Júri de assumir uma linha de orientação, sendo que, o que Azeredo Perdigão propôs efetivamente, aquando da *II Exposição*, foi que se avaliasse a qualidade da obra e não a sua filiação estética, ou seja, a sua atualidade. Este critério promoveu, na questão da premiação, a escolha pela consagração, mas

[406] *Ibidem*, pp. 7-8.

acabou por criar, no caso da seleção, uma nebulosa que, como aconteceu na *I Exposição*, dava liberdade a cada membro do Júri de seguir a sua própria sensibilidade artística.

A este propósito, destaco o «confronto» que se estabeleceu entre Reinaldo dos Santos e José-Augusto França. O primeiro propunha uma avaliação mais historiográfica, isto é, tendo em vista o percurso da arte até àquele momento, enquanto que o segundo privilegiava a projeção do futuro artístico através da participação dos artistas mais jovens. França pretendia que a *II Exposição* fosse mais ambiciosa, mais «contemporânea», e também mais coerente nos seus propósitos artísticos, ou seja, que ela avançasse em relação à mostra de 1957 na definição de uma vocação artística mais ligada ao presente e simultaneamente voltada para o futuro desenvolvimento da arte em Portugal.

Azeredo Perdigão recusava, contudo, a «rotolagem» da *II Exposição*, isto é, a definição de uma orientação, a favor das «facilidades» que assim se assegurariam. Essas facilidades relacionavam-se possivelmente com o impacto público da Exposição, se tivermos em mente a polémica que envolveu a mostra anterior. E esta polémica fez com que nessa altura, e também agora, o presidente da FCG dissociasse o Conselho de Administração das decisões tomadas pelos Júris, fazendo com que as críticas se restringissem a esses eventos e não se generalizassem a toda a Fundação.

Parece-me pertinente questionar neste momento os objetivos desta nova Exposição. Se a anterior visava fazer um balanço do panorama artístico português, para que a FCG preparasse a sua intervenção no campo das artes, não se justificava que se mantivessem os mesmos propósitos na sua reedição, 4 anos depois. Na verdade, a ideia de balanço (ou de panorâmica, inscrita no catálogo de 1957) não foi repetida no caso da *II Exposição,* apesar de permanecerem os «propósitos fundamentais» da primeira edição, como se declara no catálogo de 1961, ou seja, a promoção da atividade artística e a sua divulgação junto do público. Estaria agora na hora da FCG consagrar finalmente a produção artística que vinha promovendo através da atribuição de bolsas e de outros apoios, como a intervenção de José-Augusto França deixava entender. Mas, provavelmente,

para Azeredo Perdigão, o projeto de realização de exposições anuais de bolseiros, que nunca chegou a concretizar-se, cumpriria essa tarefa, cabendo à grande exposição da FCG um papel mais consagrador, não só dos artistas, mas também da própria instituição, como já se mencionou. Vocacionadas para um público mais alargado, as *Exposições de Artes Plásticas* deveriam, enfim, agregar, num ambiente festivo, toda a produção artística de qualidade sob o patrocínio da Fundação.

Os trabalhos de seleção e de premiação

Na quinta reunião do Júri, em 16 de outubro, fez-se um primeiro balanço comparativo com a *I Exposição*, que se tornaria definitivo aquando da nona reunião, realizada a 31 de outubro. Os números então apurados foram os seguintes[407]:

	1957	1961
Número total de artistas concorrentes	551	391
Número total de boletins de inscrição preenchidos	684	496
Pintura	458	287
Escultura	87	76
Desenho	114	92
Gravura	25	25
Arquitectura	--	16
Número total de obras apresentadas	2342	1446
Pintura	1691	897
Escultura	257	176
Desenho	303	266
Gravura	91	79
Arquitectura	--	28
Número total de obras admitidas	255	295
Pintura	143	158
Escultura	37	35
Desenho		42
Gravura	75	30
Cerâmica	--	5
Arquitectura	--	25
Número total de expositores	125	145

[407] *II Exposição de Artes Plásticas: 9ª Reunião do Júri*. Lisboa: 31 de outubro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

Desde logo se verifica que menos artistas, do que em 1957, concorreram à *II Exposição*. Mas, apesar disso, mais obras foram admitidas, mantendo-se, no entanto, uma enorme discrepância entre o número de obras que foram propostas e o número de obras aceites – apenas cerca de 20%.

José Sommer Ribeiro, que acompanhou a organização desta Exposição enquanto responsável pela montagem expositiva, explicaria mais tarde a razão pela qual, segundo ele, menos artistas concorreram à *II Exposição*: «porém, não é de estranhar a redução do número de artistas, pois muitos dos concorrentes da I Exposição verificaram que não era aquele o seu espaço artístico, tendo assim sido criada uma situação mais definida»[408]. Sommer Ribeiro referia-se, provavelmente, aos artistas ligados ao tardo-naturalismo e representados pelo Grupo de Artistas Portugueses, que contestaram a seleção efetuada em 1957. Por isso, podemos admitir que, ao contrário do que Azeredo Perdigão pretendia, a *II Exposição* estava desde logo conotada com arte moderna e não com o sentido mais lato de «artes plásticas».

Na primeira reunião do Júri, depois de discutidos os critérios, passou-se à apreciação das obras submetidas. Foi decidido que se analisaria em primeiro lugar a secção de Pintura e que se começaria pela exclusão dos «trabalhos cuja falta de nível não oferecesse quaisquer dúvidas»[409]. Os casos menos consensuais seriam sujeitos a uma «2ª selecção». Nessa condição ficaram as pinturas de António Areal, Júlio Resente e Menez e as esculturas de Arlindo Rocha, João Cutileiro e Júlio Pomar[410], artistas que tinham sido admitidos, e alguns deles mesmo premiados, na *I Exposição*.

---

[408] RIBEIRO, José Sommer- [Texto introdutório]. *Artistas premiados nas I e II exposições de artes plásticas [da] Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna. Gabinete de design, 1986.

[409] *II Exposição de Artes Plásticas: 1ª Reunião do Júri*. Lisboa: 11 de outubro de 1961, p. 10.

[410] Das quatro obras submetidas por António Areal, apenas uma foi admitida (*Pintura 2*). De Júlio Resende foram admitidas 2 obras de 3 submetidas e de Menez foram admitidas 4 de 5 submetidas. A única escultura submetida por Arlindo Rocha foi aprovada, tal como as duas peças de João Cutileiro. Das três obras submetidas por Júlio Pomar foram selecionadas duas.

Fig. 71: Arlindo Rocha – *Ciência*, 1956
Ferro metalizado e metal branco fundido estanhado sobre metal branco e Ferro metalizado, 40x40x40 cm
Col. FCG-CAMJAP: 82E655

Fig. 72: António Areal – *Sem título (Pintura 4)*, 1961
Tinta de esmalte s/ platex, 79,5x122 cm
Col. FCG-CAMJAP: 79P1082
Doada em janeiro de 1979
Trata-se provavelmente de uma das obras submetidas pelo artista à Exposição e que teria sido recusada

Nesta primeira reunião, as únicas obras cuja admissão foi inequívoca pertenciam a Carlos Botelho (5)[411], António Duarte (2), Lagoa Henriques (2) ou Jorge Vieira (2). Salvo escassíssimas exceções, é significativo o facto de, das cerca 175 obras avaliadas, apenas estas terem sido aprovadas imediatamente, remetendo-se 71 obras (30 de Pintura e 41 de Escultura) para segunda seleção[412].

Os jurados pareciam proceder de forma cautelosa, por um lado, e, por outro lado, em constante negociação entre si, o que justifica o expressivo número de peças que tiveram que ser sujeitas a uma segunda análise. A escolha de obras que apresentavam propostas mais arrojadas no campo figurativo, ou que se prendiam com a via abstrata, não foi tão segura, apesar dos nomes implicados. A heterogeneidade do Júri e o recomendado equilíbrio entre as produções figurativas e abstratas (para evitar a crítica de que se privilegiara uma tendência em detrimento de outra) podem estar na base das hesitações na admissão de algumas obras.

O número tão reduzido de admissões na Exposição deveu-se sobretudo à fraca qualidade da maioria das peças apresentadas, como foi insinuado logo na primeira reunião do Júri, quando se considerou a não atribuição de Grandes Prémios. O Júri confrontou-se seriamente com esta realidade aquando da sua sétima reunião, na qual Mário Dionísio e Artur Nobre de Gusmão proposeram que se baixasse o nível de exigência para com os artistas considerados medianos, pois, uma vez que a FCG tinha como objetivo auxiliar os todos os artistas portugueses, eram aqueles que necessitavam de maior ajuda. Mário Dionísio propôs mesmo a admissão de uma obra de cada um desses autores[413].

---

[411] No entanto, apenas três pinturas deste artista acabaram por figurar na exposição, provalmente após uma revisão posterior das obras admitidas.

[412] Nesta primeira reunião foram avaliadas 114 obras de Pintura e 154 obras de Escultura. Foram recusadas 79 pinturas e 100 esculturas. A percentagem de obras recusadas é esmagadoramente superior ao número de obras relegadas para uma segunda seleção e, sobretudo, ao número de obras admitidas. Nesta reunião procedeu-se à análise da maioria das pinturas submetidas e a toda a secção de Escultura, uma vez que um dos jurados, o Escultor Barata Feyo, não poderia participar nas restantes reuniões.

[413] «O Senhor Dr. Mário Dionísio propôs […] que se adoptasse, um critério geral, único, a aplicar na apreciação de todas as obras, pois que, em seu entender, o Júri tinha exigido um nível

Contra esta proposta insurgiu-se José-Augusto França, que declarou:

Sendo o Júri constituído por profissionais e técnicos responsáveis, não deveria de modo algum adoptar um critério predominantemente representativo, em que pudesse perigar o aspecto técnico. Focou ainda a importância pedagógica de que esta Exposição se reveste e lembrou a importância que teve a I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, na medida em que deu a conhecer a arte moderna ao público português, missão que poderá ser continuada, de um modo mais eficaz, no presente certame, dada a estruturação mais definida que actualmente apresenta o sector de Belas-Artes da Fundação. […] o Senhor José-Augusto França sugeriu que o critério a adoptar para a apreciação das obras fosse o seguinte, que compreende três aspectos:

1) *Qualidade absoluta da obra apresentada;*
2) *Posição a atribuir à obra, em função da economia geral da exposição;*
3) *Atenção devida a alguns artistas merecedores de um especial respeito, resultante da sua idade já avançada, da sua honestidade profissional ou do respeito pela sua obra.*[414]

Nesta discussão, Mário Dionísio lembrou que era esta a orientação que estava a ser seguida pelo Júri. Mas José-Augusto França «objectou que, uma vez consciencializada e seguida como critério, adquiria, deste modo, outra objectividade». Esta concretização dos critérios a serem seguidos levou a que, por proposta de Mário Dionísio, se revisse todas as obras que tinham sido excluídas na secção de Pintura, «uma vez que já tinha agora conhecimento do

---

diferente consoante os sectores que o certame deverá compreender e apontou o caso da Gravura, como sendo a secção em que se tinha exigido um nível mais elevado.

O Senhor Dr. Artur de Gusmão chamou porém a atenção para o facto de a Fundação ter como função auxiliar os artistas, e esse auxílio ser geralmente ainda mais necessário àqueles que normalmente não são os melhores mas os médios e que, portanto, a adoptar-se um critério de uma grande exigência, estes seriam inevitàvelmente prejudicados. O Senhor Dr. Mário Dionísio sugeriu então que, para o grupo constituído pelos artistas de mais fracas possibilidades, a fim de os não prejudicar, se adoptasse o critério de se aceitar um trabalho de cada um desses artistas, a menos que as suas obras fossem de muito má qualidade.» *II Exposição de Artes Plásticas: 7ª Reunião do Júri*. Lisboa: 19 de outubro de 1961, p. 7. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

[414] *Ibidem*, p. 7.

nível que se verificava nesta especialidade, assentando-se em que só deveriam ser readmitidos os trabalhos que revelassem uma certa qualidade»[415].

Manifesta-se nesta troca de pontos de vista a relativa disparidade de opiniões dos membros do Júri. A essa disparidade juntou-se o facto de os critérios de avaliação das obras não terem sido definidos *a priori*, sendo estipulados de modo empírico, isto é, a partir da análise das peças. Acresce ainda a divergência de perspetivas dos jurados sobre os objetivos da Exposição - se uns pensavam nela como um marco importante da divulgação da mais relevante produção artística realizada em Portugal, contando para isso com um alto nível de exigência e rigor da seleção de obras, outros assumiam-na como uma estatégia de auxílio a todos os artistas, e não apenas àqueles que, pela qualidade da sua produção e boas indicações de desenvolvimento futuro, merecessem serem selecionados.

Esta segunda posição correspondia às expectativas de alguns artistas – Moreira d'Azevedo, na sua carta publicada pelo *Jornal de Letras e Artes* após o encerramento da *II Exposição*, foi ao encontro da proposta de Mário Dionísio e de Nobre de Gusmão, ao defender que o Júri poderia ter escolhido uma obra de cada artista que concorreu à Exposição, mostrando-se, assim «defensor dos artistas contra o público e a crítica». Discordando, portanto, da opção tomada, defendia a «supressão do júri em futuras exposições»[416].

---

[415] *Ibidem*, p. 8.

[416] O autor da carta era um artista do Porto, cujas obras foram recusadas pelo Júri da *II Exposição de Artes Plásticas*. Segundo nota inicial da redação, o texto destinava-se a manifestar a discordância do seu autor relativamente ao «critério de selecção daquele júri e preconizar, até, a supressão do júri em futuras exposições». Ainda nesta nota, a redação do jornal declarava abertamente a sua discordância dos pareceres de Moreira d' Azevedo: «Nego-me a aceitar a resolução tomada pelo júri, quanto à classificação dos trabalhos, assim como o critério que apoia essa resolução. O júri podia seleccionar um entre os vários trabalhos enviados por cada artista, mas não tinha o direito de os excluir na sua maioria e, ainda por cima, declarando-se defensor dos artistas contra o público e a crítica, que são os únicos valores que verdadeiramente contam numa exposição. […] A Exposição Gulbenkian devia ser uma panorâmica das artes plásticas portuguesas, unindo debaixo do seu tecto todos os valores isolados e desconhecidos, porque é a única entidade com condições para o fazer. Porém, no presente caso, apenas servirá para aumentar a confusão e a angústia entre os artistas. A verdadeira Exposição Gulbenkian foi para o júri. Nem os artistas, nem a crítica, nem o público participaram dela. Os recusados que de coração aberto confiaram no nome da Fundação Calouste Gulbenkian não devem protestar, porque todas as deliberações do júri são irrevogáveis e delas não haverá recurso, como dizem os regulamentos. É ao público e à crítica, com o seu juízo quase sempre pouco compreensivo que

A carta de Moreira d'Azevedo confirma, portanto, que foi a primeira perspetiva, a de José-Augusto França, que acabou por prevalecer, como a necessidade de revisão das obras recusadas e admitidas na Exposição também indicou. Artur Maciel, ao contrário de Moreira d'Azevedo, defendeu as opções tomadas no seu comentário à *II Exposição*, publicado na revista da FCG, onde, inclusivamente, teceu uma crítica ao Júri de Seleção de 1957:

> *Se em 1957 se terá vislumbrado como possível, por parte do júri incumbido de interpretar os propósitos da Fundação, um acolhimento tão lato que deixasse a perder de vista esse mesmos propósitos, com a experiência o problema determinativo e fundamental já não inseria o possibilismo de tal esperança.*
>
> *Por isso, em 1961, certa selecção já se mostrou espontânea, e até com o benefício de não vir a repetir-se o impulso para a contraprova de alguma nova exposição de recusados, que, resultando-lhes desfavorável, redundasse confirmativa.*
>
> *Essa tomada de consciência facilitou o carácter que a II Exposição devia adquirir como continuidade da primeira. Com omissão de valores que nela teriam natural cabimento? Sem dúvida. Não terão podido preparar trabalhos à altura dos seus nomes ou preferiram subtrair-se à esfera distintiva ou consagradora, que já lhes é escusada.*
>
> *Mas veremos como se ergue da apontada paridade em números um nível superior, o maior consono e significação na qualidade, e pelo qual se traduzem mais quatro anos a vida das artes plásticas portuguesas com os incentivos recebidos.*[417]

---

compete agora julgar, sem se deixar iludir com as habilidades dos falsos sacerdotes, nem os "bonitinhos" altares destas exposições de fachada, destinadas à eleição de ídolos balofos». AZEVEDO, Moreira d' – Discordância do júri da Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 14 (3 jan. 1962), pp. 11 e 15.

[417] MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 17 (fev. 1962), p. 38.

Como veremos mais adiante, Maciel analisou a *II Exposição de Artes Plásticas* por contraste com a primeira edição, pretendendo destacar desta forma a sua melhor organização e a sua maior validade. Não se coibiu, por isso, de apontar, como outros o fizeram, a responsabilidade do Júri de Seleção de 1957 pelos resultados menos positivos da mostra desse ano, enunciando até a sua causa: a má interpretação dos propósitos da FCG.

Se analisarmos este artigo como contendo, em parte, a visão «oficial» da FCG sobre o seu evento, compreendemos, por conseguinte, a participação de Azeredo Perdigão na discussão dos critérios de seleção e premiação e o constante debate entre os membros do Júri. Não podemos confirmar se isto não se teria passado em 1957, mas o facto das atas das reuniões do Júri descreverem agora os argumentos e decisões tomadas pelos seus membros poderá também indicar a necessidade sentida pela FCG de comprovar documentalmente os critérios seguidos face a eventuais críticas.

Deste modo, encontramos nas atas outro assunto que suscitou alguma reflexão, sobretudo por parte de José-Augusto França, que, na oitava reunião, mencionou pela primeira vez a questão da montagem expositiva:

> *O Senhor José-Augusto França declarou que desejaria recomendar que a exposição das obras fosse orientada de modo a verificar o critério que presidira à sua selecção. Assim, deveria procurar-se documentar as correntes estéticas da Arte viva que estivessem representadas, de maneira a informar o público sobre a sua importância e sempre de forma a que tal documentação funcionasse pedagògicamente. Certas obras aceites, a título representativo de autores tradicionalistas deveriam ser expostas de maneira a não desorientar o público, que seria levado a entender o porquê da sua aceitação e o que estèticamente as separava das outras. Ainda a valorização de certas obras de superior qualidade, indicadas pelo Júri, deveria ser feita por meios expositivos adequados (espaço especialmente agenciado, realce da parede, etc…) a fim de que o Júri, ou parte dele se mantivesse em contacto com os encarregados do*

"accrochage", tendo a devida autoridade sobre estes. Tal tarefa da exposição deveria ser assinada, indicando-se no catálogo quem ficara responsabilizado por ela.[418]

José-Augusto França pretendia que a Exposição não consistisse na mera reunião de obras de arte , mas que exercesse sobre o panorama artístico da época uma reflexão, na qual caberia a determinação das principais linhas de desenvolvimento da arte em Portugal. De certo modo, a primeira Exposição exibiu as diferentes tendências artísticas, mas agrupadas mais por critérios de empatia estética, do que por uma análise transversal. França pretendia dar agora conteúdo ao arranjo dos diferentes núcleos da nova Exposição.

Esta questão ficou entretanto pendente, tratando-se, na sequência também desta reunião, de outra problemática, desta vez relacionada com a premiação. Era já evidente que não se atribuiriam os Grandes Prémios. A principal dúvida prendia-se agora com o que fazer com o dinheiro do orçamento associado a estas distinções. José-Augusto França propunha, caso o Júri dispusesse da quantia não utilizada, a instituição de novos prémios:

1) *que, para além da eventual duplicação referida (dos prémios já existentes), se para tanto houvesse fundos, se criasse um Prémio de Pintura sobre Papel, igual ao Prémio de Desenho, e um ou mais Prémios especiais de incentivo para jóvens artistas (até 35 anos de idade, segundo o critério internacional proposto pela Bienal de Paris);*
2) *que, depois de esgotadas estas possibilidades de novos prémios, se empregasse o saldo hipotético em Prémios de aquisição.*[419]

A resposta do Conselho de Administração a estas propostas veio aquando da décima reunião do Júri, realizada no dia 11 de dezembro. A decisão anunciada foi desfavorável às sugestões de José-Augusto França: «o Júri poderá atribuir ou não os prémios, mas o saldo hipotético só poderá ser aplicado pela Fundação, prevendo-se até a eventualidade de o mesmo vir a empregar-se em aquisições de obras expostas». No entanto, a FCG acabou por concordar com a duplicação

[418] *II Exposição de Artes Plásticas: 8ª Reunião do Júri*. Lisboa: 20 de outubro de 1961, p. 24. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.
[419] *Ibidem*, p. 25.

dos prémios já existentes, atribuindo mais dois 1ºs Prémios de Escultura e mais três 1ºs Prémios de Pintura.

Outro assunto debatido nesta reunião ligou-se à admissão ou não de um projeto de Eduardo Anahory, que não tinha ainda concluído a sua formação em Arquitetura. Carlos Ramos[420] e Frederico George (ambos arquitetos) consideraram que este projeto não deveria ser aceite. Uma vez que a peça em questão tinha sido apresentada numa revista da especialidade (*Domus*[421]), Nobre de Gusmão manifestou posição contrária, afirmando «que lhe parecia secundário que o Senhor Eduardo Anahory fosse ou não arquitecto diplomado, pois para uma Exposição de Artes Plásticas interessava fundamentalmente a qualidade dos trabalhos apresentados, tendo uma obra de arte valor próprio, com o que o Senhor Dr. João Couto manifestou inteira concordância». Para além das diferentes sensibilidades artísticas, imiscuiam-se também, no trabalho do Júri, questões de «classe» profissional, agravadas, neste caso, pelo projeto de Anahory ser assinado por apenas um diplomado, mas em engenharia. Repetia-se a querela relatada por Sellés Paes em 1957, quando, segundo o crítico, estava sobre a mesa a hipótese dos artistas que não frequentassem instituições de ensino artístico serem excluídos da seleção. No caso de Eduardo Anahory, a decisão coube ao Conselho de Administração, que se pronunciou desfavoravelmente à sua admissão[422]. Mas convém destacar a posição de Nobre de Gusmão, que se manteve fiel ao critério de qualidade artística, abrindo a oportunidade de participação a qualquer artista/ arquiteto[423].

---

[420] Carlos Ramos não participou nos trabalhos de seleção e de premiação na secção de Arquitetura, visto o seu filho ser concorrente nesta categoria. *II Exposição de Artes Plásticas: 1ª Reunião do Júri*, 1961, p. 5.

[421] Revista italiana de arquitetura e *design*, criada em Milão, em 1928, pelo arquiteto e *designer* italiano Gio Ponti (1891-1979).

[422] O nome de Eduardo Anahory não consta no catálogo da *II Exposição de Artes Plásticas.*

[423] *II Exposição de Artes Plásticas: 10ª Reunião do Júri*. Lisboa: 11 de dezembro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

Os prémios

A proposta de premiação foi assinada dois dias depois desta reunião[424], atribuindo-se um único Grande Prémio, em Arquitetura, a Viana de Lima. Os restantes prémios desta secção distinguiram Fernando Távora (1º Prémio) e Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costra Cabral (2º Prémio).

António Duarte, Lagoa Henriques e Jorge Vieira receberam cada um um 1º Prémio de Escultura, enquanto que João Cutileiro foi distinguido com o 2º Prémio.

Em Pintura, foram premiados Fernando Azevedo, Carlos Botelho, João Hogan e Júlio Pomar com o 1º Prémio. O 2º Prémio foi atribuído a Menez.

João Abel Manta foi proposto para o Prémio de Desenho e Bartolomeu Cid dos Santos para o Prémio de Gravura.

Os nomes apontados para premiação confirmam o critério de consagração. Mais uma vez o Júri arriscou apenas em categorias consideradas menores, distinguindo na Gravura e no Desenho dois jovens artistas, cujos prémios foram também uma confirmação da sua qualidade e das escolhas que tinham sido feitas aquando da seleção para a primeira Exposição, uma vez que ambos participaram também nessa mostra. A restante premiação remetia igualmente para a Exposição de 1957, mas de forma mais direta, ao premiar novamente António Duarte, que repetiu o 1º Prémio de Escultura, Jorge Vieira, agora com o 1º Prémio na mesma secção, e Júlio Pomar, que tinha sido premiado na secção de Gravura.

Esta proposta foi levada à reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração, que se realizou no dia seguinte:

> *O Senhor Presidente informou a Comissão Delegada de que o representante da Fundação do Júri de Premiação o havia procurado para lhe dizer que este Júri havia resolvido não conceder os grandes prémios de pintura e de escultura e que, em seu entender, deveria ser*

[424] *II Exposição de Artes Plásticas: Proposta do Júri de Premiação*. Lisboa, 13 de dezembro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

elevado a quatro o número dos primeiros prémios de pintura, por forma a com eles distinguir artistas da mesma categoria que se apresentavam ao certame com iguais méritos, sendo dois da escola de pintura figurativa e dois da escola de pintura abstracta. De contrário, o primeiro prémio de pintura seria certamente atribuído a um pintor da escola abstracta, radicando assim no público a impressão de que a Fundação patrocinava especialmente esta corrente em detrimento da corrente clássica figurativa. A ser aceita [sic] pelo Conselho esta recomendação do Júri de concessão de prémios, não haveria agravamento de despesas, porquanto a importância dos três novos primeiros prémios era inferior à importância de dois grandes prémios que se não concediam.[425]

A verba aprovada para a premiação foi de 410.000$00, valor que acabou por ser mais elevado do que o que tinha sido indicado por Nobre de Gusmão (360.000$00).

Apesar das regras estabelecidas e do que o Conselho de Administração tinha determinado, a multiplicação dos primeiros prémios concretizou-se mesmo. E a razão para tal ter acontecido radicou na eventualidade da FCG poder ser mal interpretada ao atribuir um prémio a um pintor ligado a uma «escola» específica, neste caso a abstrata, que, recordemos, a FCG foi acusada de privilegiar em 1957. Efetivamente, o Júri pretendia premiar Fernando Azevedo, no entanto a Fundação não podia deixar de distinguir também Carlos Botelho, seu colaborador e pintor consagrado. Para além disto, repetiram-se premiações da primeira Exposição, o que tornou, em Escultura, a atribuição dos prémios demasiado previsível. De facto, esta situação demonstra que, para o Júri, não havia muitas escolhas sérias a fazer.

Outra razão pode ser apontada – a não unimidade entre os jurados relativamente aos artistas que deveriam ser distinguidos. É para esta situação

[425] *Acta nº 247: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 14 de Dezembro de 1961, às 11 horas*. Lisboa: 14 de dezembro de 1961, pp. 1-2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

que a única explicação escrita sobre o assunto parece apontar. Numa das propostas de introdução para o catálogo foram indicadas, a manuscrito, algumas alterações, incidindo uma delas sobre a referência à não atribuição de Grandes Prémios. A explicação inicial foi rasurada - «dada a natureza destes prémios, eles só poderiam ser concedidos por uma maioria de três quartos»- e substituída por um texto manuscrito de difícil leitura. No catálogo omitiu-se qualquer explicação sobre este assunto, destacando-se apenas o aumento da verba destinada à premiação[426]. Deste modo, o Júri não teria chegado a consenso e, por isso, não tinha sido possível atribuir Grandes Prémios.

Parece-me, no entanto, tendo em conta os relatos das atas, que desde o início se assumiu que não se distinguiriam os artistas participantes com aqueles prémios. Não existe, aliás, registo de qualquer votação e o critério que presideria à premiação foi desde logo acordado. A justificação avançada por aquela versão do texto introdutório serviria possivelmente para satisfazer as dúvidas dos artistas e da crítica a este respeito. Mas a opção por não incluir qualquer menção ao assunto no texto final estaria relacionado com o facto de não se querer dar qualquer seguimento a esta questão.

Finalmente, constata-se que, quer na Pintura, quer na Escultura, predominou a figuração nos prémios atribuídos, o que contradisse uma das fundamentações da duplicação de distinções.

As primeiras reações à *II Exposição*

A dez dias da sua inauguração, a Exposição da FCG estava a ser já comentada na imprensa. O primeiro facto notável deste evento era o número de obras excluídas, conforme noticiou o *Jornal de Letras e Artes*: «1200 obras recusadas na Exposição Gulbenkian». Esta notícia levantava algumas questões acerca das decisões tomadas pela organização da *II Exposição*:

[426] [Elaboração do catálogo: vários documentos: Proposta de texto para introdução]. [s.l.: s.d], p. 3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

Foram apresentadas ao júri [cerca de] mil e quinhentos trabalhos, da autoria de quatro centenas de concorrentes; as obras aprovadas pelo júri não somam, assim, mais de um quinto do total. Entre os artistas recusados contam-se alguns nomes muito conhecidos e portadores de grande prestígio. Entendeu o júri, nestes casos, ser útil para os próprios concorrentes não submeter obras de reduzida qualidade (talvez por corresponderem a crises de expressão) ao juízo, quase sempre pouco compreensivo, do público e da crítica. Terão os artistas excluídos compreendido o critério do júri?[427]

Resposta a esta pergunta encontramo-la na correspondência trocada entre Mário de Oliveira e Azeredo Perdigão e nos artigos que o artista escreveu, em novembro de 1961. Na carta dirigida ao presidente da FCG, em 20 de novembro desse ano, Mário de Oliveira considerou «injusta, maldosa e francamente intencional» a sua eliminação na secção de Desenho pelo Júri da *II Exposição de Artes Plásticas*[428]. Não se sentido satisfeito pela admissão de uma das suas pinturas (submeteu duas), o pintor projetou na imprensa a sua reprovação dos critérios do Júri, não deixando, contudo, de defender e louvar a iniciativa da FCG: «honestamente compreendemos que as grandes iniciativas nunca são culpadas, dos erros daqueles que não sabem ou não podem compreender, a essência das suas realizações»[429].

Ao relatar eventos e apresentar artistas com os quais contactou em Madrid, Mário de Oliveira aproveitou para tecer subtis críticas ao jurados da Exposição da FCG: sobre António Lago, com exposição na Galeria Mediterrâneo em Madrid, comentou que este «deixou a abstracção e agora pinta figurativo (com certeza que aqui o grande artista seria excluído pelo douto juri da

[427] 1200 obras recusadas na Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 11 (13 dez. 1961), p. 2.

[428] Carta de Mário de Oliveira dirigida a Azeredo Perdigão [cópia datilografada]. Lisboa, 20 de novembro de 1961, p. 1. Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[429] OLIVEIRA, Mário de - Roteiro artístico madrileno. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 253 (16 nov. 1961), p. 7.

Gulbenkian, que não admite evoluções)»[430]. Noutro artigo, em que publicou uma entrevista ao pintor espanhol Francisco Farreras, concluiu que:

> *[…] de facto este jovem pintor […] obedece realmente a uma força intuitiva do seu mundo emocional, sem preocupações de outra ordem que não seja a de discriminar o seu mundo íntimo. É assim o autêntico artístico, excepto no conceito falso daqueles que vêem na arte apenas uma atitude formalista, como determinadas figuras arqueológicas que seguem por vezes os destinos das grandes iniciativas artísticas sem saberem diferenciar o autêntico do falso, nem o bom do mau. Farreras […] é incontestavelmente um dos jovens pintores espanhóis de futuro francamente largo e um dos artistas que mais podem evoluir, caso naturalmente não venha a ser julgado pelo douto juri Museológico da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian*.[431]

A resposta de Azeredo Perdigão a Mário de Oliveira não ignorou as críticas publicadas na imprensa, considerando uma reação ilegítima o aproveitamento que este fez da sua atividade de jornalista e de crítico e que os artigos mencionados corresponderam a uma negação do compromisso feito ao subscrever o boletim de inscrição[432].

---

[430] *Idem, ibidem*, p. 9.

[431] *Idem* - Madrid, capital da arte: O pintor Francisco Farreras diz: «O conceito do humano na arte não é para mim suficientemente claro, no sentido em que esta palavra se vem empregando em relação a determinados géneros de pintura e escultura». *Diário de Notícias* (23 nov. 1961), p. 13.

[432] Nesta carta, Azeredo Perdigão lembrou que « os artistas concorrentes, ao preencherem o seu boletim de inscrição, aceitaram a norma que nele se vê inscrita em último lugar e que é como segue: "De harmonia com o disposto no Regulamento, ao subscrever este boletim, o artista declara aceitar todas as normas naquele contidas, bem como a constituição do Júri e suas decisões, e confere a este e ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian plenos poderes no que se refere à colocação das suas obras no recinto da Exposição." Perante tão clara disposição regulamentar e a declaração que todos os artistas concorrentes fizeram nos seus boletins de inscrição, não é permitido, ao Conselho de Administração, rever a obra do Júri e emendá-la naquilo em que a mesma porventura possa estar errada. O contrário seria dar motivo aos mais delicados problemas e representaria admitir que um Conselho de Administração, nos domínios para que chama o concurso de um júri de selecção, possa ser mais competente que o próprio júri. [...] Dada a importância que este [júri] tem, quer na selecção das obras, quer na sua premiação, houve o maior escrúpulo, quer na forma de o organizar - de modo a que nele não pudesse haver predomínio de correntes estéticas ou de pessoas - como na escolha dos seus componentes, quer pelo que respeita à sua competência, quer pelo que toca à sua probidade». Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Mário de Oliveira [cópia datilografada]. Lisboa, 5 de

No entanto, esta pequena polémica não impediu a atribuição a Mário de Oliveira do Prémio Gulbenkian de Crítica de Arte.

Paralelamente à *II Exposição de Artes Plásticas*, a FCG decidiu também abrir o concurso para os Prémios Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte e de Estética, História da Arte e Arqueologia, no valor de 15.000$00 (cada distinção). O prazo de entrega dos trabalhos a concurso deveria terminar em dezembro, mas esta data acabou por ser alterada para fevereiro de 1962, podendo, assim, serem enviadas críticas sobre a Exposição da FCG. Podiam concorrer textos já publicados, mas também inéditos.

Os restantes críticos que concorreram a este prémio foram Artur Maciel, Rui Mário Gonçalves, Nuno de Sampayo e Nuno Portas. Os três primeiros nomes publicaram artigos sobre a *II Exposição*, que foram também considerados neste concurso[433].

As críticas que Mário de Oliveira publicou no *Diário de Notícias* estiveram na base da sua distinção, apesar das pequenas farpas dirigidas ao Júri. Na verdade, o teor geral dos artigos de Mário de Oliveira era de concordância e apreço pelo resultado final da Exposição, não questionando, como Rui Mário Gonçalves, a existência de verdadeira Escultura em Portugal, ou a pertinência de juntar às belas-artes a Arquitetura numa mesma exposição, como o fizeram Artur Maciel.

Mário de Oliveira foi o crítico que abordou de forma mais abrangente a *II Exposição*, à qual dedicou três artigos, que analisaram os diversos núcleos artísticos apresentados, da Pintura à Arquitetura, passando pela Gravura, que considerou a grande revelação do certame. Nas suas linhas finais, para além de

---

dezembro de 1961, pp. 2-4. Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

[433] Artur Maciel participou com cinco artigos, um deles dedicado à *II Exposição*, publicado na Colóquio, em fevereiro de 1962. Rui Mário Gonçalves submeteu 7 artigos, dois deles sobre a Exposição, publicados no *Jornal de Letras e Artes*. Mário de Oliveira concorreu exclusivamente com as suas críticas a esta Exposição, publicada no *Diário de Notícias* em 11 e 18 de janeiro e 8 de fevereiro de 1962. Nuno de Sampaio submeteu o seu artigo «Óleos e gravuras de Júlio Pomar na II Exposição de Artes Plásticas», publicado no *Jornal de Notícias* em 11 janeiro de 1962. A documentação consultada acerca deste concurso não permitiu apurar os critérios que foram seguidos neste concurso, nem a constituição do respetivo Júri.

lamentar o facto da Exposição não ter estado mais tempo aberta ao público, reconciliava-se com Azeredo Perdigão, destacando o seu papel no apoio às artes portuguesas, indicando que era ao presidente da FCG que se devia sobretudo a atividade desta instituição no meio artístico nacional:

> *E assim, sobre essas doutas insígnias [doutoramento honoris causa conferido pela Universidade de Coimbra] poder-lhe-iam os artistas colocar outras que só o alto significado vital da arte pode dar: a expressão de um mais alto sentimento afectivo e de gratidão, transmitida para o etéreo pela presença das próprias atitudes plásticas, ao homem que, quer por iniciativa particular quer como presidente da administração da Fundação Gulbenkian, tem sabido compreender de uma forma superior todos os anseios dos artistas em Portugal. E essa homenagem ser-lhe-ia prestada na exposição, junto dos seus mais directos colaboradores, que no campo das artes plásticas, tanto o têm coadjuvado, na expansão da cultura artística entre nós. Foi pena que a exposição se tivesse encerrado tão cedo!*[434]

As «actividades culturais complementares» da *II Exposição*

A polémica começava a emergir ainda antes da abertura da Exposição, como sucedera na edição anterior. Mas não era apenas com as críticas dos artistas excluídos que a FCG se preocupava - as obras expostas podiam também provocar escândalo junto de um público menos conhecedor, e foi tendo este facto em consideração que Artur Nobre de Gusmão fez as seguintes recomendações, relativamente ao programa cultural que deveria acompanhar a *II Exposição*:

> *Uma exposição como a que se vai realizar, pela sua natureza e pela sua finalidade, requere [sic] que se tente uma preparação do público que a venha visitar. A complexidade e a dificuldade no plano de entendimento das tendências artísticas contemporâneas, tornam*

[434] OLIVEIRA, Mário de – A Escultura, Desenho e Gravura na II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. *Diário de Notícias* (8 fev. 1962), pp. 13 e 15.

particularmente recomendável um esforço naquele sentido. Normalmente, em casos análogos, tem-se recorrido a programas de visitas guiadas e de conferências. A primeira destas duas soluções e que é sem dúvida uma das mais adequadas parece-nos infelizmente inviável. Às paixões que sempre se acendem ao vento soprado pelas decisões do júri, juntam-se os fartos motivos de escândalo que se levantam na arte moderna e que são de particular acuidade entre nós, dada a insuficiência global de uma sã consciência artística. […] As conferências seriam mais neutras sob esse ponto de vista. Por isso chegámos a encarar a possibilidade de se convidarem três artistas estrangeiros, um arquitecto, um escultor e um pintor, que viessem elucidar-nos sobre as tendências actuais da arte que professam. Mas a escolha dos nomes era difícil e arriscada […]. Era de recear a propaganda de uma tendência, como era de recear pelos motivos apontados, uma reacção de público atiçado pelo clima que os recusados sempre se encarregam de fomentar. Ao mesmo tempo arredou-se a hipótese de conferências por portugueses pois a escassês do quadro […] mostrava que alguns dos melhores valores já deram a sua colaboração, participando nos trabalhos do júri. […] Por isso nos decidimos pela eliminação de visitas guiadas e de conferências que preferimos substituir por um ciclo de sessões cinematográficas. [435]

A cautela coordenava a organização desta Exposição, mesmo ao nível da realização de eventos paralelos. Assim, tendo em consideração o exposto, Nobre de Gusmão sugeriu uma mostra de filmes: «as ilações que tirará, se possuidor de um nível médio de inteligência e de cultura, dar-lhe-á possibilidade de um julgamento das obras expostas em termos de menor paixão e em atitude mais

[435] GUSMÃO, Artur Nobre de - *Apontamento Serviço de Belas-Artes - Proposta: Programa cultural em apoio à II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: 30 de novembro de 1961, pp. 1-2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento.

esclarecida»[436]. Foram também propostas outras atividades culturais, como música, ballet, teatro e leitura de poesia.

O presidente da FCG manifestou a sua posição a manuscrito no próprio documento, exprimindo a sua aprovação, mas não desistindo «desde já, das visitas guiadas e das conferências, especialmente das visitas guiadas»[437]. Azeredo Perdigão entendia que esta Exposição deveria desempenhar um papel pedagógico, sendo as visitas guiadas um instrumento importante para esse fim.

Mas apesar disso, as propostas de Nobre de Gusmão tiveram seguimento e o diretor do SBA teve nova oportunidade para explicar a pertinência da realização de sessões de cinema:

> *A organização de um ciclo de sessões cinematográficas na acolhedora sala de projecções da FIL, a dois passos do próprio local onde se apresentam as obras que constituem a II Exposição de Artes Plásticas […], representa um ensaio de criação de perspectivas que a possam servir. Diferentes técnicas, distintos meios de expressão, níveis diversos de experiência estética e de experimentação artística, projectadas no tempo e no espaço, podem descobrir um complexo de analogias, contrastes, persistências, encontros, em horizontes universais da arte, raizes do mundo das formas contemporâneas. Os núcleos constituídos para cada uma das sessões em que se desdobra esta pequena história da arte pela imagem comentada, se traduzem os propósitos de um testemunho ambicioso, acusam por outro lado as normais limitações de repertório de exemplos fornecidos pelos filmes artísticos cedidos por representações diplomáticas estrangeiras acreditadas no nosso país, às quais é devido público reconhecido pela valiosa e amável cooperação dispensada a esta iniciativa*.[438]

---

[436] *Idem, ibidem*, p. 2.

[437] Este parecer de Azeredo Perdigão foi assinado em 4 de dezembro de 1961.

[438] [GUSMÃO, Artur Nobre de -] *Programa geral das sessões cinematográficas*. [s.l.: s.d.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento. Neste documento são indicados os temas das sessões a realizar: cruzamentos literatura/poesia, pintura, danças tradicionais, teatro tradicional; modernismo e poesia, pintura e música (Debussy); urbanismo e arquitectura; urbanismo/ criação de uma cidade; escultura em pedra e em madeira (talha);

O programa de sessões cinematográficas veio complementar a Exposição e dar ao público uma visão mais abrangente sobre a produção artística, abordando vários géneros artísticos, o seu cruzamento e a suas técnicas. Mais do que promover o debate sobre a arte contemporânea e as suas diversas tendências, optou-se por uma perspetiva mais técnica e historiográfica, incluindo até temáticas que escapavam ao âmbito da Exposição (arte pré-histórica e arte não-ocidental). Estas sessões visavam, então, «revelar diferentes técnicas, distintos meios de expressão, níveis diversos de experiência estética e de experiência artística, projectadas no tempo e no espaço, de modo a descobrir um complexo de analogias, contrastes, persistências, encontros, em horizontes universais da arte»[439].

Para além destas sessões de cinema, a *II Exposição* integrava ainda concertos de música de câmara de autores portugueses contemporâneos, de entrada gratuita[440]. Tratava-se de uma programação que, não sendo inédita no panorama expositivo português[441], era mais extensa e diversificada, abrangendo outras áreas artísticas para as quais a FCG estava também a dar o seu contributo.

No entanto, apesar de divulgar junto do público novas referências e promover uma reflexão integrada da atividade artística, este programa acabava por não satisfazer a curiosidade do público em relação às obras que se

---

desenho e arte do vidro («artes aplicadas»); cerâmica, tapeçaria, gravura; arte pré-histórica e arte não-ocidental (primitiva): revisão da produção artística desde o barroco à arte contemporânea – Retrospectiva 58, filme cedido pela Embaixada da Bélgica. O texto citado corresponde ao que foi publicado juntamente com o programa das sessões, que se realizaram entre 23 de dezembro de 1961 e 12 de janeiro de 1962. V. *II Exposição de Artes Plásticas: programa das sessões de cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

[439] *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian: Actividades culturais complementares*. [s.l.: s.d.], p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

[440] A escolha incidiu sobre peças musicais «escritas há menos de dez anos, inéditas ou pouco conhecidas». Entre os compositores apresentados destacam-se: Fernando Lopes Graça (n. 1906), Álvaro Leon Cassuto (n. 1937), Jorge Peixinho (n. 1940), Joly Braga Santos (n. 1924). V. *II Exposição de Artes Plásticas: Concertos de música portuguesa contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

[441] O *Primeiro Salão dos Artistas de Hoje*, realizado em 1956, foi acompanhado por outras «manifestações» complementares, como sessões cinematográficas (*L'Art retrouvé et les arts du feu, George Braque, The making of a mural, John Piper e Graham Sutherland*) e um concerto de música moderna. Artur Nobre de Gusmão participou neste programa ao proferir a única conferência nele incluída, «Herança renascentista na pintura moderna». V. *Primeiro salão dos artistas de hoje*, 1956.

expunham na nave da FIL, como a Fundação pretendia («com vistas à criação de perspectivas susceptíveis de melhor habilitarem o grande público nas suas visitas à exposição, programou-se uma série de realizações complementares»[442]). Duas cartas enviadas por funcionários da Câmara Municipal de Lisboa e pelo Grémio dos Comerciantes de Carnes, exprimiram a frustração que a visita à mostra da FCG poderia suscitar: «acontece, porém, que devido aos poucos conhecimentos, da maioria, sobre o assunto muitas foram as obras que não conseguimos compreender. Daqui concluímos da necessidade de fazermos nova visita, mas esta guiada por alguém para tal qualificado»[443]. Se esta correspondência refletiu o interesse de um público diversificado pela Exposição da FCG, também indicou que persistia a dificuldade, de parte dos visitantes, em compreender algumas obras que se encontravam expostas.

A montagem: «Uma amostra do que se pode fazer»

A documentação consultada integra poucas referências à montagem da *II Exposição*. Para além das atas citadas, encontramos um documento assinado por Artur Nobre de Gusmão, no qual o diretor do SBA justificava a colaboração de Fernando Azevedo[444] no arranjo expositivo, auxiliando Sommer Ribeiro, arquiteto do Serviço de Projectos e Obras da FCG, nesta tarefa. A escolha do pintor prendeu-se com a sua experiência em trabalhos idênticos, nomeadamente no Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Bruxelas (1958).

[442] [Introdução]. *II Exposição de Artes Plásticas*, 1961.

[443] Uma carta do Centro de Estudos de Arquitectura Paisagística solicitou igualmente uma visita guiada, estando particularmente interessados nos projetos ligados ao concurso para a construção da sede e do museu da FCG. A indicação desta correspondência foi encontrada nos apontamentos de Ana Ruivo sobre a *II Exposição de Artes Plásticas*, elaborados aquando da preparação da exposição *50 anos de arte portuguesa* (FCG, 2007), da qual foi uma das comissárias.

[444] Fernando Azevedo desenvolveu, a par da pintura, atividade na área da publicidade e decoração expositiva. Participou na decoração dos Pavilhões da Exposição do Mundo Português, em 1940, e, a partir de 1947, trabalhou no Estúdio Técnico de Públicidade (ETP), fundado por José Rocha (1907-1982) em 1936.

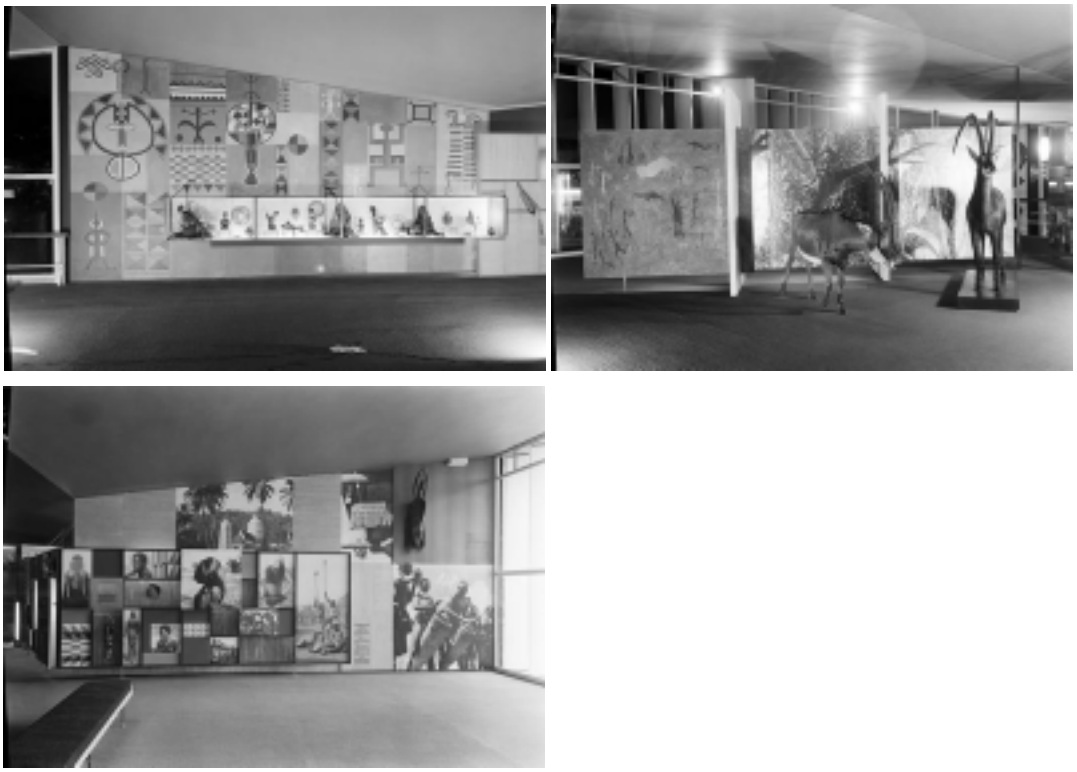

Fig. 73: Setor V, «Acção de Portugal no Ultramar», do Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Bruxelas, 1958.
Decoradores: Fernando Azevedo e Manuel Lapa
© Horácio Novais, FCG-BA

Articulava-se diretamente neste documento as soluções ensaiadas nos pavilhões portugueses das feiras internacionais de finais de 50, com a montagem da *II Exposição de Artes Plásticas.* Aliás, o paralelismo existente entre esta mostra e os salões de cariz comercial ou feiras internacionais estabeleceu-se desde logo por via do local da sua realização - um espaço dedicado às indústrias.

Fernando Azevedo, entrevistado por Vítor Manaças para a sua tese de doutoramento, estabeleceu a mesma relação, à qual associou também o surgimento de uma consciência museográfica:

> *[Fernando Azevedo] Foi em 1958, em Bruxelas, que eu senti pela primeira vez a museografia, ao constituir uma maqueta organizada, construi-la até ao fim e tê-la numa escala razoável para a poder perceber. Depois, na Fundação, é que se começa a fazer verdadeiramente museografia, e parte tudo das exposições. Isso é um*

dado absoluto: as exposições é que comandam a museografia em Portugal.

O Manuel Rodrigues fez aqui (na S.B.N.A...) a exposição de 57, mas essa exposição foi um projecto linear.

[Vítor Manaças] Quando se faz a exposição na FIL, que é a 2ª Exposição Gulbenkian, ela é nitidamente uma exposição transformadora daquele espaço num espaço museográfico.

[Fernando Azevedo] [...] Aí, foi completamente assumido isso. E nessa [exposição], em que estavam também os arquitectos concorrentes à Sede e ao Museu da Fundação, há um assumir de coisas que vão acontecer também em Oeiras[445]*. Fui eu que montei essa sala.*

[Vítor Manaças] Acha, portanto, que a Fundação Gulbenkian tem um papel importante.

[Fernando Azevedo] Na passagem de um design relativamente formal para uma aplicação na museografia, a Fundação foi fundamental [...]. Talvez tenha sido menos fundamental na maneira como o fez, provavelmente devido às pessoas, não sei. Refiro-me à maneira como articulou para fora a projecção da pintura portuguesa. Mas naquilo que recebeu, naquilo que tinha e naquilo que expôs e mostrou fez perfeitamente essa articulação, como nunca se tinha feito em Portugal, ganhando experiência de momento para momento. E o Museu é consequência disso tudo.[446]

---

[445] Enquanto se aguardava a construção do Museu Gulbenkian, a FCG adquiriu em 1958 o Palácio Pombal, em Oeiras, para albergar e exibir a coleção do seu fundador. Em julho de 1965, a propósito do décimo aniversário da morte de Calouste Gulbenkian e após obras de restauro do edifício, foram abertas ao público as galerias de exposição do Palácio, apresentando os principais núcleos dessa coleção. V. *Obras de arte da colecção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

[446] MANAÇAS, Vítor - *Percursos do design em Portugal*. Vol. II, 2005, pp. 111-113. Fernando Azevedo contrasta, nesta entrevista, a experiência do Pavilhão de Portugal em Bruxelas com a montagem expositiva dos anos 30 e 40, em que «a museografia era, de certa maneira, uma brincadeira. Aquilo era feito com uma certa cenografia, mas nada do que se fazia correspondia a uma rigorosa investigação. Eles gostavam de umas coisas e creditavam como ambiência e como definição geográfica e humana uma zona, dando-lhe uma característica que não era inteiramente de rigor. Mas tinham interesse em chamar a atenção para essas coisas. […] Em relação à museografia do Museu de Arte Popular, é uma coisa brincalhona, alegre, delicada, é uma ideia de povo que eles tinham, uma ideia que em grande parte criaram» (pp. 107 e 109).

A FCG foi, segundo Fernando Azevedo, a principal promotora de uma determinada metodologia, que tinha já sido posta em prática na Exposição de Bruxelas. O arranjo do espaço expositivo passou a obedecer ao estudo cuidado, passado depois para projeto, da articulação dos diferentes objetos com soluções de *design* que os colocasse em evidência, e da definição de um percurso expositivo. Vítor Manaças destacou, na sua tese, a importância de uma outra exposição da FCG, anterior à *II Exposição de Artes Plásticas*, *A Rainha D. Leonor* (1960), como a «primeira experiência dentro das novas tendências museográficas, à semelhança das que, nos anos 50, se desenvolveram em Itália e de que são exemplo as obras de Franco Albini (1905-1977), de Carlo Scarpa (1906-1978) ou de Ignazio Gardella (1905-1999)»[447]. Outra exposição, também já referida nos capítulos anteriores (V. pp. 38 e 96), a *Exposição Henriquina* (1960), constituiu «referência incontestável daquele que consideramos o primeiro período da moderna museografia portuguesa, fruto, como dissemos, das experiências que se concretizaram em Itália nos anos a seguir à 2ª Guerra Mundial. Este período termina, já em 1969, com a inauguração do Museu Calouste Gulbenkian»[448].

Neste contexto do «primeiro período da moderna museografia portuguesa», a *II Exposição de Artes Plásticas* surgiu, então, como a primeira experiência no campo da arte contemporânea, isto é, sem qualquer ligação a uma estratégia discursiva de cariz propagandístico-historicista, como acontecia com os pequenos núcleos de arte moderna integrados na exposição *30 anos de cultura portuguesa* (1956) ou no Pavilhão de Portugal da Expo 58.

Quanto à primeira *Exposição de Artes Plásticas* da FCG, a análise de Fernando Azevedo sintetiza corretamente o arranjo das salas da SNBA - «um projecto linear» - que era também evidenciado pelo próprio percurso expositivo, que respeitava a configuração do salão, apenas modulado pela introdução de painéis. O visitante circulava ao longo da nave, encontrando escassos momentos que quebravam a rotina da visita, como os topos do salão, que reproduziam

[447] *Idem, ibidem*, p. 151.
[448] *Idem, ibidem*, p. 154.

simplesmente a forma do espaço original, e o núcleo de obras premiadas (V. cap. 3, pp. 71 e 111).

A segunda edição desta mostra beneficiou de uma maturação das influências do *design* italiano a partir de exposições organizadas a partir de 1958, promovidas quer pela FCG, quer pelo Estado, como se referiu no capítulo anterior.

No entanto, é hoje difícil analisar a *II Exposição de Artes Plásticas* do ponto de vista da sua museografia, uma vez que chegaram até nós poucas fotografias dos seus espaços, que não documentam suficientemente toda a transformação que a nave da FIL sofreu para albergar a exposição da FCG.

A primeira nota relacionada com o trabalho de Sommer Ribeiro e de Fernando Azevedo prende-se com a participação de Azevedo na 10ª e última reunião do Júri, realizada em 11 de dezembro de 1961. Na ata ficou registado que a montagem da exposição, tal como estava a ser concebida por ele e por Sommer Ribeiro, não permitiria salientar as obras premiadas. Estaria certamente a responder à pretensão do Júri, expressa em particular por José-Augusto França, de acompanhar e intervir no arranjo expositivo. O Conselho de Administração da FCG pronunciou-se sobre este assunto, assegurando, nesta reunião, que os jurados poderiam «informar-se sobre a montagem da Exposição até à altura em que se procedesse à premiação, podendo, nessa oportunidade, pronunciar-se sobre a mesma montagem»[449].

Com a carta, já citada, do secretário-adjunto do Fundo de Fomento de Exportação, a confirmar a disponibilização de «material exposicional» para a *II Exposição*[450], terminam as referências na documentação à museografia deste evento.

Teremos que nos socorrer dos artigos publicados sobre a *II Exposição de Artes Plásticas* para compreendermos os critérios da montagem expositiva e o seu impacto.

---

[449] *II Exposição de Artes Plásticas: 10ª Reunião do Júri*, 1961.

[450] Carta de Raul Baptista Nunes dirigida a Artur Nobre de Gusmão, 1961, p. 1.

De facto, a montagem desta Exposição foi um dos aspetos mais salientados e elogiados pela crítica. Se o espaço da SNBA era demasiado reduzido para acolher um evento da dimensão da *II Exposição de Artes Plásticas*, que compreendia mais uma secção que a precedente, a nave da FIL fornecia um espaço muito amplo que era necessário dividir e articular em diferentes núcleos.

Fig. 74: Nave de exposições do complexo da FIL.
in http://restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/10/feira-das-industrias-portuguesas.html

Sommer Ribeiro e Fernando Azevedo recorreram a painéis para dividir a área expositiva. Mas em vez de os dispor de forma simétrica, como aconteceu no salão da SNBA em 1957, distribuíram-nos pelo espaço disponível criando diferentes núcleos que se interligavam e entreviam. O percurso, ao contrário da primeira Exposição, não era linear e encontrava-se, por vezes, pontuado por diferentes soluções expositivas que tornavam mais dinâmica a visita. O Desenho e a Gravura, por exemplo, encontravam-se numa espécie de corredor aberto, com cobertura rebaixada e iluminação específica, criando uma ambiente mais intimista para apreciar as obras. Tal como sucedeu neste núcleo, outros painéis foram pintados de cor distinta, estabelecendo marcações que quebravam o ritmo da visita e ao mesmo tempo introduziam novas zonas temáticas ou autorais.

Fig. 75: Vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com núcleo de Desenho e Gravura ao fundo. Em primeiro plano encontram-se as pinturas de Júlio Pomar e esculturas de Jorge Vieira.
© FCG-BA

Outro pormenor interessante, prendia-se com o modo como as pinturas foram colocadas nos painéis, não estando em contacto direto com a sua superfície.

Fig. 76: Pormenar de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pintura de Júlio Resende, *Sargaço,* em primeiro plano.
© FCG-BA

Desta montagem destacava-se ainda a disposição espaçada das pinturas, permitindo apreciar desafogadamente cada peça.

Fig. 77: Pormenor de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pinturas de Hilário Teixeira Lopes.
© FCG-BA

Percebe-se também, através das poucas imagens que chegaram até nós, que quando as pinturas pertenciam ao mesmo autor, o intervalo entre cada uma delas reduzia-se, indicando desta forma a sua associação.

Fig. 78: Pormenor de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pinturas de Júlio Pomar.
© FCG-BA

Artur Maciel, na análise desta exposição, destacou o facto da sua museografia possibilitar a criação de zonas de destaque, confirmando a reflexão crítica que José-Augusto França propôs sobre o conteúdo da Exposição. No entanto, a hierarquização dos nomes e das obras apresentadas, por meio da iluminação e do seu isolamento em relação a outras peças, foi suscetível de alguma controvérsia, tal como Maciel revelou:

> *Às possibilidades de espaço respondeu o seu bom aproveitamento, com grande desdobragem de fundos praticáveis. Se é sempre de pôr em foco um arranjo em que os respectivos serviços da Fundação sabem primar, ombreando com o que de melhor em qualquer parte se faz, essa multiplicação de paredes deu aso ao isolamento de muitos expositores, vantagem nova entre nós. Verdade é que esse realce para os trabalhos de uns não terá deixado sem algum detrimento os de outros, que tiveram de ser colocados em sucessão e por núcleos mais ou menos afins. Mas era inevitável. Assim, como as incidências da luz, apesar de uma boa uniformidade da iluminação muito adequadamente coada, também interferiram com a fatalidade de maior ou menor dano ou privilégio. Pormenores, numa exposição muito ampla e excelentemente apresentada? Com certeza. Mas talvez tenham influído em apreciações do público, a quem, por menos prevenido, possam haver escapado.* [451]

Rui Mário Gonçalves, na sua crítica à *II Exposição de Artes Plásticas*, que classificou como a «melhor exposição de arte contemporânea portuguesa que se realizou», dedicou também algumas linhas à sua museografia:

> *Devemos elogiar o modo como os trabalhos foram arrumados. Sente-se que se atendeu ao modo de expressão de cada artista, desde o material utilizado até à tendência em que enfileira, facilitando-se assim a leitura dos quadros e o estabelecimento de confrontos sempre necessários para um entendimento mais profundo dos*

[451] MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL. *Colóquio*, 1962, p. 38.

verdadeiros problemas da arte portuguesa. A arrumação acertada e o modo como os quadros estão apresentados revelam bom gosto e, o que é mais importante, denunciam uma louvável intenção didáctica.[452]

Para Mário de Oliveira, a montagem da *II Exposição* ultrapassava grandes eventos internacionais, como a «fatigante» XXX Bienal de Veneza (1960), «onde as obras se amontoavam, como naquele tremendo pavilhão central, que era um autêntico labirinto»[453].

Deduz-se destes comentários que, tal como acontecera em 1957, as obras estavam dispostas segundo as suas afinidades estéticas. Mas a museografia permitia agora estabelecer um maior confronto entre as diferentes opções estéticas e estilísticas, sublinhando-se, por isso, o papel pedagógico que a Exposição também desempenhava. Segundo o *Jornal de Letras e Artes*, a grande nave da FIL «permitiu distribuir o certame de modo a ser fácil a sua leitura e nítida a separação de escolas ou estilos»[454].

Fig. 79: Vista da exposição com escultura de Eduardo Loureiro, pinturas de Rui Filipe, Inês Gameiro, Silva Neves, Álvaro Perdigão e escultura de António Duarte *in* MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 17 (fev. 1962), p. 39

[452] GONÇALVES, Rui Mário – A II Exposição da Fundação Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 15 (10 jan. 1962), p. 8.

[453] OLIVEIRA, Mário de – II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no pavilhão da F.I.L. *Diário de Notícias* (11 jan. 1962), p. 7.

[454] 1200 obras recusadas na Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, 1961, p. 2.

A crítica portuguesa valorizou o arranjo expositivo da mostra da FCG, empregando os termos de museografia e museologia na sua análise. Os críticos citados foram particularmente sensíveis à atenção dada a cada obra, ao facto de elas «viverem por si», à sua articulação quer com o espaço, quer com as restantes peças, e às condições de iluminação. Se, aquando da primeira *Exposição de Artes Plásticas,* se apreciou sobretudo a renovação das salas da SNBA, relativamente à sua segunda edição, a crítica concentrou-se sobretudo na expografia, o que manifesta o maior acerto das opções tomadas a este nível e o seu maior impacto. Para Alfredo Marques, crítico do *Diário Popular*, esta *II Exposição* tinha «uma organização modelar. O arranjo do enorme salão, a distruibuição dos trabalhos e da luz obedeceram a um critério artístico de museologia que se regista como o melhor entre nós adaptado. A Fundação Gulbenkian, com alto sentido estético, deu-nos uma amostra do que se pode fazer»[455].

A *II Exposição de Artes Plásticas* constituiu, desta forma, a par de *A Rainha D. Leonor,* uma experiência marcante para a FCG no campo da museografia. Sommer Ribeiro e Fernando Azevedo, iniciaram aqui uma parceria que teve sequência noutras exposições de grande impacto público – logo no ano seguinte ocuparam-se da exposição de *Arte britânica no século XX* (SNBA, fevereiro de 1962), de que se falará noutro capítulo, e, em 1965, foram responsáveis pela montagem de *Um século de pintura francesa*, realizada também na FIL.

Por outro lado, estas experiências tiveram impacto na própria apresentação da coleção de Calouste Gulbenkian, primeiro no Palácio Pombal, em Oeiras, a partir de 1965, e depois no Museu da FCG, inaugurado em 1969. Sommer Ribeiro foi, aliás, o responsável pelo projeto museográfico do Museu Calouste Gulbenkian, coordenando uma equipa que integrava Rogério Ribeiro (1930-2008) e Vítor Manaças (1934).

[455] A.M. [Alfredo Marques] – A expressão estética da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 258 (21 dez. 1961), p. 1.

Fig. 80: Obras do núcleo arte do oriente islâmico da coleção Calouste Gulbenkian no Palácio Pombal. Oeiras, s.d.
© Mário Novais, FCG-BA

A crítica: «Dando as melhores polémicas»

Os jornais generalistas davam, em dezembro de 1961, sobretudo destaque ao que se estava a passar nos antigos territórios portugueses da Índia, na sequência da invasão perpetrada pelo exército indiano no dia 18 desse mês. O país estava em estado de choque com a perda de Goa. A Exposição da FCG e a animação cultural por ela gerada, através das sessões cinematográficas e dos concertos musicais, contrastava com o ambiente de luto que se vivia na capital portuguesa[456]:

> *Abriu esta II Exposição de Artes Plásticas as suas portas num dos momentos mais graves e angustiantes da história de Portugal, e contudo, ao abrir-se tão importante acto artístico e cultural de tão grande significado, ele não deixou de constituir, acima de tudo, uma hora do nosso tempo – onde a presença sublime da arte soube mais uma vez recolher um diálogo profundo entre artistas e publico, com as mais variadas controvérsia, de multiplas e infinitas gamas de reacções: tantas como desilusões e ou esperanças. Mas o grande milagre está presente! A II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian segue dando as melhores polémicas, o público acorre a ela com entusiasmo, discute-a, critica-a, elogiando-a ou*

[456] No sétimo capítulo, quando se analisar a exposição de *Arte britânica no século XX* (SNBA, fevereiro de 1962), descrever-se-á melhor as questões políticas, sobretudo relacionadas com os movimentos anticoloniais nos territórios portugueses em África e na Ásia, que marcaram o ano de 1961.

negando-a, mas a verdade é que ela mais uma vez nos veio trazer uma grande lição de vitalidade, e não esquecemos também que a confusão de determinados critérios é, por vezes, benéfica.[457]

Mário de Oliveira não esquecia, em pequenas manifestações de desacordo com os critérios do Júri, repetidas ao longo do texto, a recusa da maioria dos trabalhos que ele próprio submetera à Exposição, mas reconhecia a importância deste evento, dando conta da agitação que provocou não só no meio artístico, mas também no público em geral. Dividindo o público em duas «fracções desiguais», isto é, «uma minoria que está permanentemente em busca da novidade estética, e uma imensa maioria ainda insuficientemente evoluída e, assim, incapaz de assimilar as obras mais significativas da Arte Moderna», destacava que ambas as fracções «têm visitado, em numero elevado, a II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian, assim como as suas sessões culturais, e aqui reside, além de outros, o grande triunfo desta notável iniciativa»[458]. Sommer Ribeiro recordou mais tarde que, «apesar da Exposição estar patente, à data, na periferia da cidade de Lisboa, o público ali acorreu maciçamente», concluindo que «graças à qualidade dos artistas e a um júri que soube premiar as obras mais notáveis, a Arte Moderna em Portugal teve a sua consagração»[459].

Apesar da consensualidade generalizada quanto à qualidade do projeto museográfico e do sucesso da *II Exposição de Artes Plásticas* junto do público, este evento suscitou apreciações diversas.

Se Artur Maciel[460], na *Colóquio*, evitava falar em panorâmica, para reforçar o contraste com a primeira Exposição em termos de critérios e da qualidade das obras apresentadas, já Rui Mário Gonçalves, no *Jornal de Letras e*

---

[457] OLIVEIRA, Mário de – II Exposição de Artes Plásticas …. *Diário de Notícias*, 1962, p. 7.

[458] *Idem, ibidem*, p. 7.

[459] RIBEIRO, José Sommer- [Texto introdutório]. *Artistas premiados nas I e II exposições de artes plásticas [da] Fundação Calouste Gulbenkian*, 1986.

[460] MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL. *Colóquio*, 1962, pp. 37-43.

Artes, sublinhava a involuntária conversão desta Exposição numa panorâmica da arte portuguesa:

> *A II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian reuniu de facto os melhores trabalhos da maioria dos bons artistas portugueses. Não foi uma iniciativa que pretendesse dar uma panorâmica da arte contemporânea, mas deu de facto. Também não pretendeu ser uma Exposição de Arte Moderna, mas a verdade é que os trabalhos mais interessantes são os assinados pelos artistas modernos, ainda quando eles deixaram de pôr problemas novos actualmente*.[461]

Rui Mário Gonçalves apercebeu-se das omissões, estas voluntárias, da parte da organização da Exposição. De facto, os críticos assumiram este evento como um balanço da arte portuguesa, generalizando as suas conclusões sobre o que se apresentava na nave da FIL a toda produção artística contemporânea. E é neste ponto, ou seja, na apreciação geral da Exposição, que encontramos a maior discrepância de opiniões.

Segundo Artur Maciel, a polémica, que tinha marcado a Exposição de 1957, entre figuração e abstração, tinha sido ultrapassada, apurando-se agora, na *II Exposição,* as verdadeiras linhas de desenvolvimento da produção artística portuguesa:

> *[…] a ilação global talvez deva ser a de também entre nós estar-se a ultrapassar o conceito rígido e polémico de arte figurativa e arte abstracta. Ora o binómio nebuloso, que era o encontro de uma exaurida realidade, em moldes de copiografia académica, com a emancipação da realidade, através de um novo mecanismo morfológico, só foi circunstancial e aparentemente conflituoso. Havia de clarificar-se. [...] Esta II Exposição Gulbenkian trouxe-nos, portanto, a actual pulsação da pintura portuguesa. Não se fez sentir, por isso mesmo, a ausência dos que, consagrados em cânones pela*

[461] GONÇALVES, Rui Mário – A terceira geração na II Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 23 (7 mar. 1962), p. 10.

sua própria pintura inflexìvelmente afirmados como estáveis e definitivos, com nada contribuiriam para apurar-se do potencial de renovação que nela havia a investigar e medir. Em 1957, na sala da Sociedade Nacional de Belas Artes, esse potencial entrevia-se muito perplexo e confundido no terreno abstraccionista. A premiação só lhe outorgou segundos lugares, e a morfologia repetia-se em quase todos, com três ou quatro influências evidentes, entre as quais a rede como que quadriculada de Vieira da Silva e o rectangularismo celular de Júlio Resende se denotavam mais sensíveis. Na figuração, quando muito, ou certa depuração de linhas ou algumas tendências para a síntese, acusavam os acentos evolutivos, mas sem que neles se imiscuisse nada de essencial já aportado pela abstracção, embora ainda não, definitivamente, pelos nossos recém-nados abstractos. O panorama é agora muito outro. Já em críticas a exposições de 1961 sublinhámos a trajectória pressentida. A II Exposição ratifica-nos um juízo que expendemos.[462]

Alfredo Marques, por seu turno, valorizou a primeira *Exposição de Artes Plásticas*, considerando que a sua segunda edição nada de novo trouxe:

Cada um dos concorrentes, como é natural, é um pretendente às recompensas que os prémios traduzem e isso fá-los caminhar por rumos estéticos mais renovados e seguros. O apertado critério de selecção do júri é outro motivo da valorização dos trabalhos a apresentar. Esse objectivo foi, no entanto, atingido? Sentimos ter de dizer que não. O certame da Junqueira não atingiu em unidade o que esteve patente, há dois anos, na Sociedade de Belas-Artes. Em parte

[462] MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL. *Colóquio*, 1962, pp. 38-39. O novo panorama artístico que, segundo o crítico, a *II Exposição* veio confirmar, estaria ligado a uma maturação do percurso artístico dos pintores portugueses mais jovens, como Nikias Skapinakis, Artur Bual, Menez ou José Júlio. Quer na figuração, quer na abstração, os artistas foram adquirindo uma expressão mais pessoal. Maciel notou, no campo do abstracionismo, um abandono da total autonomia formal, a favor da recuperação da realidade como ponto de partida para a composição. V. *Idem,* Exposições. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 14 (jul. 1961), pp. 36-37; *Idem,* Exposições. O IV Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 16 (dez. 1961), pp. 32-33.

por essa razão, o júri não atribuiu agora os grandes prémios de escultura e de pintura e se o fez por estímulo em relação à arquitectura, procedeu bem. Isto significa – temos de confessá-lo – que não se adiantou nada nos domínios da escultura e da pintura, pelo menos entre os expositores. Podemos acrescentar que desde o figurativo ao abstraccionismo não se regista uma evolução progressiva, clara e definida.[463]

Segundo o crítico do *Diário Popular,* o facto de a arte portuguesa não ter evoluído justificou a não atribuição de Grandes Prémios. Rui Mário Gonçalves concordava em parte com Alfredo Marques ao considerar que «não há escultura em Portugal», o que resultava no grande desnível existente entre a produção escultórica e a produção pictórica portuguesa. Segundo o mesmo crítico, a Pintura ocupava «o lugar mais avançado das diversas actividades artísticas portuguesas». Esta apreciação desigual fazia com que considerasse a premiação na *II Exposição de Artes Plásticas* desacertada:

O desacerto da premiação deriva em grande parte dos moldes iniciais em que se apresentaram. Atribuir igual número de prémios à escultura e à pintura, como se pretendia inicialmente, é desconhecer uma coisa simples e evidente: o desnível tanto em qualidade como em quantidade que há entre a actividade pictórica e a escultórica. […] E assim, qualquer escultor que atinja um valor mediano é imediatamente premiado em qualquer Salão. Assim aconteceu nesta exposição. Quanto aos pintores, muitos há que mereciam ser distinguidos.

Isto não é dizer que os prémios não foram dados aos melhores. Em quase todos é indiscutível o critério da premiação, e alguns me alegram bastante: Júlio Pomar, Fernando Azevedo, João Hogan, Menez e Cutileiro. Desacertado me parece também manter uma hierarquia de valores […] quando é impossível discernir um critério

[463] A.M. [Alfredo Marques] – A expressão estética da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian. *Diário Popular*, 1961, p. 1.

que fosse adoptado igualmente para todos. Imagino que, dada a impossibilidade de atribuir um prémio de consagração – o Grande Prémio – (e as obras-primas de Eduardo Viana mostram até à evidência que Grande Prémio é ele) […].[464]

Rui Mário Gonçalves apontava, pelo contrário, para o acerto da premiação na primeira Exposição, que deixava agora a Pintura sem Grande Prémio. Não estanto, portanto, à altura da mais alta distinção do certame, os prémios atribuídos a Carlos Botelho, João Hogan e António Duarte serviram, segundo o crítico, como «*umas consagrações».* Gonçalves criticou ainda a premiação nas secções de Desenho e Gravura, que deveria ter distinguido Fernando Lemos e António Charrua, concluindo que a atribuição dos prémios a João Abel Manta e a Bartolomeu Cid dos Santos foram «uma homenagem ao virtuosismo e ao valor literário das artes plásticas» em detrimento da criação[465]. Mas não discutia os prémios de Júlio Pomar, Fernando Azevedo, João Hogan, Menez e João Cutileiro.

Do balanço geral da *II Exposição*, Rui Mário Gonçalves retirava «o triunfo da terceira geração»: «basta olhar a idade dos premiados. É um triunfo que se garante até com os trabalhos dos mais novos, que representam, talvez o início duma quarta geração de artistas modernos portugueses, que virá, diferentemente do que aconteceu com as outras, intimamente ligada à precedente»[466].

---

[464] GONÇALVES, Rui Mário – A II Exposição da Fundação Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, 1962, p. 8.

[465] «Os prémios de desenho e gravura não estão certos nem errados. Revelam apenas pouca coragem por parte do júri. O de desenho, que devia ser dado a Fernando Lemos, ficou nas mãos de João Abel Manta. Quando o júri confrontou as obras, oscilou, talvez, entre a criação e o virtuosismo, acabando por escolher o virtuosismo. É, quanto a mim, uma escolha errada. […] O prémio da Gravura revela um critério do mesmo tipo. As gravuras de Bartolomeu dos Santos continuam a valer pela lembrança das suas "City Lights" e "Banquete". De então para cá, não se sente melhoria na qualidade executiva, nem aprofundamento da temática. […] Porque não um prémio para Charrua? Os prémios de desenho e de gravura são uma homenagem ao virtuosismo e ao valor literário das artes plásticas». *Idem, ibidem*, p. 8.

[466] *Idem, ibidem*, p. 14.

Fig. 81: Fernando Azevedo – *Sem título*, 1961
Óleo s/ tela, 65,5x53,8 cm
Col. FCG-CAMJAP: 84P731
Adquirida em junho de 1984

Fig. 82: Fernando Azevedo – *Sem título*, 1961
Óleo s/ tela, 61x81 cm
Col. FCG-CAMJAP: 62P257
Adquirida em agosto de 1962

Esta afirmação da «terceira geração» do modernismo português tinha sido já anunciada por José-Augusto França aquando do *I Salão de Arte Moderna*, realizado em 1958 (V. cap. 4, p. 196), concretizando-se agora através dos prémios atribuídos a Fernando Azevedo e a Júlio Pomar na secção de Pintura.

Mas Rui Mário Gonçalves via também na *II Exposição de Artes Plásticas* uma quarta geração de artistas a surgir, mencionando nomes que se vinham destacando no panorama artístico português desde os finais dos anos 50: José Escada, René Bertholo, Costa Pinheiro, Manuel Baptista, João Vieira, Jorge Martins, Fernando Conduto, Helder Baptista, Lopes Alves, Ângelo de Sousa e Humberto Lebroto. Com a exceção de Helder Baptista, todos estes artistas dedicavam-se à Pintura, pelo que era na Pintura que a renovação da arte portuguesa se ia fazendo:

> *Alguns aderem ao Informalismo numa vontade de adoptar uma linguagem absolutamente fiel ao ìntimamente vivido. O Informalismo com todas as variedades que permite, atravessado como é por outros movimentos (Impressionismo, Expressionismo, Surrealismo) e ligado como está à pintura Não-figurativa, permite a expressão da personalidade de cada um deles. Para além do dilema que era a escolha necessária entre o Figurativo e o Abstracto, surgem possibilidades dum novo figurativismo, dum novo paisagismo, e da expressão duma realidade, cheia de presença, que se enriquece na multplicidade de significações que se atribuem às formas […].*[467]

O otimismo com que Rui Mário Gonçalves olhava para a produção dos novos artistas portugueses não era partilhado por Mário Dionísio. O crítico, que foi também jurado na Exposição da FCG, considerava que a pintura exposta inquietava «ao contrário do que seria desejável, pela inesperada, pela assustadora, pela terrivel ausência de verdadeira inquietação que quase toda esta pintura parece revelar». Isto decorria, segundo Dionísio, da sobreposição do exercício formal e da técnica sobre a expressão de um pensamento acerca do real ou das relações sociais:

> *Estará a nossa mais jovem pintura, na maior parte dos casos, a encaminhar-se para uma rica variedade de construções que*

[467] *Idem, ibidem*, p. 14. V. também GONÇALVES, Rui Mário – A terceira geração na II Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, 1962, pp. 10 e 15.

exprimam os vários modos de conhecimento[468]*? Será autêntica a sua diversidade e a sua audácia? Será efectiva audácia a sua comprovada perícia? [...] receio que uma perigosa uniformidade os [jovens artistas] ameace, uma uniformidade que não vem, com certeza, da sua falta de talento ou da incapacidade de execução, mas da crescente ausência de uma autêntica inquietação interior, sem a qual, seja qual for o brilho das teorias que as expliquem e justifiquem, as telas, na verdade, são só pano e as tintas só tinta*.[469]

A crítica foi apenas consensual em relação à presença de Eduardo Viana na *II Exposição*, mostrando-se dividida relativamente ao trabalho dos artistas mais jovens e, consequentemente, ao futuro desenvolvimento da arte portuguesa.

Fig. 83: Eduardo Viana – *Natureza morta*, 1961
Óleo s/ tela, 118x90 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P781
Adquirida na exposição, em dezembro de 1961

[468] Citação de Herbert Read (1893–1968), poeta e crítico de arte e de literatura britânico.
[469] DIONÍSIO, Mário - Arte e Artistas de Hoje. *Diário de Lisboa* (28 dez. 1961), p. 16.

Encontramos, deste modo, um conjunto de críticos (Alfredo Marques, Mário Dionísio e também Mário de Oliveira) que analisaram a produção artística de acordo com a tradicional oposição entre figuração e abstração, que seria também sinal da imobilidade da produção artística portuguesa, como Alfredo Marques apontou, vendo no abstracionismo um mero formalismo mecânico, tornado por isso mesmo académico, vazio de conteúdo reflexivo e emocional. Mas Artur Maciel e Rui Mário Gonçalves defenderam que a Exposição da FCG denunciou a superação desse binómio, encontrando-se nela um compromisso entre a expressão abstrata e figurativa, que já nos anos 50 se chamara de Novo Realismo (Nikias Skapinakis, o próprio Mário Dionísio) ou de Informalismo (José Escada[470]), mas que agora surgia sob um novo conceito, que Rui Mário Gonçalves formulou pela primeira vez num dos seus artigos sobre a *II Exposição* - «novo figurativismo».

É nesta nova proposta, avançada por dois artistas em particular, que reside o impacto desta exposição na arte portuguesa, pressentida na época não só por Rui Mário Gonçalves, mas também por Artur Maciel, quando destacaram os desenhos de Paula Rego.

A primeira exposição dos anos 60: a «Nova-Figuração» de Joaquim Rodrigo e de Paula Rego

Na *Exposição de Artes Plásticas* de 1957, Almada Negreiros protagonizou a grande novidade desta panorâmica, com o abstracionismo das suas telas, que não se encaixava nem na via geométrica nem na via lírica, procedendo antes de uma pesquisa pessoal de teor simbólico e matemático. Em 1961, era a figuração que se destacava das tendências do modernismo português da época.

[470] José Escada, num diálogo com Rui Mário Gonçalves publicado no *Jornal de Cultura* (nº 1, 1959), defendeu o Informalismo como o modo de exprimir a apropriação sensorial e emotiva da realidade por oposição à mera cópia: «e essa vontade de só testemunhar a realidade profundamente vivida e assumida, parece-me ser um desejo bem típico do nosso tempo (…) Tem sido esse, infelizmente, o grande erro de alguns bem intencionados realistas. Propositores de formas apressadamente acessíveis, esquecem a lição destes últimos cinquenta anos de arte e de artistas como Henry Moore ou Sutherland: a nossa enorme liberdade perante a criação com a outra face de responsabilidade que isso nos traz». *Apud Arte portuguesa nos anos 50*, 1992, p. 79.

Podemos ainda considerar que o caso particular das pinturas de Almada de 1957 foi repetido e mesmo ultrapassado pelos trabalhos apresentados por Joaquim Rodrigo e de Paula Rego na *II Exposição*: se as primeiras não tiveram consequência visível na produção de outros artistas, as pinturas dos artistas mais jovens anunciaram um novo ciclo da arte portuguesa que definiu os anos 60. A *II Exposição de Artes Plásticas* foi por isso considerada o primeiro evento expositivo da década e, mais significativamente, «o primeiro momento histórico neo-figurativo»[471].

Paula Rego (1935) regressara de Londres em 1957, onde se instalara no início dos anos 50, para estudar Pintura. Frequentou, então, a Slade School of Fine Art, cujo ensino motivou-a não só a aperfeiçoar competências mais técnicas, como o desenho, mas também a desenvolver, a partir das suas memórias e vivências, uma linha de trabalho pessoal. Na Ericeira deu continuidade à prática do desenho, que começou a combinar com a colagem, em composições impulsivas, de grande inventividade formal. Estes trabalhos traduziam, numa linguagem própria, uma teia narrativa complexa, construída em diferentes planos e habitada por seres estranhos, organismos irreconhecíveis, que tinham apenas lógica no universo criativo da autora. Paula Rego era nesta altura influenciada pela pintura de Dubuffet, pelo automatismo surrealista e pela energia formal expressionista, situando a sua produção no campo figurativo, mas no qual introduzia uma liberdade plástica peculiar, combinada com um comentário sarcástico, nomeadamente sobre a situação política vivida em Portugal.

Dois dos seus trabalhos recusados remetiam para isso mesmo ao jogar com a palavra ordem: *Foi estabelecida a ordem*, *Sempre às ordens de vossa excelencia*. Fernando Rosa Dias notou que, nas obras cujo título repetia esta palavra, se destacava «uma ironia pictórica efectuada sobre a *desordem* informal

[471] Fernando Rosa Dias, na sua tese de doutoramento sobre a Nova-Figuração, considera que «o primeiro momento histórico neo-figurativo por nós considerado situa-se na primeira metade da década de sessenta, sendo ainda construído como superação da abstracção a partir de problemas ou questões que esta apresentava, ou ainda na superação por descrédito da querela da figuração com a abstracção. Joaquim Rodrigo e Paula Rego representaram o momento histórico dessa ruptura, que se situou simultaneamente na II Exposição da FCG [...]». DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975)*, 2008, p. 155.

do fundo»[472]. Possivelmente estas pinturas foram recusadas pelo sarcasmo político que os seus títulos subtilmente transmitiam[473], apesar da obra *Quando tínhamos uma casa de campo…* remeter para a violência do colonialismo português, que se encontra plasmada na «metamorfose» figurativa, crua e inquietante da composição. No panorama artístico português, as propostas da pintora não remetiam para qualquer outra tendência, a não ser a surrealista. A novidade dos trabalhos de Paula Rego e a sua formação internacional poderão ter contribuído para a admissão na *II Exposição de Artes Plásticas*.

Após a sua participação neste evento foi-lhe atribuída uma bolsa de estudo pela FCG, que decorreu entre 1962 e 1963[474].

Fig. 84: Paula Rego – *Sr. Vicente e a sua Esposa*, 1961
Colagem e óleo s/ tela, 90,5x90,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P448
Adquirida em julho de 1983

Fig. 85: Paula Rego – *Viva o ding-dong*, 1961
Desenho, *35x23 cm*
© Foto José Pereira, FCG-BA

[472] DIAS, Fernando Rosa – *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 2008, p. 217.

[473] O Júri da *II Exposição* recusou três pinturas de Paula Rego, *L'embarquement pour Cythère*, *Ansiedade de Agosto* e *Tarde de Verão*, e três desenhos, *Circo ambulante*, *Foi estabelecida a ordem*, *Sempre às ordens de vossa excelencia*. As obras admitidas pelo Júri foram as seguintes: *Quando tínhamos uma casa de campo* e *Sr. Vicente e sua esposa* (Pintura); *Troféu* e *Viva o ding-dong* (Desenho).

[474] V. *Paula Rego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988; *Paula Rego*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007; DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975)*, 2008, pp. 211-261; FERREIRA, Emília - Paula Rego. Matosinhos; Lisboa: Quidnovi, 2010.

Fig. 86: Paula Rego – *Quando tínhamos uma casa de campo*, 1961
Colagem e óleo s/ papel, 49,5x244,5 cm
Col. Casa das Histórias Paula Rego: P10 DEP

Joaquim Rodrigo (1912-1997) trouxe também à *II Exposição* uma proposta nova no campo da figuração, que representava simultaneamente uma mudança de rumo na sua própria produção pictórica. Tendo iniciado a sua formação artística no início dos anos 50, inseriu a sua pintura, a partir de 1953, e após visitas a museus europeus e leituras sobre a arte abstrata, no campo do abstracionismo geométrico. Porém, por volta de 1960, a tela começou a ser preenchida por figurações estilizadas em resposta ao desejo do autor de contar histórias. A principal fonte desta nova figuração foi o livro de José Redinha sobre as pinturas murais da região angolana da Lunda, publicado em 1953[475]. As figuras, mantendo ainda uma relação com o real, passavam por um processo de simplificação geometrizante, que as identificava na tela com uma espécie de escrita pictográfica. Organizadas, no início, de forma ortogonal, foram progressivamente dispersando-se, constituindo deste modo enredos cada vez mais intricados que a memória do pintor compunha. Em 1961, Joaquim Rodrigo foi particularmente sensível às lutas anti-coloniais e anti-Estado Novo que nesse ano se levantaram. As obras que apresentou na *II Exposição de Artes Plásticas* remetem para essa temática, que se encontra, no entanto, escondida pela relatividade dos títulos e pela novidade dessa nova linguagem que estava a introduzir na arte portuguesa[476].

[475] REDINHA, José – *Paredes pintadas da Lunda*. Lisboa: Companhia dos Diamantes de Angola. Serviços Culturais, 1953.

[476] V. fichas das obras expostas na *II Exposição de Artes Plásticas* no catálogo *raisonné* da pintura de Joaquim Rodrigo. Em *A* as figuras dispostas na horizontal remetem para guerreiros mortos e

Fig. 87: Joaquim Rodrigo – *G.N.*, 1961
Têmpera s/ platex, 125x223 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA

Fig. 88: Vista da exposição com pinturas de Joaquim Rodrigo, esculturas de Jorge Vieira e pinturas de Júlio Pomar
© FCG-BA

Um outro comentário à situação política vivida no país foi introduzido pela *Barca dos doidos* de Bartolomeu Cid dos Santos, aludindo com ironia à desventura do assalto ao paquete Santa Maria em janeiro desse ano (V. cap. 6, p. 321)[477].

---

para o início da guerra colonial; *D*, que surge no catálogo *raisonné* com outra identificação – *«19 S» [Pesadelos]*, manifesta a repulsa pela guerra. Este catálogo integra também as pinturas que foram recusadas pelo Júri da Exposição: *C* e *L. Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné.* Pedro Lapa e Maria de Jesus Ávila (org.). [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999, pp. 211 (*A*), 213 (*C*), 216 (*L*), 220-221 (*GN*) e 222-223 [*D*, intitulada no catálogo *19 S (Pesadelos)*]. DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal, (1958-1975)*, 2008, pp. 157-210.

[477] V. SILVA, Raquel Henriques da – II Exposição de Artes Plásticas. *50 anos de arte portuguesa*, 2007, p. 33.

Fig. 89: Bartolomeu Cid dos Santos – *A barca dos doidos*, 1961
Água-tinta s/ papel, 40,4x53 cm
Col. FCG-CAMJAP: GP115
Adquirida em dezembro de 1987

Uma exposição convencional

António Freitas notou, na sua crítica à secção de Arquitetura da *II Exposição*, publicada no *Jornal de Letras e Artes*, que esta dava continuidade, mas anacronicamente, às Exposições Gerais de Artes Plásticas, que integraram também a participação de arquitetos[478]. Estas exposições, realizadas durante dez anos (1946-1956), foram, na verdade, mais abrangentes do que as mostras da FCG, ao tocarem nos diversos campos da produção artística portuguesa, dando espaço para a divulgação das artes decorativas e da fotografia. Este último *medium*, cuja presença na *II Exposição* teria sido mais pertinente, nunca foi equacionado pelo SBA ou pela sua Comissão Consultiva. Na *História da imagem fotográfica em Portugal*, António Sena não deixou passar a omissão da FCG, considerando que «a própria Gulbenkian estava alheia ao movimento fotográfico. Nem a I nem a II Exposições de Artes Plásticas […] contemplaram a fotografia. Pelo contrário, apoiava com frequência os Salões organizados pelos Clubes Desportivos de algumas empresas importantes para o regimen:

[478] FREITAS, António – A Arquitectura na 2.ª Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 13 (27 dez. 1961), p. 11.

Companhia Nacional de Navegação ou Banco Nacional Ultramarino, por exemplo»[479].

A FCG teria, portanto, um importante papel a desempenhar no campo da fotografia, que vivia apartada do meio artístico português não só pelo caráter amador da maioria dos seus criadores, como também pela sua reunião em clubes e salões próprios. No entanto, os mesmos dilemas e contradições abalavam a produção fotográfica portuguesa, como acontecia nas artes plásticas: ao longo dos anos 50 as filiações estéticas ora ligadas ao Surrealismo, ora a conteúdos sociais decorrentes do movimento neo-realista, conviviam com o academismo salonista, enquanto que novos fotógrafos começavam a traçar, isolados, um caminho novo para a fotografia portuguesa. Como Emília Tavares analisou, no catálogo da exposição dedicada à produção fotográfica dos anos 50, *Batalha de sombras*, a fotografia dessa década vivia numa complexa teia de propostas que muitas vezes se equivaliam em termos de qualidade e de novidade, não se resumindo à bipolaridade que António Sena estabelecera entre a prática salonista, mais academizante, e o que designou de «revolução silenciosa da intimidade» protagonizada por Fernando Lemos e pelo projeto *Lisboa, cidade triste e alegre* (1956-1959) de Costa Martins (1922-1996) e de Vítor Palla (1922-2006)[480].

Tal como sucedera em relação às artes plásticas, a presença da fotografia nas Exposições da FCG poderia ter alargado a divulgação e o debate sobre a prática fotográfica portuguesa, promovendo um balanço e realçando os seus nomes principais. A dedicação exclusiva das Exposições da FCG aos *media* tradicionais, incluindo a Arquitetura, manifestava o caráter conservador destes empreendimentos, que, como já foi referido, se conformava com a própria natureza da instituição que os organizava.

---

[479] SENA, António - *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 276.

[480] TAVARES, Emília – *Batalha de sombras: colecção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neo-Realismo, 2009.

A importância da Exposição da FCG na historiografia da arte assenta especialmente no facto de ter apresentado pela primeira vez publicamente as pinturas de Paula Rego e as novas linhas de trabalho de Joaquim Rodrigo[481].

Mas a *II Exposição* consagrava sobretudo percursos estabilizados da modernidade portuguesa, articulando-os, ainda que simbolicamente, com a presença patriarcal de Eduardo Viana, valorizando assim uma linha de continuidade da arte moderna em Portugal.

Destacava-se na Exposição a experiência abstratizante da pintura de Júlio Pomar, apresentando um «goyesco abstracto», segundo Nuno de Sampayo[482], e o esquematismo das suas esculturas; as composições gestuais de Areal, que remetiam também para o automatismo surrealista; as esculturas de Cutileiro, depurando frágeis corpos humanos em aço e bronze ou em cimento, ou de Arlindo Rocha, assumindo a apropriação artística de módulos tecnológicos ou científicos.

O abstracionismo construído a partir da mancha cromática, criando composições atmosféricas (Menez, Bértholo, Albertina Mântua…), e uma figuração depurada de temática intimista (Skapinakis, Sá Nogueira) continuavam nesta exposição a conviver com a pintura consagrada do modernismo dos anos 30 (Abel Manta, Carlos Botelho, Mily Possoz…) e com composições mais académicas (Maria de Lourdes de Mello e Castro, Mário de Oliveira, Alberto Souza). Na escultura, que incluía também cerâmica, temas e conceções academizantes (Joaquim Correia, Sousa Caldas, Martins Correia…)

Fig. 90: João Cutileiro – *Estátua*, c. 1961
Cimento fundido (edição de 3 provas), 94 cm
© Foto José Pereira,

[481] Um conjunto significativo de pinturas integradas nesta produção «neo-figurativa» foi apresentado no 57º Salão da Primavera, realizado na SNBA em 1961.

[482] SAMPAYO, Nuno de – Óleos e gravuras de Júlio Pomar na II Exposição de Artes Plásticas. *Jornal de Notícias* (11 jan. 1962), p. 5.

partilhavam espaço com peças mais arrojadas.

Como as descrições da *II Exposição* sugerem, a sua organização evidenciava as diferentes tendências artísticas exibidas, manifestando, tal como acontecera em 1957, a natural heterogeneidade do panorama artístico português. Tratava-se de uma panorâmica que se distinguia dos restantes salões realizados na capital portuguesa pelo investimento na montagem expositiva e na premiação e pela atração exercida nos artistas portugueses, juntando, aos nomes que repetiam a sua participação na *Exposição de Artes Plásticas,* o de novos artistas.

Fig. 91: Fernando Lemos – *Série 1 – nº 8*, 1960
Nanquim s/ papel, 99x69,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: DP1380
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961

Fig. 92: Fernando Lanhas – *036-C-61*, 1961
Óleo s/ tela (?), 90x115 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA

Para além de Joaquim Rodrigo e Fernando Azevedo, Fernando Lemos (1926) apresentou-se pela primeira vez na Exposição da FCG, com desenhos que repetiam, recompunham e segmentavam uma mesma forma, cuja definição total era impercetível. Fernando Lanhas (1923-2012) marcou também pela primeira vez presença num certame da FCG, e com ele foi pela primeira vez mostrada nas *Exposições de Artes Plásticas* uma tela do abstracionismo geométrico.

Entre os artistas mais novos, destaque-se a participação de Jorge Martins (1940), quer na secção de Pintura, quer na secção de Desenho, pela via de um abstracionismo gestual, em que a luz surgia como o tema principal, desenvolvendo uma pesquisa em torno da possibilidade de materialização do invisível. Ângelo de Sousa (1938-2011) apresentou duas pinturas marcadas pelo gesto colorido que, de forma ingenuista, sintetizava o real, manifestando uma maturidade artística que era também novidade.

Fig. 93: Ângelo de Sousa – *6 espectadores*, c. 1961
Óleo s/ tela (?), 65x50 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA

Fig. 94: Nikias Skapinakis – *Homenagem a Carpaccio*, 1961
Óleo s/ tela, 100x81 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA

Nikias Skapinakis, que na edição anterior criticara a organização da Exposição e vaticinara a progressiva redução do meio artístico português às iniciativas da FCG, marcou também presença no salão da FIL.

A *II Exposição*, salvo algumas alterações, repetia, portanto, a organização da primeira edição, correspondendo desta forma ao modelo de salão convencional, com júri de seleção, atribuição de prémios, abertura a todas as tendências, etc., que artistas e críticos tinham considerado desadequado ao objetivo de estimular e cotejar o meio artístico português. Mas a Exposição de 1961 veio mostrar que a FCG teve razão em realizá-la nos mesmos moldes do que o certame anterior, na medida em que mais artistas modernos

(inclusivamente os que foram publicamente críticos da primeira *Exposição de Artes Plásticas*) aderiram a esta iniciativa[483].

As razões desta adesão, para além de questões pessoais, poderão residir nas particularidades do contexto expositivo e político desse ano de 1961. Com a exceção da Escola de Belas-Artes do Porto, que mantinha a organização das suas Exposições Magnas e Extra-escolares, mais nenhuma outra instituição ou grupo, para além do SNI e da SNBA, abria ao público certames coletivos de artes plásticas modernas. A dinâmica que se verificara no final dos anos 50, em que os próprios artistas tomaram a iniciativa de realizar exposições em moldes próprios, marcando uma posição clara no meio artístico português, esmorecera. Eles percorriam agora caminhos dispersos, usufruindo das bolsas de estudo da FCG no estrangeiro, empenhando-se na direção da SNBA, ou concentrando-se num percurso individual ou integrado em pequenos grupos, aproveitando as galerias privadas que iam surgindo para divulgarem a sua produção.

Por outro lado, os Salões de Arte Moderna da SNBA foram perdendo o seu critério inicial, terminando em 1963. O Salão dos Novíssimos do SNI foi sendo abandonado pelos artistas mais modernos, sobretudo a partir de 1961, quando a ligação ao regime deixou de ser tolerável para a maioria deles, após o início da guerra em África.

A *II Exposição* da FCG, não tendo sido tão ansiada e aclamada como a primeira edição, foi, no contexto específico dos anos 60, que agora iniciavam, o grande evento que mediou o panorama artístico do final dos anos 50 e o seu desenvolvimento num novo período da arte portuguesa. Ao reunir um considerável número de artistas, a Exposição da FCG mostrou definitivamente que algo estava a mudar na arte portuguesa e que ela deveria ser equacionada a partir de então segundo novos parâmetros.

[483] Há, no entanto, que registar a ausência de Almada Negreiros, que não submeteu qualquer obra à Exposição.

A secção de Arquitetura

Para além das artes plásticas, a *II Exposição* refletia também o panorama arquitetónico português através da introdução da secção de Arquitetura, que integrou o único Grande Prémio do certame, atribuído a Viana de Lima (1913-1991). Fernando Távora (1923-2005) recebeu o 1º Prémio e Nuno Teotónio Pereira (1922) e Bartolomeu Costa Cabral (1929) foram distinguidos com o 2º Prémio de Arquitetura. Tal como nos restantes núcleos, diferentes gerações participaram na Exposição da FCG, mas o modernismo foi a nota dominante nos trabalhos apresentados, marcados pelo despojamento das fachadas e pela racionalidade do desenho[484].

Fig. 95: Viana de Lima – *Escolas Primárias (Bragança)*, 1960
© Foto FCG-BA

Fig. 96: Fernando Távora – Mercado Municipal (Vila da Feira), 1953-1959
© Foto FCG-BA

[484] No catálogo da Biblioteca de Arte, onde as fotografias dos projetos arquitetónicos apresentados na *II Exposição* estão disponíveis, é-nos indicado que os autores destas imagens poderão ser Mário Novais, Horácio Novais ou José Pereira, não relacionando cada imagem com um destes fotógrafos. Optou-se, desta forma, por, na legenda das fotografias, não se indicar o respetivo fotógrafo.

Fig. 97: Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral – Bloco das Águas Livres, 1953-1955

A par de variadas construções que iam de espaços públicos, como mercados, escolas ou estádios de futebol, a moradias privadas, figuraram também projetos relacionados com o desenho de interiores, nomeadamente o arranjo expositivo da *Exposição Henriquina,* concebido por Frederico George. As fotografias da moradia privada com que Conceição Silva participou na *II Exposição* remetiam também para a decoração dos seus interiores.

Fig. 98: Frederico George – *Exposição Henriquina*, 1960
© Foto Mário Novais, FCG-BA

Fig. 99: Conceição Silva – Moradia (Guincho), c. 1959
© Foto José Pereira, FCG-BA

Não foram encontradas fotografias do núcleo expositivo em que estas obras foram apresentadas, mas sabe-se que os participantes puderam expor maquetes, fotografias e desenhos. Ora, encontramos nesta dispersão de registos uma primeira distinção entre esta secção e os restantes núcleos da Exposição, isto é, a obra em si, o edifício, não poderia ser apresentada diretamente ao público. Foi também desta questão que partiram as opiniões mais desfavoráveis sobre o núcleo de Arquitetura da *II Exposição.*

A crítica, referindo a participação de arquitetos na *II Exposição*, escusou-se de comentar as suas obras. Apenas Artur Maciel, na *Colóquio*[485], Mário de Oliveira, no *Diário de Notícias*[486], se debruçaram sobre esta secção. A análise do próprio setor profissional acerca da representação da Arquitetura no evento da FCG foi divulgada no *Jornal de Letras e Artes*, que publicou o artigo do arquiteto António Freitas. Maciel e Freitas apontaram, contudo, a desadequação da presença da Arquitetura em exposições de artes plásticas. Para além dos registos

[485] MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL. *Colóquio*, 1962, p. 40.

[486] OLIVEIRA, Mário de – A Arquitectura, na II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Calouste Gulbenkia. *Diário de Notícias* (18 jan. 1962), pp. 7-8.

técnicos apresentados não serem acessíveis à generalidade do público, excluíam-se também os contextos de implantação dos edifícios. Deste modo, a Arquitetura devia ser apresentada isolada, em exposições próprias, até porque, segundo António Freitas, da proximidade com a Pintura ou a Escultura derivava uma leitura exclusivamente estetizante das obras arquitetónicas, ignorando-se a sua componente funcional. O crítico do *Jornal de Letras e Artes* foi ainda mais minucioso nas suas críticas:

> *O aparecimento de mais esta «exposição de arquitectura» […] vem colocar, com a mesma pertinência de então, o problema da explicação ou da figuração de uma obra de arquitectura, para mais agravado pela responsabilidade de uma atribuição de prémios, em função de painéis representativos, o que entre nós é inédito […]. Parece-nos que as louváveis intenções da Fundação deveriam inserir-se num sistema mais apropriado às condições específicas da arquitectura, algo diversas da pintura e da escultura não integradas. […] A apreciação da arquitectura numa base puramente esteticista pode considerar-se ultrapassada; para uma apreciação consciente não se lhe pode retirar o seu contexto ecológico, sociológico, económico e técnico. […] O que poderia ter sido diferente nesta secção de arquitectura da II Exposição da Gulbenkian? Em nosso entender, dado o método de apresentação que se adoptou (peças técnicas desenhadas e fotos) seria fundamental que o juri de Selecção e Premiação tivesse uma maioria de arquitectos, implicando uma composição diferente da do júri que apreciaria as restantes secções da Exposição. Assim, de nove individualidades citadas, sòmente três estão nas referidas condições […]. Parece, por outro lado, que a premiação – sobretudo o solene Grande Prémio – não deveria depender de factores de ocasião que, de certo modo, estão ligados à exposição de trabalhos nestes moldes, em que avulta um certo formalismo de expressão. Para superar esses limites o júri poderia deslocar-se às obras arquitectónicas a apreciar […] Por fim, parece-*

nos importante salientar que, a par das carências apontadas anteriormente para uma efectiva apreensão da arquitectura, o próprio ecletismo dos temas apresentados pelos concorrentes e as suas vinculações culturais diversas, muito devem ter contribuído para uma certa desorientação do público e para o aumento das dificuldades do júri.[487]

A introdução da secção de Arquitetura, que fora considerada como uma evolução do modelo da primeira *Exposição de Artes Plásticas,* acabou por se tornar, aos olhos da crítica mais especializada, numa decisão desacertada com os critérios e teorias da época. Mas isto não impediu a participação dos arquitetos nesta Exposição, que mostraram alguns dos projetos que estavam a marcar a arquitetura moderna portuguesa.

De todos as obras apresentadas, aquela que teria maior impacto não estava, porém, ainda construída, nem entrara no concurso de seleção da *II Exposição.* Tratava-se da maquete das futuras instalações da FCG, que eram, pela primeira vez, divulgadas ao público. O projeto concebido por Alberto Pessoa (1919-1985), Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Athouguia (1917-2006), que saíra vencedor do concurso para a construção da Sede e Museu da Fundação (1960) e cuja construção se iniciaria em 1962[488], afirmava uma estética moderna, despojada e racional, mas com uma relação orgânica com o jardim envolvente, que seria também criado no antigo parque de Santa Gertrudes, definindo um território próprio que se distinguia do contexto urbano onde se implantava, marcado pelo Palácio da Embaixada de Espanha ou pela malha habitacional do Bairro Azul. Segundo Ana Tostões, a imagem da FCG foi definida nesta altura, com a conceção dos seus edifícios:

Na verdade, o legado generoso de Calouste Gulbenkian permitiu uma amplitude de obra invulgar e uma exigência construtiva como não era hábito entre nós, constituindo-se, curiosamente, numa tradução formal

---

[487] FREITAS, António – A Arquitectura na 2ª Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*, 1961, p. 11.

[488] V. TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006.

do maior rigor, sem ostentações supérfluas ou marcas arrogantes de poder, revelada numa manifestação de sobriedade e de contenção, que acabou por contribuir para a imagem de modernidade e de prestígio da própria Fundação. E, simultaneamente, no quadro da produção arquitectónica portuguesa, para a afirmação de uma "nova monumentalidade", como vinha sendo reclamada no quadro da historiografia do Movimento Moderno.[489]

Fig. 100: Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athouguia – Maquete da sede e museu da FCG (projeto de licenciamento), 1961
in TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 118
Não foi possível confirmar que maquete foi apresentada na *II Exposição*

Como defendi no primeiro capítulo desta tese, a imagem da FCG vinha sendo construída desde 1957 através das diversas iniciativas que foi concretizando, nomeadamente as exposições de arte, que mostraram uma instituição poderosa em termos financeiros, mas ponderada no impacto que queria provocar na opinião pública portuguesa. Os mesmos objetivos que determinaram o arranjo cuidadoso das exposições da Fundação refletiam-se agora no programa arquitetónico da sua sede e museu – a distinção e superação do que já fora feito em Portugal através de uma modernidade discreta, mas substantiva

[489] *Idem, ibidem,* p. 111.

Capítulo 6

Depois da II Exposição de Artes Plásticas

Perspetivas sobre a ação da FCG na década de 60

A atividade da Fundação no campo das artes plásticas, mais do que obedecer a um programa, foi sujeita a condicionantes várias que acabaram por determinar um nova fase da sua intervenção durante a década de 60. Contudo, a historiografia portuguesa tem apreciado diferentemente a atuação da FCG, considerando que, após a *II Exposição de Artes Plásticas*, a sua ação passou a ser deliberadamente «menos prospectiva e mais retrospectiva»[490].

Creio que a análise da *II Exposição* e do sucessivo adiamento da *III Exposição de Artes Plásticas* propiciam uma explicação mais rigorosa da intervenção da FCG nas artes portuguesas nos anos 60. Esta instituição teve que gerir as suas prioridades ao longo desta década, o que levou claramente à sobreposição da construção e inauguração da sua sede à organização de um evento de vulto no campo das artes plásticas.

Fig. 101: Pormenor do edifício da Sede e Museu da FCG, após a sua inauguração, 1969
in Colóquio: Revista de artes e letras. Nº 56 (dez. 1969), p. 44

[490] PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado: Fundação Calouste Gulbenkian. *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994.

Ainda a *II Exposição de Artes Plásticas*: a aquisição de obras de arte

À semelhança do que fizera em 1957, a FCG voltou a adquirir algumas das obras expostas, alargando a sua coleção de arte portuguesa moderna, e dando mais um estímulo para o colecionismo e para o mercado de arte nacionais.

Na *II Exposição* foram compradas cerca de trinta e seis obras por particulares, não tendo o Museu Nacional de Arte Contemporânea feito qualquer aquisição, ao contrário do que tinha acontecido em 1957[491].

Fig. 102: Jorge Vieira – Sem título, 1956
Terracota policromada com englobes, 56x126x56 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2053
Adquirida pelo Estado em 1976

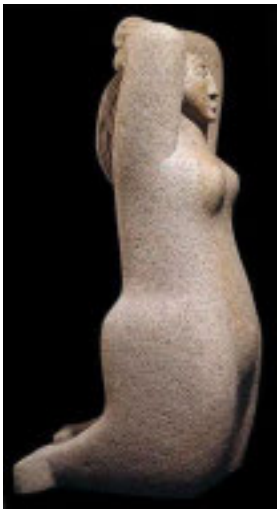

Fig. 103: Jorge Vieira – Sem título, 1960
Granito rosa, 142x56x54 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2054
Adquirida pelo Estado em 1976

Os compradores particulares deram preferência artistas conceituados da arte moderna portuguesa, cujas pinturas ligavam-se a temáticas mais populares. As obras de Júlio Pomar foram as mais vendidas (foram adquiridas dez das doze apresentadas)[492], seguidas das de João Hogan (adquiridas duas de três)[493]. Refira-se, no campo da abstração, a venda da única pintura de René Bertholo presente na Exposição e da única pintura selecionada de António Areal, de uma pintura de Fernando Azevedo e de um desenho de Fernando Lemos. Os compradores privilegiaram sobretudo a Pintura e a Gravura.

---

[491] As esculturas de Jorge Vieira aqui reproduzidas foram adquiridas pelo Estado 15 anos depois da abertura da *II Exposição,* em 1976.

[492] Júlio Pomar apresentou nesta Exposição quatro pinturas (*D. Quixote e os moinhos*, *Tauromaquia IV*, *Tauromaquia II*, *Cena de debulha, Alentejo*), duas esculturas (*O bispo* e *O guarda*), três desenhos (sem título) e três gravuras (*Touro*, *Camponês*, *D. Quixote III*).

[493] João Hogan apresentou três pinturas, duas delas intituladas *Paisagem* e a terceira intitulada *Pedreira.*

Fig. 104: Bartolomeu Cid dos Santos – *A barca dos doidos*, 1961
Água-tinta s/ papel, 40,4x53 cm
Col. FCG-CAMJAP: GP115
Adquirida na Exposição por particular. Entrou na coleção Centro de Arte Moderna em dezembro de 1987, após a sua aquisição

A Fundação adquiriu dez obras de diferentes secções do certame[494], mantendo o mesmo objetivo de promover e apoiar os artistas portugueses através da aquisição das suas peças e da organização de exposições itinerantes onde elas figurassem. A ideia de constituir um museu de arte moderna seria ainda polémica entre os administradores da FCG, não se prevendo, no projeto das futuras instalações da Fundação, qualquer espaço para um museu para além daquele que seria dedicado à coleção do fundador.

Na nova sede, a arte moderna teria apenas lugar nas salas de exposições temporárias. Este edifício deveria, segundo Ana Tostões[495], converter-se num centro cultural, na sequência dos grandes empreendimentos realizados na Europa e no Estados Unidos no pós-guerra, integrando espaços para acolhimento de diversas manifestações artísticas. Esta vocação «multi-artística» encontrava-se já patente na organização das Exposições de Artes Plásticas, particularmente da segunda edição, cujo programa incluía outras formas de arte (música, cinema, etc.).

Contudo, Azeredo Perdigão confessaria mais tarde, aquando da abertura do Centro de Arte Moderna, em 1983, que, «criada a Fundação, imediatamente se suscitou, aos responsáveis pelos seus destinos, a necessidade de criar um Museu de Arte Moderna tendo anexo um Centro de Informação e de

[494] A FCG adquiriu na *II Exposição* obras dos seguintes artistas: Joaquim Correia (escultura), João Fragoso (escultura), Eduardo Viana (pintura), José Júlio (pintura), António Charrua (pintura), Clementina Carneiro de Moura (pintura), Fernando Lemos (desenho), Bernardo Marques (desenho), Fernando Conduto (gravura) e Maria Velez (gravura).
[495] TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 74.

Investigação». O presidente da FCG mencionaria também neste texto as obras que foram sendo adquiridas ao longo dos anos, constituindo uma coleção de arte moderna portuguesa[496].

Fig. 105: António Charrua– *Terra trabalhada*, 1961
Óleo s/ tela, 162x115 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P1154
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961

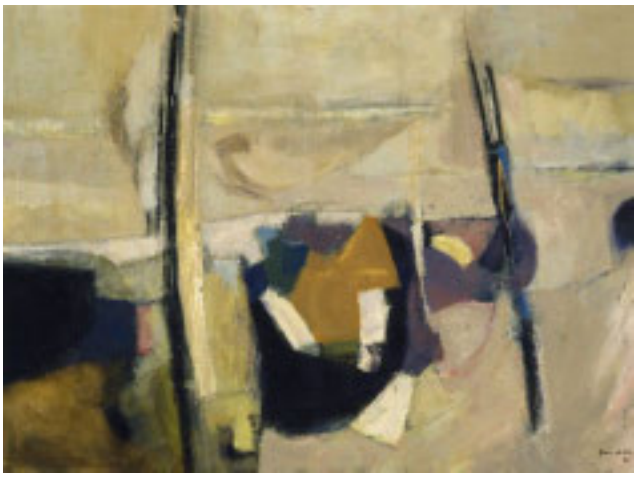

Fig. 106: José Júlio – *Paisagem*, 1961
Óleo s/ tela, 73x100 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P462
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961

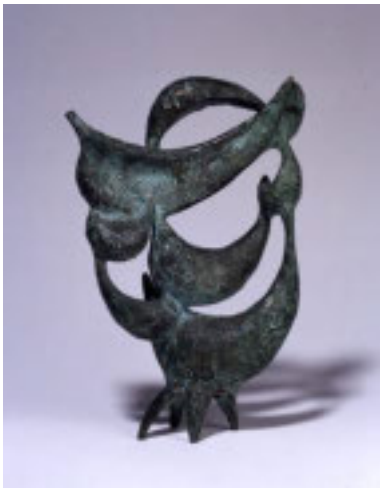

Fig. 107: João Fragoso – Sem título, 1960
Bronze, 39,5x27x9 cm
Col. FCG-CAMJAP: 82E960
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961
No catálogo online do CAMJAP existe uma escultura do mesmo artista, datada de 1969, mas com a informação incorreta de que foi adquirida em 1961 (61E959)

Fig. 108: Maria Clementina Carneiro de Moura – *Lisboa*, 1961
Óleo s/ tela, 58x70 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P74
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961

[496] PERDIGÃO, José de Azeredo – *Centro de Arte Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Fig. 109: Bernardo Marques – Sem título, s.d.
Lápis litográfico s/ papel, 42,3x57 cm
Col. FCG-CAMJAP: DP34
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961

Há que duvidar deste propósito tão imediato, da parte do Conselho de Administração da FCG, de se criar um «Museu de Arte Moderna». Na verdade, ele contava com fortes oposições. Basta recordar a discordância entre Teotónio Pereira e Azeredo Perdigão a respeito da primeira *Exposição de Artes Plásticas* e, em particular, da aquisição de obras de arte pela Fundação.

Mas, uma vez mais, preponderando as pretensões do presidente da FCG e comprando-se, de facto, obras aos artistas portugueses nas Exposições de Artes Plásticas e noutros eventos expositivos, haveria, porém, outra razão para a FCG não equacionar logo a constituição de um museu ou de uma exposição permanente – as óbvias lacunas no núcleo de arte portuguesa do século XX.

A exposição itinerante *Arte Portuguesa Contemporânea*

A ausência de uma perspetiva estratégica e histórica sobre a aquisição de obras de arte portuguesa refletia, para além do modo pouco programático como a FCG foi adquirindo essas obras, a forma como o SBA começou por atuar no panorama artístico português, isto é, empiricamente, procurando em primeiro lugar dar resposta às necessidades do meio e às solicitações que lhe chegavam.

É, pois, bastante elucidativo a este respeito o modo como a primeira exposição com obras adquiridas pela FCG, *Arte Portuguesa Contemporânea*, foi realizada[497]. A ideia partiu do responsável do Museu Regional de Angra do Heroísmo, João Dias Afonso[498], que, tendo visitado a primeira *Exposição de Artes Plásticas*, logo considerou útil que uma exposição similar circulasse pelo país. Esta proposta foi apresentada a Azeredo Perdigão em outubro de 1961, tendo tido sequência no ano seguinte, a partir de junho, com vários apontamentos assinados por Artur Nobre de Gusmão.

Fig. 110: Cartaz da exposição *Arte Portuguesa Contemporânea* da autoria de Sebastião Rodrigues, 1969
© Biblioteca Nacional de Portugal

Desses documentos transparece uma proposta inicial, que foi rapidamente abandonada, de apresentar uma panorâmica da arte portuguesa do século xx. Tendo em conta a complexidade deste evento e, sobretudo, «o meio difícil e quesilento como o nosso», que exigiria uma programação muito cautelosa, o diretor do SBA propôs que se organizasse, em alternativa, uma exposição itinerante «de trabalhos de artistas portugueses contemporâneos,

[497] Esta exposição foi exibida nos Açores (Angra do Heroísmo, Ponta Delgada e Horta) e na Madeira (Funchal) entre outubro e dezembro de 1962, e no continente (Caldas da Rainha, Leiria, Figueira da Foz, Lamego, Viseu, Aveiro) a partir de julho de 1963.

[498] João Dias Afonso era, na verdade, «terceiro-bibliotecário», «servindo de Director» do referido museu.

cuja actividade está já documentada na colecção que a própria Fundação possui»[499]. Esta exposição teria início nos Açores e seria «uma contribuição para a cultura e o gosto de núcleos populacionais a que se tem oferecido pouco convívio com a actual linguagem dos nossos artistas»[500].

No entanto, uma apreciação mais atenta das obras até então reunidas pela FCG levou a que, juntamente com a proposta de organização da exposição itinerante, o diretor do SBA sugerisse a aquisição de novas peças a artistas premiados nas Exposições de Artes Plásticas.

Artur Nobre de Gusmão reconhecia que muitas das aquisições tinham sido feitas com o objetivo de auxiliar os artistas e não de enriquecer a coleção da FCG. Por outro lado, tendo as compras ocorrido sobretudo em exposições, onde a presença da Escultura era mais diminuta, o conjunto de obras escultóricas da FCG não permitia mostrar as diferentes vias estéticas contemporâneas. A exposição itinerante deveria integrar, por isso, apenas Pintura, Desenho e Gravura, incindindo o problema das novas aquisições na área da Pintura.

Nobre de Gusmão elaborou, consequentemente, uma proposta exclusivamente dedicada a esta iniciativa aquisitiva, cuja justificação decorria da reflexão crítica acerca da coleção de arte moderna portuguesa da FCG:

> *Aí [nessa Proposta para a organização de uma exposição itinerante] se defende a necessidade de incluir nesse certame obras de pintores portugueses contemporâneos, cuja ausência, a despeito dos objectivos da Exposição, assim mesmo mal se poderia defender.*
> *Pelo contrário, ainda que a referida Exposição pretenda essencialmente oferecer-se com um carácter didáctico, pela forma como se refere na outra proposta, não se pode entender que, para a demonstração que se pretende de atitudes diversas actualmente em Pintura sejam mais exemplares artistas de segunda plana [sic], já*

[499] GUSMÃO, Artur Nobre de - Apontamento. Inf. Nº 121/62. Lisboa, 24 de junho de 1962, pp. 4-5. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345.

[500] *Idem, Proposta para a organização de uma exposição itinerante a apresentar nos Açores e na Madeira*. Lisboa, 2 de agosto de 1962, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345.

incorporados no conjunto, que outros de primeira plana [sic] que estão fora de ele.

Pode verificar-se que as aquisições propostas se limitaram rigorosamente a obras de pintores premiados nas duas Exposições de Artes Plásticas até agora promovidas pela Fundação. [...]

Por último, se atentarmos que, entre os premiados a que nos referimos figuram artistas com a projecção de Dordio Gomes, a quem acaba de ser concedido o Prémio Nacional de Pintura, ou um Almada Negreiros, distinguido pelo Júri da I Exposição de Artes Plásticas, de uma maneira não menos laudatória ao considerá-lo "hors-concours", além de outros artistas de gerações diversas, como os que se apontam e que tantas provas já deram, inútil se torna insistir num facto tão essencial como é o de, por essa forma, se garantir à Exposição um nivel bem superior àquele que, embora apreciável, viria a ter só com os elementos de que actualmente podemos dispôr. [501]

Neste mesmo documento, o diretor da SBA relatava o contacto estabelecido com Almada Negreiros para aquisição de uma das suas pinturas e as possibilidades que este apresentara: um conjunto de obras sob o título *Relação Nove-Dez*, que incluía as quatro telas exibidas na primeira *Exposição de Artes Plásticas* e distinguidas com o prémio *hors concours*; dois biombos com os estudos para as pinturas murais da Gare Marítima de Alcântara, e a pintura *Retrato de família*. Artur Nobre de Gusmão optou pela última obra, justificando da seguinte forma a sua aquisição:

Entre aquelas que mencionámos, supomos interessar menos a primeira. Para nós, Almada Negreiros só por acréscimo é, em algumas das suas últimas criações, um artistas abstracto. Preferíamos por isso qualquer uma das duas outras obras e, se não fora a substancial diferença de preço entre essas duas, estamos convencidos que seria mais interessante para a Fundação ficar na

[501] *Idem*, *Proposta para aquisição de algumas obras de artistas portugueses contemporâneos*. Lisboa, 2 de agosto de 1962, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345.

posse dos 2 biombos em que reuniu os estudos para a Gare Marítima de Alcântara.[502]

Fig. 111: Almada Negreiros – *Duplo retrato*, 1934
Óleo s/ tela, 146x101 cm
Col. FCG-CAMJAP: 62P260
Adquirida em 2 de agosto de 1962

Passados cinco anos após a primeira *Exposição de Artes Plásticas*, as telas de Almada Negreiros continuavam a ser polémicas. Os objetivos traçados para a exposição itinerante, bem como o plano de aquisições da FCG, mostram como o abstracionismo era ainda considerado uma linguagem pouco acessível ao público em geral, por um lado, e, por outro, como esta tendência mantinha uma certa marginalidade relativamente ao discurso que a FCG, na opinião de Nobre de Gusmão, pretendia promover através das suas exposições:

> *A uma Exposição didáctica não convem uma estrutura que, em vez de cativar o público, o venha a repelir. Certas correntes actuais da Pintura podem muito fàcilmente provocar, em público menos preparado, uma reacção de choque que o afaste.*
> *Não tem a Fundação culpa de que seja predominante nas exposições que entre nós se efectuam a arte abstracta. No seu desejo altruísta e isento de ajudar os artistas, tem-lhes comprado, escolhendo entre o*

[502] *Idem, ibidem*, p. 4.

que lhe é oferecido comprar, posição que nem sempre tem sido bem entendida.

Mas não por esta última razão, antes pela que acima de tudo importa e é o nível e eficácia da Exposição, há que, em nosso entender, ajudá-la com a apresentação de obras, que nos faltam, de linguagem menos hermética e que se oferecem com acesso mais fácil ao grande público a que a Exposição se destina.

Assim, conjugando estes objectivos com o critério de se adquirirem obras apenas aos artistas premiados nas nossas duas Exposições de Artes Plásticas, contaríamos com os exemplos de uma linguagem mais naturalista de Dordio Gomes, de Abel Manta, de Carlos Botelho, de Almada Negreiros, com uma transição já em metamorfose da realidade, em Júlio Pomar, Júlio Resende ou em Camarinha, para se atingir a expressão abstracta com Fernando de Azevedo ou Menez.[503]

Fig. 112: D'Assumpção – *Abstracção*, 1960
Óleo s/ tela, 73x60 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P133
Adquirida em 23 de agosto de 1960

Nobre de Gusmão propunha, desta forma, uma genealogia da arte portuguesa, em que o abstracionismo aparecia no final do percurso traçado. Evitava-se deste modo que as obras abstratas surgissem em diferentes momentos da exposição, provocando, assim, o previsível escândalo, que os responsáveis da FCG tanto queriam impedir. Para além das opções tomadas

[503] *Idem, ibidem*, pp. 2-3.

manifestarem um elevado conservadorismo da parte do SBA, indicam também que, a par da divulgação da arte portuguesa contemporânea, esta exposição procurava promover ainda a própria FCG.

No entanto, as aquisições feitas propositadamente para esta exposição itinerante não colmataram totalmente as deficiências, enunciadas por Nobre de Gusmão, que persistiam ainda na coleção da FCG, conforme se admitiu no respetivo catálogo:

> *[…] dispõe a Fundação Calouste Gulbenkian de uma colecção já hoje importante de obras de arte e que se foi constituindo como que insensìvelmente, em reflexo da prática que vem seguindo de adquirir trabalhos apresentados em exposições singulares ou colectivas realizadas no país, com o propósito essencial de levar também por essa forma, entre outras, o seu auxílio aos nossos artistas.*
> *Poderia por conseguinte esboçar-se uma relativa correspondência entre a actual situação das artes plásticas no país, tal como a têm documentado aquelas mesmas exposições e a contextura da própria colecção, formada, como não será demais insistir, com exclusão de qualquer propósito estruturado para organização de uma galeria de arte contemporânea*.[504]

A referida articulação entre a constituição da coleção da FCG e o panorama expositivo português continuaria a ser a nota dominante da prática de aquisições da Fundação. Daí a importância da compra de obras de arte moderna portuguesa a Jorge de Brito, após o 25 de abril de 1974, que viriam consolidar a dimensão histórica da coleção do futuro Centro de Arte Moderna e colmatar as lacunas existentes[505].

---

[504] [Introdução]. *Arte portuguesa contemporânea: pintura, desenho e gravura da colecção C. Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

[505] V. SILVEIRA, André – Colecção Jorge de Brito. *Arquivo L+Arte* (17 jan. 2011). http://arquivolarte.blogspot.pt/2011/01/coleccao-jorge-de-brito.html

Uma ação «mais retrospetiva do que prospetiva»

Sem pretender constituir um museu, nem sequer uma colecção com valor histórico, a FCG assumia, em 1962, o objetivo de divulgação e de formação estética da população «mediante contacto directo com o fenómeno artístico, exemplificando com criações de autores portugueses vivos, às quais se procura, consequentemente, uma expansão em meios por suposto menos frequentados por conjuntos tão extensos, representativos e significativos»[506]. E, dentro destes pressupostos, a Fundação anunciava igualmente neste catálogo realizações futuras, mas não mencionando a organização da *III Exposição de Artes Plásticas*:

> *Entre os empreendimentos similares e de âmbito ainda mais lato que o presente, devem referir-se os que se estudam para que, em futuro próximo, a Fundação Calouste Gulbenkian possa organizar retrospectivas ou panorâmicas das artes plásticas em Portugal, das quais uma poderá vir a cobrir um espaço de cerca de um século, a partir do naturalismo de Silva Porto e Marques de Oliveira. Está aliás prevista também a apresentação em grandes centros artísticos estrangeiros de algumas dessas panorâmicas*.[507]

As panorâmicas de que aqui se falam só se iniciariam em 1966, com a exposição antológica de Bernardo Marques. Em 1970, já na sede da FCG, realizar-se-iam três exposições, dedicadas a Raul Lino (1879-1974), Vieira da Silva (1908-1992) e Nadir Afonso (1920). Relativamente à produção dos jovens artistas portugueses, para além de apoiar a organização de exposições promovidas por outras instituições, a FCG realizou a *I Exposição de Arte Contemporânea* (itinerante, fevereiro-julho de 1964) e a mostra de *Jovens Artistas Portugueses* (1965), com obras da sua coleção, que foi apresentada no Pavilhão de Portugal no Rio de Janeiro, nas Comemorações do IV Centenário daquela cidade[508]. Em novembro de 1966, a FCG organizou, em Bagdad, no Museu Nacional de Arte

---

[506] [Introdução]. *Arte portuguesa contemporânea: pintura, desenho e gravura da colecção C. Gulbenkian*, 1962.

[507] *Ibidem*.

[508] Informações retiradas do *III Relatório do Presidente: 1 de Janeiro de 1963 – 31 de Dezembro de 1965*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1967]. Não foi encontrada documentação relativa a estes eventos.

Moderna, cuja construção foi por si financiada, uma exposição de obras de arte contemporânea, integrando artistas portugueses e estrangeiros, o que constituiu a mostra mais alargada da sua coleção realizada até então[509].

Os relatórios de Azeredo Perdigão, respeitantes à primeira metade da década de 60, mostram o crescimento do SBA em termos de atividade e orçamento, considerando o presidente da FCG que se registou um «extraordinário desenvolvimento das actividades do Serviço de Belas-Artes» no triénio de 1963-1964[510]. O quadro comparativo entre este triénio e o anterior (1960-1962) indica que a FCG investiu sobretudo nos apoios diretos aos artistas portugueses, correspondendo desta forma aos apelos daqueles e de alguns críticos (V. cap. 4, pp. 177-181):

Quadro comparativo relativo aos subsídios concedidos (valores em contos)[511]

	1960-1962	1963-1965	TOTAL
Aquisições de obras de arte de artistas contemporâneos	1.023	976	-5%
Exposições	722	150	-79%
Material de atelier	158	212	+34%
Viagens de estudo	216	867	+301%

Foi, portanto, o campo das exposições que registou uma maior quebra nos apoios da FCG. Foi também nesta área que os historiadores de arte verificaram uma mudança de rumo, ou mesmo uma inflexão, no que diz respeito às mostras de arte portuguesa contemporânea. De facto, depois da *II Exposição de Artes Plásticas* (1961-1962) e da exposição itinerante *Arte portuguesa*

[509] «However, none of these exhibitions so far organised has assumed the significance attaching to that which is now being presented in Baghdad, and none of them, we would stress, has included such a large number of works from so many distinct countries and representing so many artistic tendencies». Esta exposição teve lugar no Museu Nacional de Arte Moderna do Iraque, cuja construção foi financiada pela FCG. *Exhibition of works of contemporary art belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

[510] PERDIGÃO, José de Azeredo - *III Relatório do Presidente: 1 de Janeiro de 1963 – 31 de Dezembro de 1965*, [1967], p. 62.

[511] *Idem, ibidem*, p. 68.

contemporânea (1962-1963), a FCG não organizaria, até 1986, quando se realizou a *III Exposição de Artes Plásticas,* uma grande exposição coletiva de arte portuguesa da segunda metade do século xx.

Para além de Gonçalo Pena, já citado neste capítulo, também Rui Mário Gonçalves destacou essa mudança:

> *As Exposições Gulbenkian não terão, porém, sucessão. A Fundação cessa em 1961 o que então parecia iniciar: a perspectivação da modernidade portuguesa. Passa a ocupar-se do intercâmbio com o estrangeiro e de exposições itinerantes pela província. Pode dizer-se que a Fundação passa a defender por sua vez, em novos tempos e num contexto que já não pode deixar de ser internacional, um «indispensável equilíbrio»…*[512]

Rui Mário Gonçalves associou subliminarmente a mudança de rumo das iniciativas artísticas da FCG, depois de 1961, ao lema das exposições do SPN de António Ferro, não deixando as suas palavras de conterem uma crítica à Fundação, que parecia ter invertido o caminho até então traçado no domínio da arte moderna portuguesa.

De facto, depois da *II Exposição de Artes Plásticas*, as grandes exposições da FCG na década de 60 foram dedicadas à arte britânica (*Arte Britânica no Século XX*) e à pintura francesa (*Um Século de Pintura Francesa: 1850- 1950*[513]).

Centrando-me nas questões que interessam a esta tese, poderíamos, enfim, sintetizar este debate sobre a atividade expositiva da Fundação nesses anos numa única questão: por que razão a *III Exposição de Artes Plásticas* realizou-se apenas mais de duas décadas depois da segunda edição.

Haveria, como foi mais tarde diagnosticado, uma «desconfiança da atualidade»?[514]

---

[512] GONÇALVES, Rui Mário - *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*, 1991, pp. 86- 87.

[513] Exposição realizada na FIL em 1965. *Um século de pintura francesa 1850- 1950*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

[514] Segundo João Pinharanda, o predomínio do modernismo do início do século xx na exposição permanente do Centro de Arte Moderna, aquando da sua abertura, relacionou-se com razões de

A *III Exposição de Artes Plásticas* em 1969: um projeto adiado

A realização da *III Exposição* esteve, na verdade, planeada para 1969 e foi objeto de algumas reuniões da Comissão Consultiva. Em meados de 1968 a sua organização começou a ser falada na imprensa[515], gerando boas expectativas, segundo Sellés Paes, tendo em conta o panorama expositivo do país: «multiplicaram-se, comercialmente florescentes, as galerias onde a pior pintura se mostra; fazem-se exposições do pior mais confuso nível. E as poucas exposições válidas, individuais que há, ficam vazias: de visitantes e de compradores. Algo diferente do que as grandes e mundanas manifestações, há que fazer»[516].

O panorama traçado por Sellés Paes é bem diverso daquele em que ocorreram as duas primeiras Exposições de Artes Plásticas. Não se atenuaram, porém, as carências dos artistas modernos, nem se apurou o gosto do público português. Sendo necessária, a *III Exposição* teria que surgir noutros moldes.

Artur Nobre de Gusmão começou a trabalhar na organização da *III Exposição de Artes Plásticas* em abril de 1968, propondo, na sua primeira informação, que se equacionasse a integração de outros setores para além da Pintura, Escultura, Desenho, Gravura e Arquitetura: «poderá justificar-se que a III prossiga no caminho de alargamento tornando-se extensível a todos ou alguns dos domínios das chamadas artes ornamentais ou decorativas». Considerando, portanto, que esta Exposição teria que ser enquadrada num novo contexto criativo, o diretor do SBA sugeria que se constituísse uma nova Comissão

---

conservação e a prevenção da sua dispersão, mas também com uma «desconfiança em relação à actualidade». PINHARANDA, João – A arte portuguesa no século XX. *Portugal Contemporâneo*. [s.l.]: {Anais} Biblioteca de História, 2005, p. 268.

[515] A FCG enviou um comunicado à imprensa e televisão, que começou a ser divulgado a partir de 13 de julho de 1968, anunciando a organização da III Exposição de Artes Plásticas. Esta notícia indicava que a exposição teria lugar na galeria de exposições temporárias do novo edifício da Sede e Museu da FCG, «a cuja inauguração ficará, portanto, associada a presença dos artistas portugueses contemporâneos». *Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian* [notícia]. [Lisboa, 12 de julho de 1968]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182.

[516] PAES, Sellés - Crónica das artes. O fruto de certas exposições não é visível. *T. V.* (4 ag. 1968), p. II.

Consultiva[517], uma vez que o Regulamento e sistema de Premiação da *II Exposição* poderiam não se adequar ao certame de 1969, sendo necessária a sua revisão e, possivelmente, alteração. Seria ainda da competência desta Comissão a indicação das «obras produzidas por artistas portugueses nos últimos doze anos que considera fundamentais no panorama das nossas artes plásticas». O propósito desta seleção seria a organização de uma mostra complementar, ou seja:

> *[…] um balanço da arte entre nós desde a realização da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação. Será o sector introdutório da exposição, terá um franco carácter de síntese e reunirá apenas as obras que forem justificadamente apontadas como indispensáveis […] Assim, a exposição pròpriamente dita será de algum modo uma "mise au point" das nossas artes plásticas, que não deixará de ter em conta as linhas mestras de orientação de onde procede*.[518]

Ainda em abril de 1968, Artur Nobre de Gusmão elaborou, a pedido do presidente da FCG, uma previsão das despesas da *III Exposição*. Neste documento, o diretor do SBA acrescentou mais novidades em relação à edição anterior. Para além de, na rubrica «Programa de iniciativas culturais complementares», contemplar a organização de visitas guiadas, sugeria também que «na III Exposição, de modo diverso do que sucedeu na I e na II, os Prémios a atribuir sejam de aquisição»[519]. Nobre de Gusmão procurava, deste modo, precaver-se do problema com que se debateu aquando da organização da exposição itinerante *Arte Portuguesa Contemporânea,* que obrigou a FCG a

---

[517] A Comissão Consultiva foi constituída com os seguintes membros: Raul Lino, presidente da Academia Nacional de Belas Artes; Francisco Conceição Silva, presidente da Direção da SNBA; Fernando Augusto Peres Guimarães, presidente do Sindicato Nacional dos Arquitetos; Joaquim Correia, diretor da ESBAL; António Maria Cândido de Brito, diretor da ESBAP; Lino António, diretor da Escola de Artes Decorativas António Arroio; Álvaro Pereira Gomes, diretor da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis; Armando Vieira Santos, presidente da Sociedade de Gravadores Portugueses – Gravura; José-Augusto França (crítico de arte); Fernando Guedes (crítico de arte); Mário de Oliveira (crítico de arte); Mário Dionísio (crítico de arte); Adriano de Gusmão (crítico de arte).

[518] GUSMÃO, Artur Nobre de - *III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa, 22 de abril de 1968, pp. 2-5. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182.

[519] *Idem,* Apontamento Serviço de Belas-Artes. Inf. Nº 115/68. Lisboa, 29 de abril de 1968, p. 3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182.

adquirir *a posteriori* obras de artistas que tinham sido premiados nas Exposições de Artes Plásticas.

Antes da primeira reunião da Comissão Consultiva, duas questões importantes foram, entretanto, clarificadas pela Comissão Delegada do Conselho de Administração: que a *III Exposição* teria lugar nas novas instalações da FCG, a inaugurar em 1969, e que integraria o programa de inauguração deste edifício. Tendo em conta as despesas que a organização da Exposição acarretaria, decidiu-se ainda criar uma dotação especial de 1.000.000$00, do total de 2.550.000$00.

Relativamente ao programa da Exposição, as reuniões da Comissão Consultiva não foram conclusivas a este respeito, apresentando-se, sem aparentemente se chegar a um consenso, propostas e metodologias diversas. A decisão final seria relegada para Azeredo Perdigão.

A primeira questão debatida pelos membros daquela Comissão prendeu-se com o «alcance relativo de uma exposição nacional e de uma exposição internacional». Nesta discussão destacaram-se o Arquiteto Conceição Silva e José-Augusto França, que se uniram na defesa de um programa concreto. Ambos consideravam que «a organização de exposições de carácter geral e estritamente nacional estar[ia] hoje ao alcance de outras entidades ou instituições». Por isso mesmo, concordando com a pertinência de se realizar uma exposição retrospetiva dedicada à arte moderna portuguesa, França e Conceição Silva voltaram a insistir na importância de se organizar uma exposição internacional. Artur Nobre de Gusmão concluiu o relato desta primeira reunião com a confirmação de que «todos se prontificaram, porém, a dar a sua colaboração à iniciativa, tal como prevista, de uma exposição nacional, tendo associada uma retrospectiva com propósitos de definição das grandes tendências da nossa arte contemporânea».

No entanto, a aparente concordância entre os membros da Comissão foi mais uma vez posta em causa por Conceição Silva e José-Augusto França, que propuseram, na reunião seguinte, a organização de um Festival de Arte, para marcar a inauguração das novas instalações da FCG. Deste modo,

[…] a exposição seria, portanto, elemento integrante, mas não determinante, isto é, estabelecido um programa em termos de uma problemática da arte contemporânea, e, recorrendo-se a debates, conferências, teatro, música, bailado, cinema e à própria exposição, organizar-se-ia um ciclo de actividades culturais homogéneo e eficaz, traduzindo uma intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian na cultura artísticas portuguesa ao nível das suas responsabilidades.

Mário de Oliveira interveio nesta discussão, considerando que se «devia regulamentar a exposição e estabelecer depois qualquer programa de actividades culturais conexas». Mas para Conceição Silva e José-Augusto França havia «primeiro que se definir o espírito da exposição». Para ambos, aliás, «não vale a pena que se organizem exposições e exposições com prémios, não valendo sequer a pena de se organizarem exposições internacionais, pois quer se trate das de São Paulo ou de Veneza estão já ultrapassadas».

A posição de José-Augusto França e de Conceição Silva estava em consonância com as críticas que o primeiro tecera já em relação à Bienal de Veneza e às «bienais de fórmula veneziana», como as de São Paulo e de Paris, considerando-as «feiras de amostras, com "stands" reclamando produtos nacionais duvidosamente escolhidos, com manigâncias diplomáticas na atribuição dos prémios»[520]. A estes eventos França contrapunha o modelo de outras bienais, como as de San Marino ou de Kassel, iniciadas nos finais da década de 50, com projetos curatoriais mais determinantes e com a presença de artistas selecionados por uma comissão internacional e não pelas representações dos diversos países. Este seria, aliás, o rumo que as bienais tradicionais seguiriam sobretudo a partir do início dos anos 70, quando a figura do curador se impôs e a arte exibida deixou de ser comercializada. Este último aspeto motivara, de resto, o protesto de estudantes italianos em 1968, que criticaram a Bienal de Veneza

[520] FRANÇA, José-Augusto – A 6ª Bienal de San Marino. *Colóquio Revista de artes e letras*. Nº 46 (dez. 1967), p. 30.

por tornar os objetos artísticos em produtos de consumo, claramente inspirados por uma ideologia de esquerda[521].

Quanto ao debate sobre o modelo da futura exposição de artes plásticas da FCG, o impasse que se gerou então levou à iniciativa de se remeter ao presidente da Fundação um esboço do referido festival para que este tomasse uma decisão sobre este assunto.

José-Augusto França foi o autor da seguinte proposta, que Artur Nobre de Gusmão integrou na sua informação:

Sugestão dum Festival

1) Integração da III exposição (como parte de um conjunto de actividades relativas ao domínio das artes plásticas) numa totalidade cultural que inclua coerentemente actividades em outros domínios de cultura audio-visual: música, balet, teatro e cinema.

2) Vocação internacional deste festival, em relação ao seu consumo, já que o não pode ser em relação à participação criativa.

3) No conjunto das actividades relativas ao domínio das artes plásticas seria desejável uma programação dinâmica: colóquios, mesas-redondas, visitas guiadas em vários planos e níveis, cursos breves, etc.

4) No quadro da exposição seria desejável considerar separadamente (ao nível operacional):

a) retrospectiva do ano X até Y representando uma selecção idealmente significativa (pintura e escultura)

b) visão dinâmica da actualidade (pintura, escultura e expressões plásticas concomitantes) através sobretudo de recolha e provocação de propostas de criação que seriam financiadas pela Fundação Gulbenkian. Tais propostas seriam obtidas dos próprios artistas contactados genèricamente para o efeito.

[521] V. *The Biennial Reader*. Elena Filipovic, Marieke Van Hal e Solveig Øvstebø (ed.). Bergen: Bergen Kunsthall; Hatje Cantz Verlag, 2010.

c) Integrar uma manifestação específica de arquitectura neste conjunto.

5) Criação de uma comissão magna do Festival. [...]

7) De qualquer modo, verificando-se a impossibilidade dum Festival geral, considerar a III exposição integrável no conjunto de actividades de artes plásticas acima sugerido.

8) Revisão do problema de atribuição ou não atribuição de prémios na exposição, substituindo-os por outro tipo de compensação com carácter de fomento (subsídios, aquisições, bolsas, etc.).

Depois de transcrita esta «Sugestão dum Festival», Artur Nobre de Gusmão inscreveu o seu parecer, que era, na verdade, bastante dúbio, porque não assumia uma posição definida sobre o debate que acabara de relatar[522]. O diretor do SBA deixava, assim, Azeredo Perdigão sem uma indicação clara sobre o modelo que deveria ser adotado.

Para além da postura pouco firme de Artur Nobre de Gusmão, há ainda que destacar a existência de perspetivas diferentes sobre a missão da FCG no campo das artes plásticas. Isto mesmo constatou Raquel Henriques da Silva, que, remetendo para as reuniões da Comissão Consultiva, apontou a ausência de consenso entre os próprios colaboradores da Fundação como a principal razão do sucessivo adiamento da *III Exposição de Artes Plásticas*[523].

O despacho do presidente sobre a realização desta Exposição, ou a sua integração num evento mais amplo, foi apenas conhecido mais de dois meses depois do documento do SBA. Azeredo Perdigão reconheceu a demora em ler e

---

[522] Indicando que a ideia de Festival estava já subjacente à organização da II Exposição, que integrou várias manifestações culturais, o diretor do SBA ressalvava, no entanto, que «é certo [...] que o programa agora sugerido seria de maior amplitude e de mais estreitas conexões temáticas». Entendia igualmente que a ideia da FCG financiar propostas de criação artística «merece ser ponderada, mas para se decidir seria necessário que se planificasse primeiro, com a devida minúcia e o devido cuidado, uma tal iniciativa». *Idem,* Apontamento Serviço de Belas-Artes. Inf. Nº 413/68. Lisboa, 29 de novembro de 1968, pp. 1-6. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182.

[523] «Havia, assim, entendimentos cada vez mais distintos do que deveria ser o papel da Fundação neste domínio, o que terá sido a razão mais poderosa dos sucessivos adiamentos da III Exposição». SILVA, Raquel Henriques da – III Exposição de Artes Plásticas. *50 anos de arte portuguesa*, 2007, p. 44.

estudar a informação que lhe foi enviada, mas considerou-a, todavia, benéfica: «muitas vezes o tempo vem, afinal, ajudar a resolver situações que se apresentavam, pelo menos à primeira vista, insolúveis».

O presidente começou por lembrar os objetivos iniciais da organização da *III Exposição*, que compreendia, para além da sua integração no programa de inaguração das novas instalações da FCG, a prossecução da «orientação que havia informado as duas exposições anteriores, acrescendo, porém, a esta terceira exposição, para a valorizar, uma retrospectiva dedicada à Arte Moderna em Portugal». Segundo Azeredo Perdigão, a concretização de ambos os objetivos ficou, entretanto, comprometida. O primeiro foi posto em causa pelo atraso nas obras da Sede e Museu que poderiam levar ao adiamento da sua inauguração. Mas, mesmo que a previsão inicial se concretizasse, como veio a acontecer em outubro de 1969, seria impossível organizar a *III Exposição,* uma vez que as galerias de exposição temporária só estariam prontas a serem utilizadas no final do Verão, altura em que a FCG teria que se concentrar na organização da inauguração do edifício.

> *Chega-se, assim, à conclusão de que só poderemos pensar, de uma maneira efectiva, na organização da projectada exposição depois dos edifícios da Sede e Museu estarem concluídos e inaugurados, ou seja, a partir dos princípios do mês de Dezembro, o que é o mesmo que dizer que a referida exposição se não poderá integrar no programa das comemorações do Centenário do Fundador, nem realizar dentro do ano em que o mesmo ocorre.*

No entanto, Azeredo Perdigão via, mais uma vez, este adiamento como positivo. Em causa estava também o cumprimento do segundo objetivo, que o presidente enunciara no início do seu despacho. Este documento dá a entender que, para o presidente da FCG, a proposta apresentada por Conceição Silva e José-Augusto França não se enquadrava de todo nos propósitos da Fundação.

> *Desde que assim é, a época para a realização da projectada e desejada exposição tem de ser deferida.*

E bem é que assim seja, não só para não se tentarem empresas impossíveis, comprometendo o seu sucesso, mas também para haver tempo para reflectir na melhor solução a dar aos diversos problemas postos pela Comissão Consultiva no questionário que submeteu à nossa consideração.

O trabalho da Comissão deveria, no entanto, ser continuado, propondo Azeredo Perdigão que se realizasse uma nova reunião, onde ele próprio estaria presente e, preferivelmente, os membros «que, nas reuniões anteriores, contestaram a vantagem de se fazer uma exposição nos moldes que se tinham em mente»[524].

Uma carta dirigida posteriormente aos membros da Comissão comunicava a realização de uma nova reunião em 12 de março de 1969. Não foi, todavia, encontrado qualquer relato desta reunião nos documentos consultados[525].

Em 1972, a ideia da *III Exposição* ressurgiu, como uma informação do SBA, assinada por Maria do Carmo Marques da Silva, leva a crer. Este documento, que dizia respeita à dotação especial reservada em 1968 para aquela Exposição e que permanecia ainda cativa, referia as razões para o seu adiamento, acrescentando depois a possibilidade de ela vir a ser realizada em 1973:

A organização daquela projectada iniciativa, que se prevê naturalmente morosa e complexa, tem sido adiada pela necessidade de realização de manifestações mais imediata, prementes e, por vezes até, inadiáveis.

---

[524] PERDIGÃO, José de Azeredo - Despacho do Presidente: Serviço de Belas-Artes: Informação nº 413/68, de 29 de Novembro de 1968. [Lisboa], 2 de fevereiro de 1969, pp. 1-3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes- SBA 13182.

[525] José-Augusto França lembrou, posteriormente, a sua participação na Comissão Consultiva em 1969. Possivelmente na reunião de 12 de março, apresentou uma proposta que mudaria o perfil da *III Exposição* relativamente às edições anteriores: «entretanto a Fundação Gulbenkian retivera-se de intervir em termos semelhantes e uma terceira exposição programada em 1969 e ficou-se por reuniões duma comissão convidada, não tendo tido efeito um projecto que eu sugeri, pela AICA, duma tripla exposição "retrospectiva", historiando o passado da arte moderna portuguesa [...], "perspectiva", fazendo o ponto da situação então vivida, e "prospectiva", procurando detectar as linhas de criação que se anunciavam, nas novas preocupações dos jovens artistas nacionais». FRANÇA, José-Augusto - Gulbenkian III. *Colóquio. artes*. Nº 70 (set. 1986), pp. 52 e 54.

Houve já, porém, uma troca de impressões entre o Senhor Director do Serviço e o Senhor Director do Serviço de Exposições e Museografia, estando o mencionado certame previsto para o calendário de 1973.[526]

A Exposição só seria de facto organizada em 1986, já nas instalações do Centro de Arte Moderna. José-Augusto França, que fora membro Comissão Consultiva em 1968 e 1969, aproveitou esta ocasião para tecer, nas páginas da *Colóquio.artes,* algumas críticas às decisões tomadas pela FCG ao longo dos anos 60:

Alheando-se de uma intervenção imediata, no panorama desse período, e limitando-se a fornecer-lhe apoio logístico, por exemplo em bolsas de formação e treino no estrangeiro, a Fundação Gulbenkian deixou inteira liberdade de acção - a quem, afinal, dificilmente podia tê-la, em iniciativas cujos custos se tornavam incomportáveis a pequenos grupos como aqueles que, durante trinta anos, até 1959 [...] tinham mantido com dificuldades e sacrifícios sem conta, o fogo mais ou menos sagrado de manifestações colectivas. [527]

As críticas de José-Augusto França foram ao encontro dos reparos já citados de Rui Mário Gonçalves[528] – de que a Fundação, após a *II Exposição de Artes Plásticas*, resguardou-se de intervir publicamente no meio artístico contemporâneo, optando por uma ação de bastidores, através dos apoios aos artistas e instituições portuguesas.

Estando esta análise em parte correta, ela não considerou, no entanto, as contigências da atividade da FCG, que teve em mãos, ao longo de toda a década de 60, uma empresa tão premente quanto a construção da sua Sede e Museu. Negligenciou também a importância das realizações expositivas da FCG neste período, nomeadamente as exposições itinerantes de arte portuguesa no país e

---

[526] SILVA, Maria do Carmo Marques da - *III Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa, 12 de outubro de 1972, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182.

[527] FRANÇA, José-Augusto - Gulbenkian III. *Colóquio. artes*, 1986, p. 54.

[528] E também de Gonçalo Pena: V. PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado: Fundação Calouste Gulbenkian. *Anos 60, anos de ruptura…*, 1994.

no estrangeiro[529] e as mostras de arte internacional organizadas em Portugal, para não falar das aquisição de obras de arte moderna portuguesa e estrangeira.

A documentação do Arquivo do SBA dá outra perspetiva sobre os acontecimentos. Mostra que o objetivo de organizar a *III Exposição de Artes Plásticas* nunca foi abandonado. Foi sim sucessivamente adiado até 1986, quando a Exposição foi montada no Centro de Arte Moderna. Como Maria do Carmo Marques da Silva indicou, vários projetos foram-se sobrepondo à *III Exposição* sacrificando-se, por conseguinte, a sua realização.

Parece, pois, mais plausível considerar que a demora da organização da *III Exposição* se devesse, não a uma deliberada mudança do programa da FCG relativamente ao campo artístico, mas sim à ausência desse mesmo programa, continuando a Fundação, pelos anos 60 adiante, a atuar conforme as necessidades e possibilidades do momento. A falta de uma estratégia foi, por conseguinte, a razão principal.

Outra razão há ainda apontar, a centralização de toda a estrutura da Fundação no seu presidente, que era quem tomava sempre a decisão final e delineava os principais objetivos de cada setor. O debate em torno da organização da *III Exposição* evidenciou isto mesmo. Ora, Azeredo Perdigão teria certamente que privilegiar determinadas iniciativas em detrimento de outras, caso quisesse acompanhar todo o processo de organização, como, de resto, sempre o fez.

Finalmente, o predomínio do modernismo histórico na coleção do Centro de Arte Moderna, que João Pinharanda associou a uma alegada «desconfiança da atualidade», nada mais é do que o resultado dessa reação às necessidades e oportunidades imediatas que caracterizou a atuação da FCG durante o período em análise. Tendo o Estado renunciado negligentemente à aquisição da coleção de Jorge de Brito e das obras de Amadeo de Souza-Cardoso que se encontravam na posse da sua viúva, pôde a FCG avançar com a integração destes núcleos fundamentais da modernidade portuguesa que deveriam ter lugar nos museus

[529] *Art portugais: peinture et sculpture du naturalisme à nous jours*. [Paris: Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1967] (Bruxelas, Paris e Madrid).

nacionais. O sentido de serviço público que sempre orientou a intervenção da Fundação fê-la mais uma vez substituir o Estado no capítulo das artes plásticas.

A questão mais interessante a colocar relacionar-se-ia, neste caso, com a natureza da coleção do Centro de Arte Moderna se as obras referidas tivessem entrado no Museu Nacional de Arte Contemporânea. A FCG teria dado prioridade à contemporaneidade? Perante a iminência da abertura do seu Centro, creio que a Fundação teria provavelmente reforçado a representação dos artistas portugueses que apoiara desde a sua criação.

A atividade da FCG não se reteve apenas em Portugal, estendendo-se a outras partes do mundo particularmente ligadas ao percurso de vida de Calouste Sarkis Gulbenkian. Na Europa, estabeleceu representações em Paris, na antiga mansão do fundador, e em Londres, onde criou o *UK Branch*, em 1956. Enquanto que em França a produção artística mantinha forte vitalidade e era fomentada por instituições e programas diversos, no Reino Unido a situação era bem diferente, conforme constatou imediatamente a FCG. O apoio às artes plásticas britânicas assumiu, assim, prioridade na atividade da Fundação naquele país, o que acabou por se repercutir no meio artístico português, através, principalmente, da organização de duas exposições: *Arte Britânica do Século XX* (SNBA, 1962) e *Painting & Sculpture of a Decade* '54-'64 (Tate Gallery, 1964).

Todas estas iniciativas exigiram o acompanhamento do presidente da FCG, dada a importância do Reino Unido no plano internacional e na gestão dos negócios deixados pelo seu fundador. As artes foram, por isso, o principal instrumento da promoção da Fundação no Reino Unido e no estrangeiro. No entanto, foi no plano internacional que a conjuntura política dos anos 60, e, em particular, o problema da guerra nas colónias portuguesas, mais afetou a FCG, relembrando, cerca cinco anos depois, as preocupações de Lord Radcliffe relativamente à naturalização portuguesa da Fundação.

Fig. 113: Joaquim Rodrigo – *Painting & Sculpture of a Political Decade*, 1964
Vinílico s/ platex, 90,5x121,5 cm

A criação do *UK Branch*

O estabelecimento de uma delegação da FCG no Reino Unido fundamentava-se, em primeiro lugar, na biografia de Calouste Sarkis Gulbenkian, que obtivera a cidadania britânica em 1902. Gulbenkian residiu em Londres antes de se instalar em Paris, e conduziu a partir da capital britânica os seus negócios. Os episódios ocorridos durante a II Guerra Mundial, que azederam as relações entre o empresário e o governo britânico (V. cap. 1, nota 15, p. 29), não impediram que a ação da FCG, nas áreas determinadas pelos seus estatutos (artes, educação, ciência e beneficência), incidisse também no Reino Unido.

Pelo contrário, Calouste Gulbenkian reservara a este país um papel importante na atividade e gestão da sua Fundação. Sinal disso foi a designação de um cidadão britânico, o advogado Cyril John Radcliffe, como primeiro presidente do Conselho de Administração. Não obstante a renúncia de Lord Radcliffe ao cargo que lhe fora concedido, a FCG integraria no seu grupo de administradores um outro britânico, o jurista Charles Whishaw, não recuando nas intenções do seu Fundador. Em causa estava acima de tudo a participação da FCG na gerência da Iraq Petrolium Company e nas companhias associadas, donde provinham os seus principais rendimentos, o que justificava também a criação de uma representação da FCG no Reino Unido[530].

[530] No capítulo «Necessidade de dar à instituição sólida estrutura financeira», do seu primeiro relatório, Azeredo Perdigão fala da complexidade da gestão da FCG e da sua representação noutros países, sobretudo no Reino Unido: «[…] há que ter em conta que administrar a Fundação Calouste Gulbenkian não é sòmente, como sucede com outras instituições congéneres, cobrar rendimentos […] e distribuir a importância líquida dos mesmos; não, administrar a Fundação Calouste Gulbenkian é, antes de tudo, participar, activamente, na gerência de um grande consórcio internacional para a exploração, transporte e venda de petrólios, aplicar uma parte importante do respectivo rendimento em outros bens produtivos e, finalmente, distribuir o remanescente, em diversos países e por pessoas singulares ou colectivas, visando fins de educação, caridade, ciência e arte. Devido ao valor que essas distribuições atingiram no Reino Unido, tornou-se necessário criar em Londres, para o efeito da realização dos estudos e inquéritos que sempre precedem a distribuição dos subsídios e de assegurar os contactos que a efectivação dos mesmos reclama, mormente quando ficam sujeitos a determinado condicionalismo ou se dividem em prestações, uma delegação da Fundação e dotá-la de pessoal competente e experimentado num ramo de actividade que oferece as maiores dificuldades. A participação na gerência da I.P.C. [Iraq Petrolium Company] e na das companhias associadas obriga também à manutenção de um importante escritório na capital britânica, onde prestam serviço consultores e empregados especialmente conhecedores dos complicados problemas relacionados com a indústria e o comércio do petrólio». PERDIGÃO, José de Azeredo – *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, pp. 48-49.

A delegação de Londres foi criada em 1956, logo após a instituição da FCG. O seu principal responsável teria que ser um dos membros do Conselho de Administração, de preferência residente em Londres, incumbência que recaiu sobre Charles Whishaw. O advogado britânico iniciou imediatamente a organização do *UK Branch*, que começou por operar em instalações provisórias, cedidas pela Fundação Nuffield. Whishaw escolheu também o seu primeiro diretor, Allen Sanderson, que era até então diretor adjunto daquela fundação. Após a morte de Sanderson em 1961, sucedeu-lhe James Thornton na direção do *Branch*.

Os principais objetivos da atividade desta Delegação, que deveria estender-se também a toda a *Commonwealth*, eram o estudo e atribuição de subsídios e o acolhimento de bolseiros da FCG vindos de Portugal, Médio Oriente ou das Comunidades Arménias. Os seus responsáveis atuavam com relativa autonomia no desempenho destas tarefas - só quando estavam em causa valores elevados é que teria que ser pedida autorização ao Conselho de Administração para os executar.

Nos anos iniciais, a atuação do *Branch* não foi, contudo, baseada num planeamento prévio. Os primeiros apoios foram concedidos de forma pouco programática, como os próprios responsáveis pela delegação reconheceram. No entanto, depois das primeiras iniciativas e da constatação das especificadades do panorama britânico, especialmente relacionadas com as áreas de ação da FCG (ciências, beneficência, educação e artes), optou-se por uma orientação específica. A atividade da Delegação passou a concentrar-se sobretudo no campo artístico:

> *As Whishaw recalled: 'It did not take long for us to realise that in the world of science in the widest terms there would be virtually nothing we could usefully do.' Accordingly, apart from supporting a few scientific expeditions and other projects in the early years, science was put to one side until the 1990s […]. 'General charity' proved to be too vague a category because, as an early Annual Report explained, 'unlike central or local government, a private foundation cannot*

accept responsibility towards the whole range of human endeavour.' However, there was plenty of scope within arts, social welfare and education and, over the years, they became a mutually supportive triumvirate. […]

The arts, in particular, presented an area where the British government and other charities were doing little, and where traditional individual patronage was on the decline. At the same time, increased prosperity and leisure and higher standards of education in the UK were prompting broader interest and participation in culture. In its first twenty years, the arts took up at least 50 per cent of the Branch's annual budget, and also offered an opportunity to establish the Gulbenkian name through fellowships and a number of landmark buildings, such as […] galleries such as the Gulbenkian Museum of Oriental Art at the University of Durham (now the Oriental Museum) or the Gulbenkian Gallery at the Royal College of Art, which still exists.[531]

Para além de apoiar uma área que, no entendimento dos responsáveis, não estava a receber a atenção devida do Estado ou de entidades privadas, a FCG promovia-se a si própria também, através da sua associação a outras instituições, como o excerto citado claramente indica.

1959 foi um ano decisivo para a atividade da Delegação londrina. Neste ano definiu-se uma linha estratégica de atuação no campo das artes e estabeleceu-se igualmente uma importante e frutuosa parceria com o British Council[532].

A aposta nas artes teve, por conseguinte, impacto imediato nas despesas do *Branch*, conforme o primeiro relatório de Azeredo Perdigão evidencia,

[531] HEWISON, Robert; HOLDEN, John - *A Short History of the Calouste Gulbenkian Foundation's UK Branch, 1956–2006*. [London]: Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2007. Acessível online: http://www.gulbenkian.org.uk/media/item/426/23/Short-History-of-the-UK-Branch.pdf.

[532] Sobre a constituição e atividade do *UK Branch* V. HEWINSON, Robert - *Experience and experiment: the UK Branch of the Calouste Gulbenkian Foundation, 1956-2006*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 2006; HEWISON, Robert; HOLDEN, John - *A Short History of the Calouste Gulbenkian Foundation's UK Branch, 1956–2006*, 2007; *Twenty-one years: An anniversary account of policies and activities 1956-1977*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, [1977].

mostrando também uma diferença significativa entre os valores dispendidos no Reino Unido e em Portugal no setor artístico.

«Distribuições efectuadas durante o período decorrido de 20 de Julho de 1955 a 31 de Dezembro de 1959» (valores em contos)[533]

II. Subsídios concedidos pela Fundação	Caritativos	Artísticos	Educativos	Científicos	TOTAL
Portugal	36.862	**20.238**	61.069	53.076	171.245
Reino Unido e Comunidade Britânica	10.444	**30.137**	14.409	633	55.623
[…]					

A Comissão Bridges e o relatório *Help for the Arts*

Em janeiro de 1958, por iniciativa dos responsáveis do *Branch,* foi constituída uma comissão consultiva com o objetivo de definir uma política de apoio às artes e de certificar, simultaneamente, os administradores da FCG da boa aplicação dos seus fundos no Reino Unido. A figura principal dessa comissão seria Lord Edward Bridges (1892–1969), personalidade respeitada no meio artístico e cultural britânico, devido ao desempenho de diversos cargos de relevo, como a presidência do British Council (1954-1967) e da Comissão Real de Belas-Artes. Era ainda administrador do Pilgrim Trust e do National Trust.

Desta comissão faziam também parte Sir George Barnes (1904-1960), antigo diretor da BBC Television (1950-1956), diretor do Colégio Universitário de North Staffordshire (1956-1960), membro do Conselho do Real Colégio de Arte (1954 a 1956) e da Comissão Permanente de Museus e Galerias; Lady Diana Cicely de Albemarle (1909), Condessa de Albemarle, vice-presidente do British Council, membro do Conselho das Artes (1951) e da Comissão dos Museus e Galerias (a partir de 1959) e administradora do Trust Carnegie para o Reino Unido, e Noël Annan (1916-2000), diretor do King's College de Cambridge (desde

[533] PERDIGÃO, José de Azeredo – Anexo 4. *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961.

1956) e professor de Ciências Políticas na Universidade de Cambridge (desde 1948)[534]. O secretariado administrativo desta Comissão ficou a cargo de George Christie, filho do fundador da Ópera de Glyndebourne, John Christie.

Esta Comissão, que era também designada por Comissão Bridges (*Bridges Committee*), teve como primeira e principal tarefa a preparação de um relatório, que, partindo da identificação dos principais problemas das artes britânicas, apresentasse medidas concretas de atuação. Para tal, os seus membros visitaram várias cidades da Grã-Bretanha (Bristol, Cardiff, Glasgow, Liverpool, Newcastle e Nottingham), reunindo-se, porteriormente, com o Conselho de Administração da FCG numa visita a Lisboa, em junho de 1959.

Nesse mesmo mês o relatório, intitulado *Help for the Arts*, foi publicado. Não foi possível apurar se era intenção inicial tornar o documento público. Tratava-se, de facto, de um instrumento interno de trabalho que foi editado de forma a ter um impacto mais alargado, isto é, junto do meio artístico, da imprensa especializada, dos responsáveis políticos e das instituições privadas britânicas.

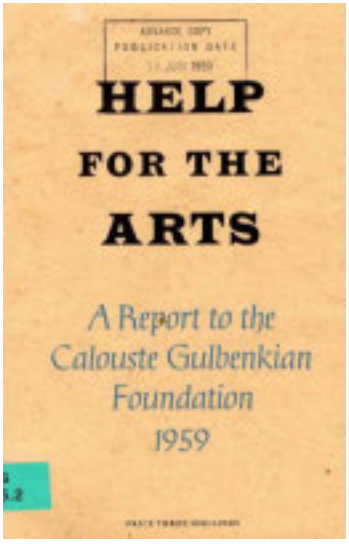

Fig. 114: *Help for the Arts: a report to the Calouste Gulbenkian Foundation*. London: United Kingdom and Commonwealth Branch, 1959

[534] Informações recolhidas num documento enviado pela FCG ao Instituto de Alta Cultura, dando-lhe conhecimento da visita dos membros da Comissão Bridges, em junho de 1959. Fundação Calouste Gulbenkian: Delegação do Reino Unido e Comunidade Britânica: Comissão Bridges. [Lisboa, 1 de junho de 1959]. Arquivo do Instituto Camões: Instituto de Alta Cultura – Fundação Calouste Gulbenkian, 610/4, 2º vol.

O Relatório começava, por isso, por explicar a necessidade de se promover as artes («Why the arts should be fostered») e a razão pela qual elas necessitavam de apoio («Why the arts need help»). Seguidamente, apresentava sucintamente e comentava as várias formas de mecenato artístico existentes no Reino Unido, provenientes de privados, do Estado ou das autoridades locais. A primeira parte do relatório concluía-se com uma análise acerca do papel das universidades na promoção das artes.

Este balanço do apoio às artes no Reino Unido não deixava de fazer referência ao contexto social e económico da época, marcado pelas mudanças decorrentes do pós-II Guerra Mundial. O seus autores recordavam também a este propósito a inexistência de uma tradição artística ou mecenática tão rica como a de Itália, França ou Alemanha[535]. Quanto à política de apoios do Estado («State patronage»), a Comissão Bridges considerava que esta tinha mostrado no passado algumas fragilidades, destacando, em primeiro lugar, a incapacidade em dar resposta às novas necessidades da produção contemporânea:

> *The first [weakness] is that aid from public funds tends to support the continuance of some institution or activity, the need for which is well established. State aid is less readily given to new needs. But, as we see it, what is wanted today is an expansion to deal with the needs of a rapidly changing situation […] There is also the need to experiment; to introduce new forms of art. Contemporary arts are always apt to be in a difficult position. They tend to fare badly and at the hands of public patronage as a whole, in spite of the courageous efforts made by the Arts Council and the Institute of Contemporary Arts*.[536]

Apesar desta crítica à atuação do Estado, o Relatório reconhecia as dificuldades subjacentes ao relacionamento com os artistas contemporâneos. Também Azeredo Perdigão mencionaria, no seu primeiro relatório, os desafios

---

[535] «The support and enthusiasm which the visual arts command in Britain is less than in other countries, and public taste is much less developed in this than in other spheres». *Help for the Arts: a report to the Calouste Gulbenkian Foundation*. London: United Kingdom and Commonwealth Branch, 1959, p. 45.

[536] *Ibidem*, pp. 23-24.

que a intervenção no meio artístico da época colocava, referindo, por exemplo, a rebeldia dos seus mais jovens criadores. No entanto, era precisamente no contexto da produção artística contemporânea que a segunda parte do *Bridges Report*, como também era designado, incidia.

A segunda parte do relatório correspondia diretamente aos objetivos que estavam por detrás da sua elaboração, ou seja, «to review the needs of the arts in Britain so that the Foundation might formulate a policy for their support»[537]. Diferentes áreas artísticas eram abordadas neste documento, sendo dedicado a cada uma delas um capítulo[538]. Existiam, no entanto, problemas comuns a todas elas. A principal carência verificada pela Comissão Bridges correspondia à concentração da vida artística e dos incentivos nas principais cidades do país, especialmente em Londres, pelo que era necessário que a FCG direcionasse os seus subsídios para as zonas de província.

Este Relatório recomendava ainda a Fundação a optar por uma política de apoios diretos aos criadores artísticos:

> *Above all a trust can and should be prepared to back individuals, whether artists or others who follow other callings. It should never forget that artists, and not institutions, create art; and that however desirable it is to foster the growth of a public for the arts […] that public will evaporate unless its interest in modern art is continually stimulated. And how better can this be done than by encouraging, by its patronage, composers, poets, painters and sculptors? Backing individual artists is a risk, and often a disappointing venture. But the winners justify the process, and if trusts will not back their fancy and be bold and be prepared to face ridicule, how can State patronage, which is accountable to public criticism, be expected to do anything more than play safe? Another important duty of a trust is to give help which would enable the promoter […] to employ artists who will make*

[537] *Ibidem*, p. 7.

[538] «Museums and galleries», «The visual arts», «Poetry», «Broadcasting, television and the gramophone: their effects on performances of drama, music and opera», «Drama», «Music», «Opera and ballet», «Arts centres and arts clubs».

the venture outstanding and superlative. By pursuing the highest standards, art flourishes […].[539]

A justificação desta medida baseava-se também numa distinção entre o papel do Estado e o papel de uma instituição privada, que era, noutra passagem, mais claramente explicitada[540]. As Fundações, como a Gulbenkian, poderiam correr os riscos, que o Estado mais dificilmente assumiria, de promover projetos mais arrojados, que pudessem, ao mesmo tempo, contribuir para o desenvolvimento das artes, bem como para a criação de novos públicos. *Grosso modo*, poder-se-ia sintetizar esta distinção na associação do Estado ao património e à tradição, e das instituições privadas à vanguarda e às novas gerações de artistas. Uma passagem de um discurso de Azeredo Perdigão mostra que o presidente da FCG situava a atividade desta instituição no mesmo plano que os membros da Comissão Bridges: «"às fundações está reservado um grande papel em todas as tarefas que se destinem ao progresso da humanidade, e progredir é, em todos os tempos, fundamentalmente, criar renovando"»[541].

No campo das artes visuais, o Relatório mencionava, em primeiro lugar, o ensino das artes, que apresentava algumas falhas no Reino Unido. A nível universitário, existiam poucos cursos especializados, sendo que a sua disseminação promoveria a empregabilidade de muitos artistas, que poderiam, desta forma, estimular o gosto pela arte nos estudantes universitários. Este Relatório, em consonância com a proposta de conceder apoio direto aos profissionais das artes, sugeria também a atribuição de bolsas ou apoios a artistas de mais longa carreira, cujas obras tinham sido entretanto desvalorizadas pelo mercado.

---

[539] *Ibidem*, pp. 37-38.

[540] «Unlike public bodies, trusts are accountable to themselves only. They give decisions but do not have to give reason. This gives them a freedom of which they should make the fullest use. […] A trust must therefore be ready to change its policies at short notice and to back novel and promising schemes outside its normal scope. For we believe that one of the chief aims of a trust must be to seek out and give encouragement to movements which are significant and creative and to support schemes which others may not feel bold enough to support». *Ibidem*, p. 38.

[541] Discurso proferido aquando da inauguração no Porto, em 1958, de uma mostra com obras selecionadas da primeira *Exposição de Artes Plásticas*, e transcrito no primeiro relatório do presidente. PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 86.

A Comissão Bridges propunha ainda outra medida, esta de maior impacto público, que poderia satisfazer dois objetivos em simultâneo:

> *There is a further way both of helping artists and of stimulating public interest in the arts. This is by holding a large and well publicised exhibition. The Festival of Britain in 1951 caused a minor revolution in design and taste […] The State alone can finance an exhibition on this scale, but trusts and other private patrons could not do worse than consider staging from time to time a major exhibition of international importance in this country where British artists and their foreign colleagues could show their work. On such an occasion large prizes might be offered in competition*.[542]

A ideia de se organizar periodicamente uma grande exposição, remetia, embora não o referindo explicitamente, para a criação de uma bienal britânica. Esta proposta ia, mais uma vez, ao encontro do debate que um ano mais tarde se geraria na FCG, aquando da preparação da *II Exposição de Artes Plásticas*. No início da década de 60, o modelo da bienal continuava a ser aquele que estava mais em voga para a promoção artística e para a atração de novos públicos e compradores para as artes[543].

O impacto do *Bridges Report*

Uma vez publicado e divulgado o relatório *Help for the Arts*, este não passaria indiferente à imprensa britânica. Com efeito, esta publicação foi largamente comentada, não tendo, contudo, gerado uma impressão unívoca a seu respeito. As reações ao Relatório acabaram mesmo por ser bastante extremadas, ora considerando-se o trabalho realizado inconsequente («the survey itself still remains to be made»[544]), ora elogiando-se o acerto da análise e das medidas

[542] *Help for the Arts…*, 1959, p. 47.

[543] V. GUASCH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. [Barcelona]: Ediciones del Serbal, 1997, *The Biennial Reader*, 2010.

[544] GOSLING, Nigel - Art for the Provinces. *The Observer* (21 jun. 1959).

propostas («lucid, packed, balanced, and informative»[545]). Os comentários negativos tiveram, naturalmente, maior repercursão na FCG, motivando uma troca de correspondência entre os responsáveis do *UK Branch* e Lord Bridges. Charles Whishaw, aliás, mostrou sempre receio de que as más reações às iniciativas do *Branch*, sobretudo as que provinham de jornais de referência, como o *Sunday Times* e o *The Observer*, pudessem dissuadir a FCG de investir na sua atividade.

John Russell, crítico do *The Sunday Times* intitulou o seu artigo de «Artists Anonymous», pois, segundo ele, o Relatório acabava por reduzir a arte a uma atividade produzida por um grupo anónimo, sob a supervisão de administradores competentes. Esta conclusão derivava do facto de não se indicar no documento o nome de qualquer artista. Russell acusava ainda a Comissão Bridges de ignorar o trabalho válido que as universidades estavam a desenvolver na área artística, bem como a importância de alguns mecenas, o surgimento de galerias e a consequente promoção e comercialização da arte britânica[546].

O outro artigo que preocupou a Delegação da FCG e Lord Bridges foi publicado no *The Observer*. Nigel Gosling criticou sobretudo a metodologia seguida pela Comissão, que resultou apenas em considerações preliminares. O facto dos autores do Relatório não terem divulgado quem questionaram acerca do estado das artes britânicas, nem as perguntas que dirigiram aos seus interlocutores, tornou as suas conclusões e recomendações pouco substanciais. Considerava, por exemplo, que a proposta de concentrar os apoios às artes nas províncias tinha como objetivo principal evitar que a ação da FCG se sobrepusesse à do Arts Council, o organismo público que tutelava a área da produção artística, que, por razões orçamentais, tinha limitado a sua atividade à capital britânica. Para Gosling, a análise do panorama artístico britânico estava ainda por fazer, pelo que teria sido preferível que o Relatório tivesse sido dado a conhecer apenas aos responsáveis da FCG, como um *memorandum* privado:

---

[545] Help for the Arts. *The Times Literary Supplement* (19 jun. 1959).
[546] RUSSELL, John - Artists Anonymous. *The Sunday Times* (21 jun. 1959).

When it [the survey] comes it should surely contain three elements. First, a proper, factual analysis of all our art institutions; where their money comes from and where it goes. Secondly, an analysis of what facilities are in fact available to people living in different areas. And thirdly, an investigation of what these people actually need.

This would entail a far more searching inquiry into the cultural framework of our society. The report rather naïvely accepts the concept that by staging an opera or an art exhibition in a remote community a blow has been struck for culture. [...] How far, in the face of these centralised media [television, radio and cinema], and in a world where even national cultures are being ironed out, is it possible or desirable to cordon off provincial reserves, and in which arts?[547]

Entre as principais críticas apontadas nos jornais britânicos, Whishaw, Sanderson e Lord Bridges comentaram sobretudo as que disseram respeito à composição da Comissão que elaborou o Relatório, que, segundo alguns artigos, deveria ter incluído profissionais das artes. O diretor do *Branch* e o administrador da FCG defendiam que tal inclusão seria impossível, porque requereria não só a reunião de representantes de todas as áreas artísticas e de todas as correntes de pensamento, como também os resultados a que chegariam seriam sempre parciais e pouco consequentes[548]. Sanderson explicava também que a Comissão tal como foi constituída, com nomes reputados e reconhecidos do meio cultural e artístico, exercia uma maior influência junto dos responsáveis governamentais, das autoridades locais e dos privados[549].

---

[547] GOSLING, Nigel - Art for the Provinces. *The Observer*, 1959.

[548] «If we had selected a committee composed of all professionals in every field […] the committee would have been unwieldy, thoroughly partisan and I have the gravest doubts whether we should have a report from them». WHISHAW, Charles – Carta dirigida a Kevork Essayan. [Londres]: 6 de agosto de 1959, pp. 2-3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100.

[549] «I tried to explain that to have a committee of practising artists covering all the subjects (and all the schools of thought) would have been impossible; and that, in any case, to influence central and local government, industry and other possible patrons (not forgetting our own Foundation) it was necessary to have well-known, solid and respectable people with considerable culture and practical knowledge of affairs». SANDERSON, Allen - *Press comments on Bridges report*.

Sanderson e Bridges consideraram, finalmente, que as críticas ao Relatório eram sobretudo motivadas pelos preconceitos da intelectualidade londrina, na qual os jornalistas do *The Observer* e do *The Sunday Times* se integravam, fazendo com que se desprezasse os objetivos e o público alvo do estudo encomendado pela FCG:

> *The report was directed at the sort of people who interest themselves in patronage in the Arts in the country as a whole and in particular in the provinces. We had in mind particularly members of City and Borough Councils and M. Ps. These people would like something which is written in a simple way and makes easily understood points. It was an essay in persuasion. But this kind of simple stuff does not appeal to the highly intellectual Londeners who are the Art Correspondents of papers like the Observer and the Sunday Times, people who know very little and care less about Art in the provinces*.[550]

> *The second explanation is that these professional critics […] are inclined to regard the arts as still a matter for the coterie, the enlightened, and even […] as essentially for the individual rich man with time and taste and means. Theirs is really a metropolitan and cosmopolitan outlook. […] So they missed the whole point of the Report*.[551]

Apesar destes duros reparos aos artigos do *The Sunday Times* e do *The Observer*, a verdade é que estes não punham em causam as principais recomendações da Comissão Bridges, apontavam sim questões pertinentes às quais os responsáveis pela FCG e do *Report* não souberam responder diretamente.

[Londres], 10 de agosto de 1959, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100.

[550] BRIDGES, Edward - Carta dirigida a Charles Whishaw. [Londres]: 25 agosto 1959, p. 2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100.

[551] SANDERSON, Allen - *Press comments on Bridges report*, 1959, p. 1.

Por seu turno, outros jornalistas, ainda que tecendo elogios ao Relatório, apontavam algumas fragilidades relativamente à prossecução das medidas propostas. Referiam, por exemplo, que a ideia de se gastar dinheiro nas artes não seria bem acolhida no Reino Unido, que, na primeira metade do século XX, ignorou propostas de investimento no setor artístico[552], e questionavam a continuidade dos projetos financiados pela FCG nas províncias, quando estes fossem deixados nas mãos dos cidadãos e das autoridades locais[553]. O *The Times Literary Supplement* apontou para alguns factos que os autores do *Report* descuraram, nomeadamente a vitalidade da atividade amadora no Reino Unido, concluindo com uma crítica que coincidia com a que fora apontada por Sanderson e Bridges aos principais detratores do seu Relatório:

> *It is not that there is no culture in the provinces: it is that it tends to hive itself off. The authors of Help for the Arts want to encourage an appreciation of the highest standards of execution and performance, something the opposite of amateurism; and they want bring art home to the provinces at large, not to the staunch small groups of the already converted*.[554]

Apesar das suas lacunas, o *Brigdes Report* foi considerado quase unanimemente pela imprensa como um documento muito relevante, não só por chamar a atenção para o problema das artes britânicas, mas também por separar claramente a intervenção do Estado do papel que instituições privadas, como a FCG, poderiam desempenhar no campo artístico.

Quanto à atividade do *UK Branch*, o Relatório indicou linhas concretas de atuação que permitiriam projetar a sua intervenção nas artes visuais britânicas a longo prazo. A discussão que este documento gerou na imprensa foi também muito útil, na medida que apontou para determinadas falhas que os responsáveis pela Delegação poderiam colmatar, caso estivessem dispostos a fazê-lo.

---

[552] PRYCE-JONES, Alan - Help! Help! *The New Statesman* (27 jun. 1959).

[553] «But is the will there - in the citizens as well as their elected representatives?» "Help for the Arts". *Manchester Guardian* (18 jun. 1959).

[554] Help for the Arts. *The Times Literary Supplement*, 1959.

Por outro lado, o *Bridges Report* enunciou também alguns problemas que a FCG tinha já intuído da situação portuguesa:

> *O que nesse relatório se expõe e recomenda, depois de atentamente ponderado, vem sendo a base do desenvolvimento da nossa política em matéria de ajuda às artes no Reino Unido, pois o mesmo apresenta, não só um panorama actual e sinóptico da situação das artes naquele país, mas também um certo número de sugestões que merecem a nossa inteira concordância. Acresce que a lição que se tira do estudo do mencionado relatório aproveita, também, à política a seguir em Portugal, dado o carácter de universalidade de muitas das averiguações feitas e das recomendações que nele se contêm. […] O relatório […] aconselha que a acção da Fundação se exerça, de preferência, na província, por forma a que também ali elas [as artes] possam atingir um nível elevado, ponto de vista que inteiramente perfilhamos e que já constitui uma norma de orientação pelo que respeita às nossas actividades artísticas em Portugal […]. Verifica-se, portanto, que, no campo das artes, a política que se está seguindo no Reino Unido em pouco ou nada difere daquela que está sendo praticada no nosso país*.[555]

A parceria com o British Council e o seu impacto em Portugal

A intervenção da FCG no setor das artes britânicas avançava mais firmemente no sentido de uma clara planificação do que em Portugal. O estudo *Help for the Arts*, para além das recomendações já mencionadas, proporcionou também a constituição de uma Comissão Consultiva (*Arts Advisory Committee*) que apoiaria o *UK Branch* na atribuição de bolsas e subsídios a artistas e instituições britânicos (o SBA só pôde dispôr de semelhante comissão a partir do final de 1960).

[555]PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, pp. 207-208.

Não seria de estranhar, portanto, que quer as conclusões da Comissão Bridges sobre o panorama artístico britânico, quer a restante atividade do *UK Branch*, fossem tidas em linha de conta pela FCG em Portugal, como aliás o primeiro relatório de Azeredo Perdigão dava a entender.

Mas, considerando a ação do SBA até ao final da década de 60, pode-se afirmar que as decisões tomadas pela Delegação londrina não tiveram reflexo direto na atividade daquele Serviço. Para além da criação da Comissão Consultiva, mais nenhuma outra medida teve sequência em Portugal, cujas artes visuais não mereceram, da parte da FCG, uma divulgação formal do seu plano de intervenção, incluindo a definição de áreas prioritárias, como aconteceu no Reino Unido. A Fundação foi atuando, como se frisou no capítulo anterior, conforme outras atividades mais prioritárias permitiam, não passando a sua ação no setor artístico de um enunciado de intenções[556].

Algumas iniciativas, porém, que partiram da atividade da Fundação no Reino Unido, tiveram impacto no panorama artístico português. Essas iniciativas resultaram sobretudo da parceria que a FCG estabeleceu com o British Council, também no ano de 1959[557].

A ligação da Fundação à instituição britânica teve possivelmente origem na colaboração de Lord Bridges, então presidente do British Council, com o *UK Branch*. Deste modo, não terá sido por acaso que uma das primeiras medidas postas em prática visando o apoio direto aos jovens artistas tivesse tido como principal agente o próprio Council.

À semelhança do que acontecia já em Portugal, a FCG decidiu adquirir obras de arte a artistas do Reino Unido. Mas, adotou, no caso britânico, uma

---

[556] As medidas que foram sendo implementadas ou que se previa pôr em prática em Portugal no no campo das artes, foram divulgadas através, sobretudo, do catálogo da primeira *Expoição de Artes Plásticas,* do primeiro relatório do presidente, publicado em 1961, e do catálogo da *II Expoição de Artes Plásticas.*

[557] O British Council foi criado em 1934 como orgão estratégico para o desenvolvimento das relações internacionais e da defesa dos interesses britânicos através da propaganda cultural. Este organismo estabeleceu a sua primeira representação em Portugal em 1938, em Lisboa, alargando a sua presença no nosso país em 1940, com a criação de centros em Coimbra e no Porto. V. ROBERTS, Alison - *Um toque decisivo: a small but crucial push: British Council, 70 anos com Portugal*. Lisboa: British Council, 2007.

estratégia diferente: em vez de depender das exposições para efetuar as suas compras, a FCG encarregou o British Council de selecionar os artistas que deveriam ser apoiados.

Foi o Departamento de Belas-Artes (*Fine Arts Department*), então chefiado por Lilian Sommerville[558], que se responsabilizou por essa tarefa. O British Council vinha já constituindo, desde 1938, uma coleção própria, dispondo para tal de uma comissão de seleção de obras, que era chefiada por Philip Hendy (diretor da National Gallery) e integrava outras personalidades conceituadas do meio artístico britânico, como Alan Bowness (historiador de arte), Roland Penrose (presidente do Institute of Contemporary Art), Herbert Read (crítico de arte) ou John Rothenstein (diretor da Tate Gallery). A FCG tirava, assim, partido da experiência do British Council e do prestígio dos seus colaboradores.

Em 1959, foi atribuído ao Instituto Britânico o primeiro subsídio, no valor de £10.000, para aquisição de obras de arte, tendo sido acordado que as obras adquiridas estariam ao dispor do Council por um período de 10 anos. Novo subsídio foi concedido em 1964, com o mesmo valor, e em 1970 as obras de arte britânicas foram transferidas para Lisboa, depois de terem integrado várias exposições promovidas pelo British Council. Em janeiro de 1971 a coleção de arte britânica da FCG foi pela primeira vez exibida como tal no nosso país.

[558] Lilian Sommerville foi diretora deste departamento entre 1947 e 1968. Entre as várias iniciativas em que participou, destaca-se a organização da representação britânica na Bienal de Veneza de 1952, que foi financiada pelo British Council.

Fig. 116: Joe Tilson – *September*, 1959
Óleo s/ tela, 259x213 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE136
Adquirida em novembro de 1960

Fig. 115: Ian Stephenson – *Abstraction: Flow*, 1957
Óleo s/ platex, 121,8x60,8 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE143
Adquirida em dezembro de 1960

Fig. 117: Robyn Denny –*Painting*, 1958
Óleo s/ tela, 198,5x244 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE236
Adquirida em novembro de 1960

Figs. 115-117: Algumas das primeiras obras adquiridas pelo British Council para a FCG em 1960.

Foi ainda criada, no seio do *UK Branch*, uma outra comissão, chefiada pelo conceituado artista e professor William Coldstream (1908-1987), com a missão de dar assistência a um programa de apoio a artistas mais velhos e de distinguir anualmente dois criadores, com idade inferior a 30 anos, com um prémio de aquisição de cerca de £500. O *Gulbenkian Purchase Award* foi atribuído a Robyn Denny (1960), Michael Andrews (1961) e a Anthony Green e John Hoyland (1963), cujas obras integraram a coleção de arte britânica da FCG.

A constituição desta coleção teve ainda uma nova etapa, quando, em 1968, o *UK Branch* convidou Lilian Sommerville, reformada entretanto do British Council, e Dennis Farr (diretor das Cortauld Galleries da Universidade de Londres) para procederem a novas aquisições. No entanto, os dois consultores depararam-se com uma exigência bastante restritiva, como relatou Ana Vasconcelos:

> *Ambos aceitaram [o convite da Delegação de Londres], agindo independentemente embora queixando-se, em simultâneo, das limitações de tamanho impostas pela Fundação para as aquisições (altura máxima de 52 centímetros). Embora sem explicação documentada, esta directiva remete para as restrições de tamanho recomendadas, devido à previsão de grande itinerância das peças, nas aquisições do British Council, impostas sobretudo até ao início da década de 60 […]. Refira-se que peças invulgarmente grandes, como a pintura de Gillian Ayres, Send Off, adquirida em 1962, eram directamente enviadas para a Sede da Fundação Gulbenkian, em Lisboa. Possivelmente devido ao tamanho e incomodidades de transporte, foi bastante reduzido nesses anos o número de esculturas adquiridas para a colecção da Fundação Gulbenkian […].*[559]

[559] VASCONCELOS, Ana - A colecção de arte britânica contemporânea pertencente ao CAMJAP. *A Ilha do Tesouro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1997, p. 20.

Fig. 118: John Hoskin – *Flatside*, 1961
Aço ligeiro oxidado s/ aço, 97,5x147,5x52 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE24
Adquirida em 28 de março de 1962

Não me deterei, neste capítulo, na composição da coleção de arte britânica da FCG, que se encontra já analisada em vários catálogos[560]. Interessa sobretudo registar, nesta tese, os objetivos e critérios que estiveram por detrás da sua constituição. A passagem atrás transcrita indica-nos a dupla finalidade desta coleção. Se, por um lado, ela integrava uma estratégia de apoio aos artistas, por outro lado, as obras que a compunham deveriam contribuir para a divulgação internacional da arte britânica, através da sua apresentação em numerosas exposições, acompanhando outras peças pertencentes à coleção do British Council. Estes dois objetivos acabaram por determinar o processo de seleção das obras, que foi levado a cabo sem visar, em primeira lugar, a ideia de coleção. Isto é, sem partir da delimitação de núcleos temáticos e autorais que deveriam estar suficientemente representados.

John Hulton, diretor do Departamento de Belas-Artes do British Council (1971-1975) aquando da organização da primeira exposição do núcleo de arte britânica da FCG, em 1971, explicou de forma clara o modo como a coleção foi constituída:

[560] *100 obras de arte britânica contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971; *Desenhos britânicos na colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1996; *A ilha do tesouro…*, 1997.

Graças à cedência que a Fundação delas [das obras de arte] lhe fez por tempo indeterminado, pôde o British Council ampliar a sua própria colecção e utilizá-la em exposições por si promovidas ou pelas suas delegações, tanto no país como no estrangeiro. [...] Na verdade, o primordial objectivo da colecção do British Council é justamente facultar um panorama básico da Arte Britânica Contemporânea e, deste modo, cada obra destinada a ser incluída nessa colecção tem de integrar-se no seu contexto geral e a respectiva escolha obedece ao critério de documentar, progressivamente, a actividade dos artistas mais jovens e dos que, de modo particular, prosseguem trabalhos de natureza experimental. Poderia, pois, parecer menos indicada a apresentação das cem obras da Fundação como núcleo autónomo, uma vez que não foram seleccionadas com o intuito de constituírem um conjunto específico e de permitirem uma cobertura total da Arte Britânica Contemporânea. Foram, contudo, cuidadosamente escolhidas, quer por serem trabalhos de primeira qualidade de artistas de créditos firmados, mas não devidamente representados na colecção do British Council, quer por documentarem fases muito significativas da evolução de artistas jovens prometedores. [...] Mas, embora estas cem obras não houvessem sido adquiridas para serem expostas como um todo, tem interesse vê-las como se o fossem, porquanto constituem, em linhas gerais, um esquema da evolução da Arte Britânica ao longo dos anos em que se efectuaram as aquisições […].[561]

Margaret McLeod, que sucedeu a Hulton na direção do Departamento de Belas-Artes do British Council, analisava a constituição da coleção da mesma forma, considerando a ação da FCG «eminentemente filantrópica, ajudando artistas conceituados em fases mais complicadas das suas carreiras e chamando a atenção para um determinado número de jovens artistas, não podendo ser

[561] HULTON, John - Colecção de Arte Britânica Contemporânea adquirida pelo British Council para a Fundação. *100 obras de arte britânica contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian*, 1971.

entendida como uma política organizada para um museu de nível internacional»[562].

Apesar da metodologia adotada ser diferente, podemos concluir que os objetivos do processo de aquisição de arte britânica não diferiram do que se passou com a arte portuguesa, comportando, em ambos os casos, importantes lacunas. Jorge Molder e Rui Sanches, antigos responsáveis pela direção do CAMJAP, reconheceram isso mesmo, indicando a inexistência de obras de autores tão relevantes quanto Francis Bacon, Anthony Caro, Richard Hamilton e John Latham[563].

No entanto, a constituição da coleção de arte britânica foi um objetivo secundário da atividade da FCG e do British Council. A primeira procurou cumprir a sua missão de apoio aos artistas britânicos e beneficiar da divulgação internacional que as exposições do British Council, apresentando algumas das suas obras, lhe proporcionavam. A segunda complementava, através dos subsídios da FCG, a sua coleção, que se destinava sobretudo a divulgar a arte britânica pelo mundo.

A ação do British Council em Portugal

A atividade do British Council tem uma abrangência mundial, pelo que foi possível exibir obras da FCG na Austrália e na Nova Zelandia (1966-1967), Japão (1961, 1963, 1965), Nova Deli (Primeira Trienal Mundial de Arte Contemporânea, 1967) e África do Sul (exposição *Contemporary British painting*, 1969).

---

[562] Excerto, citado por Ana Vasconcelos, de um relatório de Margaret McLeod, datado de setembro de 1985, que visava a realização de um catálogo sobre a colecção do British Council. VASCONCELOS, Ana – A colecção de arte britânica contemporânea pertencente ao CAMJAP. *A ilha do tesouro…*, 1997, p. 20.

[563] Molder e Sanches notavam ainda «na escolha das obras adquiridas, uma preocupação de abrangência, quer em termos estilísticos quer relativamente à distribuição geográfica dos artistas, que é evidentemente compreensível numa colecção estatal, ma que não faz muito sentido numa colecção destinada a uma instituição (privada) estrangeira». MOLDER, Jorge, SANCHES, Rui - A ilha do tesouro: uma perspectiva sobre a arte britânica. *Ibidem,* p. 13. O CAMJAP adquiriu algumas obras de Richard Hamilton em 1998. Os restantes artistas mencionados continuam sem estar representados na coleção deste Centro.

Das exposições organizadas por este Instituto, nas quais foram apresentadas peças adquiridas para a Fundação, destacaram-se a Bienal de São Paulo (1961, 1965, 1967), Bienal de Paris (1963, 1965), Bienal de Veneza (1964), a exposição *London: The new scene* (itinerante, Estados Unidos e Canadá, 1965-1966) e a exposição *Marks on canvas* (itinerante, Alemanha e Austria, 1970).

Fig. 119: Peter Blake – *Love Wall*, 1961
Colagem e construção s/ madeira, 125x237x23 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE128

Fig. 120: David Hockney – *Renaissance Head*, 1963
Óleo s/ tela, 122x122 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE216

Fig. 121: Philip King – *Ripple*, 1963
Plástico, 188x89x77 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE26

Fig. 122: Richard Smith –*The Lonely Surfer*, 1963
Óleo s/ tela, 214x152,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE147
Adquirida em dezembro de 1960

Figs. 119-122: Algumas obras da coleção da FCG apresentadas na exposição *London: The new scene*, 1965-1966 (itinerante, Estados Unidos e Canadá)

O British Council obedecia inegavelmente a uma agenda diplomática, ao procurar promover a cultura e influência britânicas por todo o mundo.

Exemplo claro dessa ação foi o papel desempenhado por este Instituto durante a II Guerra Mundial em países considerados neutros, como foi o caso de Portugal. O seu estabelecimento no nosso país ocorreu nas vésperas do conflito, em 1938. Em 1940, expandiu a sua presença em Portugal, com a criação, depois de Lisboa, de representações em Coimbra e no Porto. Para além do ensino da língua inglesa, o British Council promovia também diversos eventos culturais. A propaganda cultural, tornou-se, aliás, a principal prioridade da atividade do Instituto Britânico nos anos de guerra, pois era desta forma que fomentava a influência do Reino Unido e rivalizava com a propaganda alemã.

Mas a atividade do British Council não esmoreceu após o conflito mundial no nosso país. Ao contrário do que aconteceu em Espanha, igualmente gerida por um regime ditatorial, a importância geo-estratégica de Portugal no contexto político da Guerra Fria (V. cap. 1) fez com que o Council mantivesse uma presença bastante ativa. A sua programação cultural consistia sobretudo em palestras semanais, leituras de peças de teatro, recitais de poesia, recitais de gramofone, exposições sobre livros.

Quanto às artes plásticas, Alison Roberts, autora do livro *Um toque decisivo: British Council, 70 anos com Portugal*, fala do conservadorismo do público português e das limitações que a censura impunha à atividade do Instituto, que afetavam particularmente a organização de iniciativas ligadas às artes contemporâneas: «não parece ter havido grande vontade de esticar os limites, mesmo quando o assunto se relacionava com as artes». A necessidade de manter boas relações com o regime condicionou a ação do Instituto Britânico neste campo. No entanto, este não deixou de organizar importantes exposições, e em parceria com o SNI, beneficiando da abertura estratégica do governo de Salazar ao exterior, a partir de meados dos anos 50.

Assim, em março de 1955, no Palácio Foz, teve lugar a mostra de *Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte*, pertencentes à coleção do British Council. Integrando artistas de várias gerações e das correntes figurativa e abstrata, apresentava obras de Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth, Graham Sutherland, Eduardo Paolozzi, entre outros. Por detrás deste evento estava, como não poderia deixar de ser, uma agenda política, que era denunciada de forma provocatória, podemos dizê-lo, no texto de introdução do catálogo, da autoria do poeta, escritor e crítico Geoffrey Grigson (1905-1985). Após a conclusão da II Guerra Mundial e da respetiva atividade propagadística anti-alemã, o Reino Unido chamava agora a atenção para a derrota dos regimes autoritários e das ideologias nacionalistas, numa atitude que era, afinal, ambígua relativamente a regimes como o português, simultaneamente apoiado e criticado a nível internacional. Grigson declarava no seu texto o fim da expressão nacionalista das artes, minimizando a influência da proveniência do artistas na sua produção:

> *As características nacionais estão-se tornando menos importantes ou menos evidentes nas artes. Se bem que haja forças agressivas de outras espécie – o fanatismo ideológico – a época do nacionalismo agressivo aproxima-se do fim. […] Se os japoneses publicam livros sobre Picasso, e os poetas chineses confessam a influência de T. S. Eliot ou de W. H. Auden, torna-se evidente que o nacionalismo da arte*

transcende a Europa, e reconhece-se de novo que, na arte, humanidade é, no fim de contas, o que interessa. As características e tendências nacionais, por interessantes que sejam, não passam de incidentes. […] A verdadeira interpretação é que o artista tem agora, mais do que nunca, a possibilidade de se alimentar da arte de todos os países e de todas as culturas, independentemente do factor tempo.[564]

A razão pela qual semelhante discurso teria sido aceite pelo SNI, cuja direção continuava a defender a matriz nacional da produção artística, pode ligar-se, por um lado, à imagem de abertura e modernização que o regime português, através do seu Secretariado, procurava promover, e, por outro, ao facto da exposição em causa associar-se à arte moderna. Como a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres*, que seria inaugurada em outubro do mesmo ano, demonstrou, o discurso nacionalista do Estado Novo incidia particularmente sobre a arte antiga, valorizando sobretudo a que dizia respeitos aos Descobrimentos e ao Império português. Deste modo, a arte moderna convertia-se no terreno ideal para divulgar os novos valores políticos e sociais do contexto pós-II Guerra Mundial.

Mas em 1959, uma nova colaboração entre o British Council e o SNI, que levou à inauguração da exposição sobre Henry Moore no Palácio Foz, daria oportunidade ao secretário Nacional da Informação, Moreira Baptista, de justificar a vinda de exposições de arte internacional ao nosso país, através de um discurso que contradizia a análise de Geoffrey Grigson. Segundo o dirigente do SNI, a exposição de Henry Moore era

[…] mais um elo da cadeia formativa, da tenaz persistência em continuar a facultar aos portugueses sem possibilidades ou interesse especializado para o estudo no local das fontes um contacto vivo e directo com outras realidades existentes, do qual têm de nascer um

[564] GRIGSON, Geoffrey – Introdução. *Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte da colecção British Council*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1955. Existe também um outro catálogo da mesma exposição, publicado pelo British Council: *Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte*. Porto: [Brtish Council], 1954.

diálogo, uma experiência, um conhecimento e uma consciência da realidade espiritual dos povos nossos coevos, pois só com estes elementos se possibilita a construção de uma cultura de sentido tanto mais universal quanto mais autoctone e nacional ela for.[565]

Segundo Moreira Baptista, o sentido universalista da arte só poderia ser atingido mediante o aprofundando das marcações «autóctones» da produção artística, pelo que a realização de exposições, como as que o British Council trouxe a Portugal, serviria sobretudo como campo de estudo etnográfico sobre a arte nacional dos outros povos. Desta forma, a abertura à arte internacional era contraditoriamente enquadrada por um discurso nacionalista.

A exposição *Arte Britânica do Século XX*

Apesar das inevitáveis divergências do British Council com o SNI e, em última instância, com o regime português, o primeiro continuou a programar a realização de eventos artísticos em Portugal. Depois da Aguarela, Desenho, Gravura e Escultura, pretendeu-se organizar no nosso país uma exposição sobre pintura britânica do século XX. Para tal, o British Council estabeleceria uma nova parceria, tirando partido dos contactos que Lord Bridges, o seu presidente, entretanto estabelecera com a FCG.

Uma carta de Lord Bridges, indica-nos que teria sido Azeredo Perdigão, aquando de um novo encontro entre ambos, em novembro de 1959, a exprimir o desejo do British Council enviar a Portugal uma exposição de pintura moderna britânica. Julgo, no entanto, que a ideia de organizar tal exposição não partiu exclusivamente da FCG, mas terá sido alimentada pelo British Council. Conforme Lord Bridges explicou na mesma carta enviada a Azeredo Perdigão, em janeiro de 1960, o Council teria oportunidade, através deste evento, de mostrar à Fundação os resultados do emprego do seu subsídio na aquisição de obras de arte. Poderia também completar o ciclo de exposições que vinha montando no nosso país. Por

[565] BAPTISTA, C. H. Moreira [Introdução]. *A exposição da obra do escultor Henry Moore*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959.

outro lado, o seu Departamento de Belas-Artes começou logo no início de novembro a trabalhar na organização da nova exposição[566]. Lord Bridges pôde, por conseguinte, apresentar na sua carta uma proposta mais concreta sobre este evento

> *I am told that we sent an exhibition of 18th and 19th century painting to Lisbon in 1949, and have more recently sent exhibitions of modern sculpture (Henry Moore at Lisbon and Oporto last year) and of 20th century watercolours (Oporto now, Lisbon 1955). We think that it might be worth while to complete the survey of British art with an exhibition of oil paintings of this century, and we are looking into the possibility of sending a collection of about sixty paintings to Portugal in the spring or summer of 1961. Our aim would be to send representative works of twenty artists of this century (about three apiece). We would also take the opportunity to show how the Gulbenkian grant is being spent and the practical purpose it serves. About half of the painting in an exhibition on these lines would be representational in the traditional sense and about half would be abstract*.[567]

[566] «It may prove possible to offer an Exhibition of Contemporary British Painting to Portugal during 1960 or early 1961 if the Portuguese can provide funds to cover shipment, catalogues, and local expenses. This exhibition, which is now on its way back from Australia, has already been offered to Israel (January to May 1960) and later to Mexico, on the same terms. […] It is […] an already-assembled exhibition and the packing cases are available.» Carta de Lilian Sommerville (diretora do Fine Arts Department do British Council) dirigida ao Assistant Controller Arts and Sciences. [Londres], 9 de novembro de 1959, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

[567] Carta de Lord Bridges dirigida a Azeredo Perdigão. [Londres], 26 de janeiro de 1960, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Exposição «Arte Britânica no Séc. XX, SBA 15339.

Fig. 123: Alan Davie – *Boot it*, 1959
Óleo s/ tela, 122x152,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE245

O British Council propunha, através de Lord Bridges, a deslocação a Portugal de uma exposição itinerante, que estava, portanto, previamente montada. Ora esta proposta contrariava as expectativas da FCG[568], que pretendia que a sua exposição fosse mais relevante e tivesse um maior impacto do que uma mostra pré-produzida, que tinha já circulado por outros países. Consequentemente, na carta seguinte, enviada por Azeredo Perdigão a Lord Bridges, apresentava-se uma contra-proposta, que alargava a exposição a outras manifestações artísticas e incluía no programa conferências e concertos:

> *[…] the Board decided that it would be of wider interest and of greater cultural importance that the exhibition would have the highest standard possible and be representative of all currents of contemporary British art, both in the realms of painting and sculpture and in those of watercolour, drawing and engraving. This exhibition*

[568] O ponto 16 da ata da reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração, realizada em 25 de março de 1960, refere-se à proposta de Lord Bridges e à decisão tomada a este respeito: acordou-se então que «se afigurava preferível levar a efeito um certame mais completo e que fosse verdadeiramente representativo da evolução da pintura inglesa até à actualidade». Dada esta posição, e também a exigência do empreendimento, decidiu-se adiar a exposição para depois do Verão de 1961. *Acta nº 143: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 25 de Março de 1960, às 10,30 horas* [cópia datilografada]. Lisboa, 25 de março de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Exposição «Arte Britânica no Séc. XX, SBA 15339.

should include both abstract and realist art, in the traditional sense. We can select here in Lisbon a suitable place for this purpose and it would also be very interesting that, during its duration and in the exhibition hall, lectures on British art should take place, as well as concerts of British music by a string orchestra. […] I deem it very rewarding, whenever possible, in order to increase the significance of exhibitions of fine–arts and at the same time attracting the largest audiences possible, to stage in the exhibition halls appropriate concerts and lectures.[569]

Por questões logísticas, o British Council concordou apenas com a integração de um núcleo de Escultura na exposição, que não incluiria, portanto, nem Aguarela, nem Gravura. Depois de se acertar ainda a sua data de abertura (verão de 1961), a organização deste evento avançou definitivamente, com a distribuição de tarefas entre ambas as instituições. A FCG levaria a cabo todas as atividades que decorreriam em Portugal (montagem, publicidade e catálogo), enquanto que o British Council responsabilizar-se-ia pela seleção de obras[570], seguros e transporte.

Contudo, ao contrário do que seria previsível, a etapa seguinte acabou por ser afetada por inúmeras contrariedades, que levaram inclusivamente o British Council a propor a suspensão da exposição. Essas contrariedades derivaram, sobretudo, de dois fatores, o primeiro relacionado com a própria FCG e a sua estrutura de funcionamento; o segundo decorrente de um contexto externo, ou seja, o início da guerra colonial.

Os planos iniciais da FCG e do British Council foram sendo sucessivamente adiados devido sobretudo às indecisões da Fundação. Esta, alterou, em menos de um mês, a data de abertura da exposição duas vezes, primeiro para outubro de 1961 e, depois para janeiro de 1962, com o argumento de que este evento

[569] Carta de Azeredo Perdigão dirigida a Lord Bridges [cópia datilografada]. Lisboa: 30 de março de 1960, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

[570] Esta seleção foi levada a cabo pela mesma comissão que era responsável pela escolha das peças para a coleção da FCG.

coincidiria com os preparativos finais da *II Exposição de Artes Plásticas*, que se realizaria em dezembro. Relativamente às tarefas que caberiam à FCG, o British Council teve que assumir a tradução do catálogo e a publicidade. O Instituto Britânico confrontou-se ainda com o atraso na reserva das salas de exposição, não só em Lisboa, mas também em Coimbra e no Porto, onde a *Arte Britânica do Século XX* seria também exibida. Segundo John Muir, representante do British Council em Portugal, todos estes problemas resultavam da estrutura fortemente hierarquizada da FCG e da forma amadora como a preparação da exposição foi abordada pelos seus responsáveis. Os relatórios de Muir, enviados para a direção do British Council em Londres, são de facto muito elucidativos quanto ao modo como a atividade da Fundação era gerida:

> *As you know, all the arrangements at this end are the responsibility of the Gulbenkian Foundation, which is the despair of almost everyone who has to deal with it. Though the Foundation is benevolent and willing to be cooperative, all the effective power is in the hands of Dr. Perdigão and his wife, who, of course, cannot be expected to do everything. Yet no one in the Foundation will take an important decision in Dr. Perdigão's absence, and if an important decision is taken by Dr. Perdigão, he frequently, so we have discovered, fails 'to put his subordinates in the picture'.*[571]

John Muir percebeu que todas as decisões tinham que passar por Azeredo Perdigão e que o diretor do SBA não tinha praticamente qualquer voto na matéria. Por isso, o acréscimo de responsabilidades do British Council com a publicidade e o catálogo acabava por ser uma consequência positiva: «seeing the way things are going we welcome this development, as we now have an excuse to go regularly to the [Foundation's Fine Arts] department and make nuisances of ourselves; so do not worry»[572].

---

[571] Carta de John Muir dirigida a Lilian Sommerville. [Lisboa], 25 de novembro de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.
[572] *Idem, ibidem*, p. 1.

Boicote

Mas o principal problema que a organização da exposição teve que enfrentar relacionou-se com o seu *timing* – todo este processo coincidiu com o arranque de um período muito conturbado da História de Portugal, que teve projeção não só nacional, mas também internacional. Pela primeira vez a FCG foi seriamente confrontada com o facto de se encontrar sediada num país governado por um regime ditatorial.

Apesar das ações de charme do governo de Salazar, referidas no primeiro capítulo desta tese, a opinião pública internacional começava cada vez mais a posicionar-se no lado oposto. Os acontecimentos ocorridos em 1961 colocaram Portugal no centro do debate sobre a questão do colonialismo. Logo em janeiro desse ano, jornalistas de todo o mundo viraram a sua atenção para Angola, na sequência do assalto ao paquete Santa Maria, pelo Directório Revolucionário Ibérico de Libertação. E continuaram a acompanhar a situação na colónia portuguesa quando, em março, a UPA (União dos Povos de Angola) iniciou a luta armada contra o domínio português. A guerra colonial nos territórios africanos arrancou então com inevitáveis repercursões na imagem de Portugal, que foi confrontado com uma moção do Conselho de Segurança da ONU, condenando a situação em Angola. 1961 acabaria com um momento de clímax do movimento anti-colonialista internacional, quando a União Indiana anexou os territórios portugueses de Goa, Damão e Diu (V. cap. 1, pp. 36-37).

Enquanto que, internamente, o regime controlava a informação que saindo a público sobre os acontecimentos nas «províncias ultramarinas», os *media* internacionais iam dando conta do que realmente se estava a passar nas colónias portuguesas. A corrente de protesto contra o regime português e a sua política colonial era ainda alimentada internacionalmente pela atividade de grupos de exilados políticos, como o Grupo de Portugueses Democratas em Inglaterra, criado por volta de 1959-1960, ou de estruturas com ligação direta ao

Parlamento britânico, como *Council for Freedom in Portugal and Colonies*, criado em março de 1961 e liderado por deputados trabalhistas[573].

A organização da exposição *Arte Britânica do Século XX* foi afetada diretamente por todas estas circunstâncias, tornando-se inclusivamente alvo de um boicote com motivação política.

Quando Lilian Sommerville iniciou, a partir do início de 1961, os contactos com galerias, colecionadores e artistas para o empréstimo de obras de arte, não estava a contar com as respostas negativas que acabou por obter de quatro escultores. Apesar de, nas cartas que dirigiu, ter tido o cuidado de salientar o caráter internacional da atividade da FCG e a sua intervenção nas artes britânicas, isso não evitou que a Fundação fosse associada ao regime de Salazar.

Hubert Dalwood (1924-76) considerou que a sua recusa em participar na exposição poderia alertar não só para a questão das colónias portuguesas, mas também para a hipocrisia do governo britânico, que condescendia, segundo ele, com a política autoritária do seu antigo aliado:

> *There are without doubt more villainous governments with more repressive colonial administration than Portugal but somehow the misdemeanors of Portugal (and of Spain) are disregarded in this country. For the sake of the debatable advantages of 'The Western Alliance', the government grant a complete indulgence to Spain and Portugal.*
>
> *It seems to me that any official exhibition will help to perpetuate the emotional fiction surrounding the phrase, 'our oldest ally', and discourage those people in Portugal who wish for reform, and who look to this country for moral support.*
>
> *I would be obliged if you will bring my views to the notice of the Committee and thank them for considering me*.[574]

[573] Sobre a atividade dos movimentos anti-Estado Novo ativos no Reino Unido durante este período V. OLIVEIRA, Pedro Aires de - Generous Albion? Portuguese anti-Salazarists in the United Kingdom, c. 1960-74. *Portuguese Studies*. Vol. 27, nº 2 (2011), pp. 175-207.

[574] Carta do escultor Hubert Dalwood dirigida a Lilian Sommerville. Londres, 9 de abril de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209.

O escultor irlandês, F. E. McWilliam (1909–92), declarou a Lilian Sommerville que não poderia também aceitar o convite do British Council e da FCG em face da situação das colónias portuguesas em África e da sua recente viagem à África do Sul - «so maybe I feel more strongly about it than most people»[575]. Bernard Meadows (1915–2005), que só respondeu em junho às cartas do British Council enviadas em março, abril e maio, assumiu a mesma postura, considerando necessário «to make some gesture of protest against the barbarous and inhuman reprisals perpetrated by the Portuguese»[576].

Fig. 124: Hubert Dalwood – *Vertical Screen*, 1959
Bronze, 124,5x35,3x14 cm
Col. FCG-CAMJAP:

Fig. 125: Bernard Meadows – *Fallen Bird*, 1958
Bronze, 41x30,5x99,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE5

O golpe mais duro nos planos do British Council e da FCG, foi dado, porém, por uma das figuras mais importantes das artes britânicas, a escultora Barbara Hepworth (1903-1975). Depois de ter inicialmente aceitado o convite de Lilian Sommerville, Hepworth voltou atrás na sua resposta, escrevendo novamente à diretora do Fine Arts Department:

[575] Carta do escultor F. E. McWilliam dirigida a Lilian Sommerville. [Londres], 11 de junho de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/210.

[576] Carta do escultor Bernard Meadows dirigida a Lilian Sommerville. [Londres], 19 de junho de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/210.

I have been approached by the Council for Freedom in Portugal and Colonies and after giving the matter some very serious thought I have allowed my name to go forward as a sponsor and must ask you, therefore, to allow me to retract my participation in the exhibition in Portugal.

Please do make it absolutely clear to your Committee that my decision does not contain any criticism whatsoever of either The British Council or The Gulbenkian Foundation. I have the greatest possible admiration for (and appreciation of) the magnificent work done by all of you.

I send you my personal apologies for having written and accepted the invitation without giving the matter enough thought from the point of view of my own convictions and hope you will understand.[577]

Depois de ter dado conhecimento à Comissão de Seleção do recuo de Hepworth, Lilian Sommerville voltou a escrever à escultora, procurando, mais do que demovê-la da sua decisão, dissociar novamente a FCG, o British Council e a exposição que ambos estavam a preparar do regime português:

The British Council, as you know, is a non–political body and does not differentiate between countries or political systems. Our exhibitions are chosen to show in other countries the best paintings and sculpture produced in this country. The exhibition for Portugal is being arranged by the British Council and the Gulbenkian Foundation, an international body with its head–quarters in Portugal. The Foundation will be paying all expenses in Portugal, not the Portuguese Government.

We do, however, accept the fact that you do not feel you should take part in this exhibition since you have agreed to be sponsor for the Council for Freedom in Portugal and Colonies. We were also in full

[577] Carta de Barbara Hepworth dirigida a Lilian Sommerville. [S.l.], 21 de março de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209.

agreement that your gesture should not be negatived by borrowing sculpture to represent you in this exhibition.[578]

Esta atitude de resignação teria possivelmente como objetivo evitar que este assunto se tornasse público, o que poderia acontecer se se insistisse com Hepworth.

No entanto, para além da ausência de um nome de referência da arte britânica na sua exposição, o British Council e a FCG tiveram mesmo que enfrentar o impacto deste boicote na imprensa. A notícia da decisão tomada pelos quatro escultores britânicos surgiu nos jornais em outubro de 1961. O *The Observer* destacou a atitude corajosa destes artistas ao recusarem participar num evento promovido por uma instituição que estava a dar apoios significativos às artes[579]. O jornal de Belfast *Northern Whig*, fazendo especial referência ao escultor irlandês F. E. McWilliams, considerava também corajosa esta renúncia e explicava as razões que estavam por detrás dela:

Why did Mr. Mc'Williams decline the invitation? 'The exhibition was being held in Lisbon' he told me at his London home, 'and I feel that I could not take part in view of the massacres in Angola. I think it is a bad time to hold an exhibition of British works in Portugal. Such an exhibition might be interpreted as support for Portuguese policy in Angola'. Mr. Mc'Williams' decision was influenced by a visit he made recently to South West Africa, the former German possession now administered under international mandate by South Africa. He was

[578] Carta de Lilian Sommerville dirigida a Barbara Hepworth. [Londres], 15 de maio de 1961. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209.

[579] «The British Council planning to send an exhibition of contemporary painting and sculpture to Lisbon in January, have come up against a difficulty. Many of the sculptors they invited to participate have refused because of present Portuguese policy in Angola. This was no idle inexpensive gesture. This exhibition had been asked for by the Gulbenkian Foundation, which has provided a lot of money for the British Council to buy paintings and sculpture with on its behalf. So the artists were risking giving offence to an important source of patronage.» Boycott. *The Observer* (29 out. 1961), p. 13.

not at all impressed at the way the African population were being treated.[580]

Estas notícias levaram Charles Whishaw a temer, uma vez mais, pela reação da FCG se os seus responsáveis entendessem que «the British by their criticism of the Portuguese Government render themselves unsuitable objects of the Foundation's benefaction»[581]. Mas Lord Bridges descansou Whishaw ao considerar que a notícia do *The Observer* não tinha produzido qualquer efeito, nem na opinião pública britânica, nem na restante imprensa. Na realidade, o boicote dos quatro escultores e os poucos artigos que este suscitou seriam rapidamente esquecidos quando o British Council e a FCG confrontaram-se com outro grave acontecimento relacionado com a política colonial portuguesa.

A invasão de Goa e dos restantes territórios portugueses da Índia a 18 de dezembro de 1961, pelas tropas da União Indiana, encerrou o longo conflito que opôs Portugal ao governo de Nehru. Mas criou um impasse na Aliança Luso-Britânica.

A «questão de Goa»

Como foi referido no primeiro capítulo, o regime procurou ocultar as condições em que a administração portuguesa tinha cedido Goa, Damão e Diú, ficcionando, por um lado, uma resistência heroica, e culpando, por outro lado, o Reino Unido por ter desrespeitado o acordo que unia ambos os países, que implicava o auxílio militar sempre que a soberania territorial de uma das partes era posta em causa. O Reino Unido tornou-se, assim, o bode expiatório da questão de Goa, como John Muir constatou - *«we British are the scape-goats for Goa»*. O representante do British Council em Portugal não pôde deixar de fazer referência ao ambiente vivido em Lisboa após a queda do Estado da Índia, nem às manifestações anti-britânicas promovidas encobertamente pelo regime:

---

[580] London Diary. Banbridge born sculptor takes a courageous step. *Northern Whig* (22 nov. 1961), p. 1.

[581] Carta de Charles Whishaw dirigida a Lord Bridges. [Londres], 3 de novembro de 1961, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

[…] 2) The present situation is that the country is virtually in mourning. There were no Christmas celebrations; flags have been at half–mast; no floodlighting; no end–of–year fireworks; no Carnival, etc.

3) Further we British are the scape–goats for Goa, a point confirmed officially in Dr. Salazar's speech last night – hence the attack on the Institute, requests for abolition of English teaching, etc. – All parties and sections of the community feel hurt at the loss of Goa, and the propaganda aims at exploiting this feeling.

4) This means that we obviously cannot make any sort of celebration or ceremony of the opening of the exhibition. –In any case, the President of the Republic will certainly not attend; he did not open the Gulbenkian Exhibition of Portuguese Art.[582]

As manifestações anti-britânicas tiveram também como alvo a representação do British Council em Lisboa, que foi apedrejada.

Este ambiente teve, portanto, fortes implicações nos preparativos e abertura da exposição, e a sua suspensão chegou mesmo a ser equacionada pelos responsáveis do Instituto Britânico. No entanto, John Muir, numa nova carta enviada para Londres, argumentou a favor da realização do evento, chamando a atenção para a inconveniência do regime «antagonizar» diretamente quer a FCG, quer o governo britânico[583]. No relatório final sobre esta exposição, John Muir reconheceria que a sua realização se deveu sobretudo à determinação do presidente da FCG.

[582] Carta de John Muir dirigida à direção do British Council. [Lisboa], 5 de janeiro de 1962, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

[583] «I therefore discussed the matter with the Head of the Chancery and he fully agreed that it would be most undesirable to let the Gulbenkian Foundation down when they were stoutly planning to continue with the Exhibition. Furthermore, the Government frankly cannot afford to antagonise the Gulbenkian Foundation and, of course, the Gulbenkian Foundation itself receives all its funds through London. So long, therefore, as responsible parties are aware of the risk, and bearing in mind that no demonstration can take place except with the connivance of the Government, I am sure that the risk is minimal.» Carta de John Muir dirigida à direção do British Council. [Lisboa], 8 de janeiro de 1962, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

Fig. 126: Exposição *Arte Britânica do Século XX*. Lisboa, SNBA, 1962
In MACIEL, Artur – Arte Britânica do Séc. XX: Exposição na .S.N.B.A. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 18 (maio 1962), p. 35

A exposição *Arte Britânica do Século XX* inaugurou, finalmente, no início de fevereiro na SNBA, com a presença do Ministro da Educação português e dos embaixadores do Reino Unido, França e Estados Unidos da América. Lord Bridges não compareceu à abertura, seguindo o conselho de Lilian Sommerville, estando o British Council representado ao mais alto nível pela sua vice-presidente, Lady Albemarle. Permaneciam de facto alguns receios de que a exposição fosse alvo de represálias relativas ainda à situação de Goa. Mas, como os responsáveis do British Council reconheceram, a exposição foi um sucesso, com cerca de 200 a 250 pessoas a visitarem por dia a SNBA. John Muir e John Hulton, vice-diretor do Departamento de Belas-Artes do British Council, que tinha vindo a Portugal acompanhar a preparação final da exposição, ficaram muito impressionados com a qualidade da sua montagem, levada a cabo pela mesma equipa que tinha trabalhado no arranjo da *II Exposição de Artes Plásticas*, José Sommer Ribeiro e Fernando Azevedo:

> *No expense had been spared; screens were arranged in the hall to form a sequence of interconnecting spaces in which the paintings were hung in roughly chronological order in a way which gave proper*

emphasis to the more important artists and at the same time provided effective juxtapositions of individual works.[584]

The final result was most satisfying; the effect of entering the hall and being faced with the Ben Nicholsons and seeing on one side the Sutherlands and on the other catching glimpses of the Bacons is unforgettable. Next the visitor noticed where the exhibition started, a passage between screens on his left, and he so was imperceptibly led, stage–by–stage, through the various developments of English paintings since 1900. It was a delightful experience and, as the size of the exhibition was just right, not at all tiring, so that many people returned several times.[585]

Fig. 127: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de Alan Davie e de Terry Frost. Coimbra, Associação Académica, 1962
© Tate, London 2012

[584] Carta de Lilian Sommerville citando John Hulton [correspondência interna do British Council]. [Londres], 20 de março de 1962, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

[585] Carta de John Muir, descrevendo a exposição em Lisboa, dirigida ao Departamento de Belas-Artes do British Council. [Lisboa], 9 de abril de 1962, p. 3. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208.

Fig. 128: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de William Roberts e de Wyndham Lewis. Coimbra, Associação Académica, 1962
© Tate, London 2012

Fig. 129: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de Francis Bacon, Roger Hilton (em segundo plano) e de Graham Sutherland. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1962
© Tate, London 2012

Fig. 130: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: esculturas de Reg Butler e de Lynn Chadwick. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1962
© Tate, London 2012

John Muir concluía, assim, o seu relatório com as razões do sucesso da exposição: «that the exhibition was so successful is due firstly to Dr. Azeredo Perdigão's stoutness in refusing to be awayed by the political events as well as his determination that the mounting should be done, not only well, but very well; secondly to the capable young men he chose to mount the exhibition […]»[586].

Se a FCG, pelos seus atrasos, hesitações e uma certa ineficiência, tinha contribuído para lançar as maiores dúvidas acerca do desfecho desta iniciativa, ela acabou também por ser a principal responsável pelo seu êxito. Em causa estava a sua imagem, não só perante o país, mas também perante um parceiro importante, o British Council, pelo que a única tarefa que coube à FCG, o arranjo expositivo, tinha que merecer um investimento significativo. Para além disso, a exposição beneficiou também da experiência já adquirida, e com boas provas dadas, de Sommer Ribeiro e de Fernando Azevedo.

Pelo contrário, a desistência de tal empreendimento seria uma confirmação da ligação da FCG ao regime e da influência que as circunstâncias políticas exerciam sobre uma instituição que sempre afirmara a sua independência. No entanto, é inegável ter Azeredo Perdigão protelado a data de abertura da exposição para um momento em que a animosidade de Portugal contra o Reino Unido estivesse mais atenuada.

Esta «grandiosa exposição», segundo o *Jornal de Notícias*[587], chamou a atenção do público e, sobretudo, do meio artístico português para a produção artística britânica que, após a II Guerra Mundial, começara a destacar-se no panorama internacional, como, aliás, a ida de alguns artistas portugueses para Londres, como Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, Jorge Vieira ou João Cutileiro, comprovava. Traçando o percurso da arte britânica desde Walter Sickert (1860-1942) até Eduardo Paolozzi (1924-2005), a exposição e a

[586] *Idem, ibidem*, p. 3.

[587] Artes Plásticas. «A Arte Britânica no Século XX» - grandiosa exposição no Museu Soares dos Reis. *Jornal de Notícias* (11 abr. 1962). Sobre esta exposição V. também MACIEL, Artur – Arte Britânica do Séc. XX: Exposição na .S.N.B.A. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 18 (maio 1962), pp. 30-35.

introdução do catálogo, da autoria de John Russell, destacavam principalmente os desenvolvimentos do pós-guerra. Mas era neste capítulo que as principais ausências eram mais notadas.

Rui Mário Gonçalves, na sua crítica publicada no *Jornal de Letras e Artes*, apontou a obra de Barbara Hepworth como «a lacuna mais grave» da exposição. No entanto, admitia que a seleção tinha sido «indiscutivelmente boa» e o «critério justo». Para além, de apresentar uma referência alternativa à arte francesa, que continuava a ser o paradigma principal dos artistas portugueses[588], esta exposição vinha também, no entender de Rui Mário Gonçalves, lançar uma perspetiva crítica sobre a arte portuguesa:

> *Modesta como é a secção de escultura é todavia suficiente para nos obrigar a constatar a pobreza da actual actividade escultórica portuguesa, que não pode tentar um confronto. Esta exposição lembrará a muitos a necessidade de organizar outra semelhante com autores portugueses. Na realidade bom é que se acarinhe entre nós e defenda no estrangeiro os valores portugueses. A arte portuguesa está, como a inglesa, afastada da Europa; mas não começou ainda a integrar-se na sua sociedade, como está a acontecer em Inglaterra desde os tempos da guerra […] enquanto os ingleses se reúnem à volta de um Ben Nicholson, de um Victor Pasmore, ou de uma Bárbara Hepworth, não aconteceu isso ainda em Portugal com resultados positivos. (Louve-se, entretanto, o esforço da «Gravura»).*[589]

Rui Mário Gonçalves repetiu, na sua análise da exposição de Arte Britânica, a mesma constatação que anunciara aquando da *II Exposição de Artes* Plásticas - a fraqueza da produção escultórica em Portugal. Mas isto não invalidava que o crítico desejasse que a arte contemporânea portuguesa fosse

---

[588] «[...] a habituação - feita principalmente através da reprodução - à arte francesa, ou feita em França, ou por ela reivindicada, tem-nos mantido na ignorância do que se vai fazendo pelo resto do mundo, e esta exposição mostra-nos que existe mais que é preciso não desconhecer.» Arte Britânica no século XX. *Gazeta Musical e de tôdas as artes* (mar. 1962), p. 39.

[589] GONÇALVES, Rui Mário – Exposição «Arte Britânica do século XX». *Jornal de Letras e Artes*. Nº 27 (4 abr. 1962), p. 10.

também apresentada no estrangeiro, à semelhança do que acontecia com os artistas britânicos[590].

Pintura e Escultura de uma década

Uma oportunidade de exibir a produção de artistas portugueses internacionalmente surgiu no final de 1959, quando o *Arts Advisory Committee*, seguindo uma das recomendações do Relatório Bridges, propôs ao *UK Branch* a organização de uma grande exposição internacional em Londres. Dois anos mais tarde, Lawrence Gowing, diretor do Chelsea Art School e presidente dessa Comissão, escreveu ao diretor da Tate Gallery, John Rothenstein, propondo que tal exposição tivesse lugar nessa galeria. Na sua carta, Gowing apresentava já um plano geral deste evento:

> *Some time ago the Gulbenkian Foundation and its Advisory Committee for Painting (on whose behalf I write) came to the conclusion that painters and those who look at painting in England were suffering from the lack of the kind of large scale international exhibition of current work which is commonly seen in continental centres and in America. Whatever the advantages and dangers of cosmopolitanism and provincialism it seemed to us that painting in England was apt to get the worst of both. It lacks anything at all comparable with the Biennale or Documenta and it is largely dependent on the accidents of dealers' exhibitions for knowledge of what is going on abroad. In view of all this the Foundation agreed to provide a sum of up to £35,000 for the organization of an international exhibition of current painting and sculpture of the highest quality to take place in London in the Spring of 1964. [...]*
>
> *This exhibition is proposed and will be directed by the Foundation's Advisory Committee for Painting. The Committee have asked Philip James, Alan Bowness and myself to be responsible for the*

[590] V. catálogo desta exposição: *Arte britânica no século XX: exposição de pintura e escultura*. Lisboa: [Fundação Calouste Gulbenkian], 1962.

organization of it. We propose that the exhibition should represent, broadly speaking, the work of the decade 1954-1964. We are thinking of an exhibition consisting of upwards of 250 pictures and 50 or more pieces of sculpture. As the pictures of the period have not been small ones we feel that we must ask you for the same number of galleries as was occupied by the Picasso exhibition. It would be impossible to do justice to the project in less space and we hope to make the best use of it; our budget provides for the appointment of an architect to design the exhibition and we hope to set it as worthily (though in a rather different style) as was, say, the Romantic Exhibition. We would propose that the Exhibition remain open for two months between April and June, 1964, and we should wish to charge an entrance fee. The present proposal is to publish a catalogue in two parts, a simple hand-list which would be sold cheaply, and an album of plates, perhaps issued in conjunction with a commercial publisher, which should be of permanent value.[591]

Fig. 131: Fotografia de Paddy Bowling (responsável pelo secretariado da exposição), Alan Bowness, Philip James e Lawrence Gowing para uma edição da *Vogue* inglesa. Abril de 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 428

[591] Carta de Lawrence Gowing dirigida a John Rothenstein. [Londres], 10 de novembro de 1961, p. 1. Tate Archive: Tate Public Records: Tate Exhibitions - Painting and Sculpture of a Decade 1954-1964 (22 Apr-28 Jun 1964), TG 92/181/1.

Havia ainda que juntar ao rol de problemas do meio artístico britânico, indicado por Lawrence Gowing, a inexistência de uma museu de arte contemporânea. Pretendia-se então que a exposição quebrasse o isolamento de Londres e das artes britânicas da cena internacional, como também acentuasse a rivalidade com os Estados Unidos, que tinham no pós-guerra emergido como a grande referência internacional, ao comprovar a vitalidade da produção artística europeia. Chamar-se-ia, deste modo, a atenção das autoridades e instituições britânicas para a necessidade de promover os artistas contemporâneos.

A organização da exposição arrancou definitivamente em 1962, com a seleção de artistas e obras que deveriam figurar neste evento. O seu objetivo principal era fazer um balanço das principais tendências da produção artística internacional da última década, isto é, entre 1954 e 1964, ano para o qual estava prevista a abertura da exposição. Com o acordo da administração da Tate Gallery, iniciaram-se também os estudos de instalação das cerca de 350 obras selecionadas. Os arquitetos Alison e Peter Smithson[592] foram os responsáveis por converter as salas da Tate numa grande galeria de arte contemporânea.

Quanto ao processo de seleção, definiu-se que os artistas mais conceituados estariam representados com cinco obras, os artistas menos relevantes com duas ou três e os jovens artistas com uma ou duas peças. Os responsáveis pela organização da exposição e escolha dos artistas, Lawrence

[592] Alison (1928-1993) e Robert Smithson (1923-2003), casaram em 1949, desenvolvendo a partir desse ano uma parceria no campo da arquitetura. Os seus primeiros trabalhos inseriram-se na campanha de obras públicas do pós-guerra, desenhando edifícios empresariais, habitações e escolas, como a Hunstanton Secondary Modern School (Norfolk, 1949-1954), o primeiro e um dos mais reconhecidos trabalhos desta dupla. A postura idealista destes dois arquitetos levou-os a ensaiar novas propostas arquitetónicas, que articulavam as necessidades contemporâneas com o recurso a materiais mais económicos e industriais a uma estética depurada, mas tendo como referência central a implantação social e urbana do edifício. Os Smithson propunham assim uma nova forma de viver a cidade e de habitar, como a sua *House of the Future*, apresentada no Daily Mail Ideal Home Exhibition (1956) demonstrava. A sua arquitetura indicava um novo movimento, que foi batizado por Reyner Banham de «Novo Brutalismo». Alison e Robert Smithson tornaram-se ainda figuras destacadas no meio cultural londrino, participando na exposição *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, 1956), onde as primeiras obras da *Pop Art* foram apresentadas. Integraram ainda o *Independent Group* (1952-1956). V. *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. Helena Webster (ed.). London: Academy Editions, 1997; *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. David Robbins (ed.). Cambridge [Massachusetts]; London: The MIT Press, 1990; *This is tomorrow*. London: Whitechapel Art Gallery, 2011 (edição facsimilada).

Gowing, Alan Bowness e Philip James (ex-diretor do *Arts Council*) viajaram pela Europa (Amestedão, Zurique, Basel, Milão, Veneza e Paris) e pelos Estados Unidos, contactando em Nova Iorque com críticos de arte e escritores (Meyer Shapiro, Clement Greenberg…), colecionadores (Leo Castelli e Betty Parsons) e *curators* (Dorothy Miller e Alfred Barr).

Através de um documento não assinado do Arquivo do SBA, é possível reconstituir o percurso da exposição. Cada secção temática integrava artistas de diferentes gerações, destacando-se particularmente os «*old masters*», que introduziam cada núcleo. A nacionalidade não era, regra geral, critério para a constituição destes núcleos. O primeiro, que servia como prefácio da exposição, integrava quatro grandes mestres cubistas, cuja produção teve continuidade na década em análise - Picasso, Léger, Braque e Lipchitz. A secção seguinte debruçava-se sobre o abstracionismo geométrico, uma tradição que vinha das décadas anteriores e que tinha, por isso, artistas consagrados, «*old masters*», como os escultores Naum Gabo e Antoine Pevsner e os pintores Auguste Herbin e Josef Albers. Como era «one of the chief purposes of the exhibition to allow a full assessment of artists who are still in mid-career», destacava-se ainda neste núcleo Ben Nicholson, Victor Pasmore, Richard Lohse e Max Bill. O grupo de jovens «pintores-construtores», a trabalhar em Inglaterra, era representado por John Ernest e Anthony Hill.

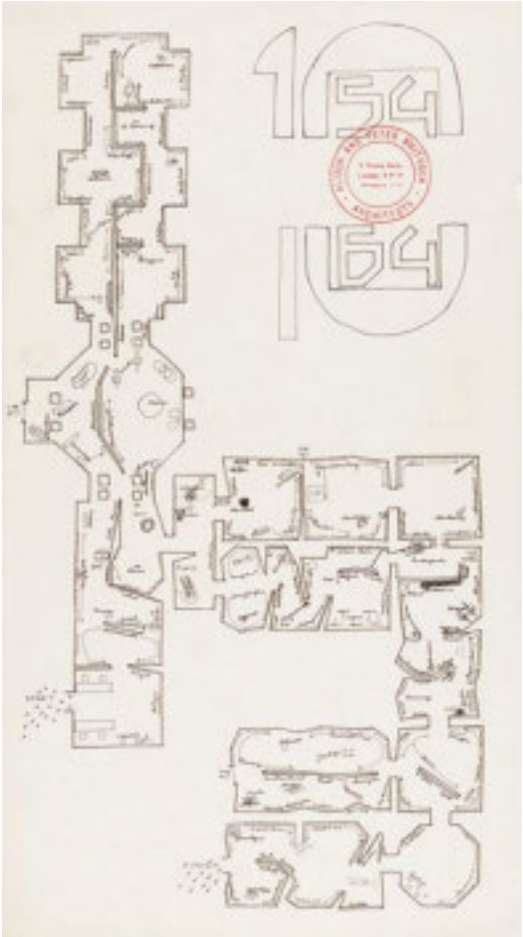

Fig. 132: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: plano final de instalação da autoria de Alison e Robert Smithson
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 432

No octógono central encontravam-se obras de Barbara Hepworth e do escultor italiano Gio Pomodoro. Nesta zona, uma escultura de Marino Marini introduzia um núcleo dedicado a um «estilo mais tradicional» - «the "old master" of the visual realism which is the theme of the section that follows is the Italian Morandi». Esta secção integrava ainda Alberto Giacometti, William Coldstream, Larry Rivers e Vieira da Silva. Seguiam-se obras de Nicolas de Stael, William Scott, Serge Poliakoff e Fritz Wotruba. No final da galeria «a striking series of pictures illustrate the impact of the revolutionary American developments which have made so deep a mark on the painting of the decade»: Jackson Pollock, Hans Hofman, André Masson, Mark Tobey, Clyfford Still, Sam Francis, Philip Guston, Helen Frankenthaler e Willem de Kooning. Outras propostas da arte americana eram representadas por Ad Reinhardt, Barnett Newman e Adolph Gottlieb. A secção seguinte mostrava o que poderia ser considerado como o expressionismo abstracto inglês, com Peter Lanyon, Roger Hilton e Ivon Hitchens. Acrescentava-se ainda que «another idiom used on both sides of the Atlantic is based on pure juxtapositions of colour»: Mark Rothko, Milton Avery, Ray Parker, Patrick Heron, Morris Louis, Kenneth Noland e David Smith.

Fig. 133: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: esculturas de David Smith e de Henry Moore (ao centro), e pintura de Kenneth Noland. Londres, Tate Gallery, 1964 *in* STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 433

A zona oeste da «rotunda» era dedicada a Henry Moore. Próximo das suas obras estavam duas esculturas de César. Uma galeria especial era dedicada a Franz Kline, com algumas das suas últimas pinturas. A escultura de Nicholas Schöffer introduzia o espaço dedicado à «exploration of optical anda kinetic effects for their own sake», destacando -se Victor Vasarely, seguido de um grupo de jovens artistas de diferentes nacionalidades. Por sua vez, «Tinguely's lusty engine introduces the defiant incongruities of the Dadaist tradition into the exhibition». A secção dedicada à «abstração caligráfica» exibia obras de Georges Mathieu, do japonês Kumi Sugai e de Hans Hartung. Seguiam-se os artistas «whose concern is primarily with the pictorial surface itself»: Jean Arp e Matisse («*old masters*»), Ellsworth Kelly, Robert Indiana e Anthony Caro (nova geração).

Fig. 134: Vista da Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*. Londres, Tate Gallery, 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 433

A incursão na *Pop* iniciava-se com o «mestre» Stuart Davis, e tinha continuidade nas obras de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Peter Blake, Allan Jones e George Fullard, mostrando «new orders of reality». Abria-se depois a exposição às novas propostas que derivavam do Surrealismo, representado por Magritte e Miró, destacando-se as de Jean Dubuffet, Eduardo Paolozzi e de Alan Davis. Fazia-se ainda referência à «arte próxima do sonho», como a obra de Max Ernst exemplificava. Este documento referia que cinco das pinturas de Francis Bacon foram escolhidas pelo próprio artista.

Fig. 135: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: escultura de Marisol e pintura de René Magritte. Londres, Tate Gallery, 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 435

Nas suas secções finais, a exposição voltava-se para a realidade, expondo as «visões diretas» de Oscar Kokoschka («*old master*»), Jan Mulle e Craigie Aitchison. Relativamente ao tema do realismo social produzido na década em causa, indicava-se, como a sua obra-prima, a pintura de Renato Guttuso, *The Beach*. Apresentava-se finalmente as obras de Asger Jorn, Karel Appel, Richard Diebenkorn, Evert Lundquist, Frank Auerbach e Leon Kossoff[593].

Não irei deter-me muito mais na organização desta exposição, que foi já analisada por Andrew Stephenson no seu artigo «*Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited», no qual comentou também o impacto deste evento no meio artístico britânico[594]. Poderei acrescentar, no entanto, à sua narrativa, a episódica incursão dos organizadores da exposição na arte portuguesa.

---

[593] *54/64 Painting and Sculpture of a Decade: A guide to the exhibition at the Tate Gallery*. [S.l.: s.d.], pp. 1-3. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 905. V. catálogo desta exposição: *Painting & sculpture of a decade 54-64*. [Londres]: Calouste Gulbenkian Foundation, 1964.

[594] STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Special Issue: British Art and the Cultural Field, 1939–69. Lisa Tickner e David Peters Corbett (ed.). Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), pp. 420-441.

Artistas portuguesas na revisão da década…

O balanço que Stephenson fez do trabalho de seleção de Gowing, Bowness e James é suficientemente esclarecedor do sucesso da iniciativa da FCG[595]:

> *Painting and Sculpture of a Decade '54-'64 was a remarkable achievement attempting to set out a convincing curatorial position with informed proposals about the current state of contemporary Western European and Nothern American Painting and Sculpture. Through its vast scope and originality, the exhibition aimed to establish the major artistic trends over the previous ten years and to disclose some possible future directions. […] One of the Tate Gallery trustees applauded the show and commented that 'there has never been at the Tate an exhibition with the same electric quality… [It is] the most memorable exhibition possible. And the critic Nigel Gosling went even further in the Observer claiming that 'we have never had a show quite like it… a kind of Olympic Games of art'*.[596]

Apesar desta exposição não ter sido totalmente consensual e de conter algumas lacunas, ela gerou um entusiasmo fervoroso, como o crítico do *The Observer*, que tinha anteriormente comentado desfavoravelmente o *Bridges Report,* demonstrou.

No entanto, as opções tomadas não agradaram totalmente à FCG, que projetara cumprir com esta exposição um outro objetivo – a divulgação internacional da arte portuguesa contemporânea. De facto, o único nome português apresentado era o de Maria Helena Vieira da Silva, que era, porém, reconhecida como artista francesa.

---

[595] Azeredo Perdigão registou no seu terceiro relatório o sucesso da exposição: «a exposição, que foi a primeira mostra internacional de larga escala realizada no Reino Unido de há 50 anos a esta parte, constituiu grande motivo de interesse: durante as dez semanas em que esteve patente ao público foi visitada por mais de 90 mil pessoas, tendo-se vendido cerca de 25 000 exemplares do respectivo catálogo ilustrado». PERDIGÃO, José de Azeredo - *III Relatório do Presidente: 1 de Janeiro de 1963 – 31 de Dezembro de 1965*, [1967], p. 252.

[596] STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*, 2012, p. 430.

Estabelecida a constituição final da exposição e constatando-se que nenhum português a integrava, a FCG decidiu contactar os responsáveis pela seleção de artistas a fim de conhecer as razões desse «facto aparentemente anómalo». Gowing, Bowness e James responderam que não tinha sido seu objetivo conjugar representações nacionais, mas sim reunir «as obras mais significativas de artistas contemporâneos, independentemente do seu país de origem. Esta posição levou os organizadores a encontrarem-se naturalmente com os grandes centros cosmopolitas da arte contemporânea, entre os quais não figura a nossa capital»[597].

A FCG considerou, no entanto, que Portugal, apesar de se encontrar na periferia da arte internacional, merecia ser visitado, fazendo vir até ao nosso país Lawrence Gowing e Alan Bowness. A Fundação mostrou a ambos a sua coleção de arte portuguesa contemporânea e indicou-lhes os nomes dos artistas mais relevantes, que foram visitados nos seus ateliers. Foi só depois do seu regresso a Londres que Gowing escreveu a Azeredo Perdigão, dando-lhe conhecimento da decisão que tinha sido tomada relativamente à integração de artistas portugueses na exposição da Tate Gallery:

> *We have given careful consideration to the question of including the work of the artists who we saw in the coming international exhibition. We recognise the considerable talent of several of them. But we do not feel that any one of them is outstanding and we doubt if it would be in the best interests of either artists or exhibition to include any of them.*
>
> *Though the exhibition is international the artists in it have not been chosen in any sense as representatives of their countries of origin. They have been chosen only for the originality and influence of their artistic achievement and I hope we have been unaffected by other considerations. When the choice had been made on this basis, it emerged that a majority of the artists chosen, though originating*

[597] GUSMÃO, Artur Nobre de - Apontamento Serviço de Belas-Artes: Exposição Internacional em Londres: Proposta. [Lisboa], 7 de abril de 1964, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

from many different countries, are in fact working in Paris, New York or London. Our investigations in fact showed that these places are the great centres of art today and that, attracting artists of so many different nationalities to them, they may be regarded at the present time as in a sense speaking for the world. Madame Vieira da Silva, for example, is included in the exhibition, to our very great pleasure, simply on account of her artistic achievement and significance. […]

Depois de confirmar a exclusão dos artistas portugueses no balanço da década, por não se ter encontrado qualquer trabalho que merecesse destaque internacional, Gowing centrou-se nas dificuldades do meio artístico português, apresentando algumas propostas de colaboração entre Portugal e Reino Unido:

During our visit to you we became, however, very aware of the potentialities of many of the younger Portuguese painters and sculptors and of the difficult situation in which they find themselves. We can see the vital importance of the Foundation's work, in a country where no dealers' galleries exist, and where little support is given to living artists by collectors and museums. It seems to us that the British artistic community […] could perhaps make a contribution that would encourage Portuguese artists and help break down the isolation that some of them certainly feel, without weakening their permanent ties with their own country.

We would accordingly tentatively suggest a programme of Anglo-Portuguese artistic exchanges, and have in mind two particular projects. Firstly, we would propose an exhibition of the work of about a dozen of the younger Portuguese painters and sculptors should be held in London in the near future. An appropriate gallery might well be the Gulbenkian Hall of the Royal College of Art. We would gladly help with the practical arrangements, and with the selection if our aid is wanted. We would suggest that about a dozen artists should be included, each showing four to six works. The group might include some of those whose work we saw in Lisbon, Azevedo, Menez,

Vespeira, Rodrigo, Viera [sic] and Lanhas, and also some of those resident abroad, Pinheiro, Bertholo, Duarte and Rego as well as the sculptors Cutileiro and d'Ore[598]*. Such an exhibition might be followed up by showing in Portugal the work of artists younger than those represented in the British Council arranged exhibition of 1962 – perhaps exclusively those who have received purchase nominations from the British branch of the Foundation under the Young Painters scheme.*

Secondly, we would suggest that a programme of exchange visits or Fellowships between Britain and Portugal should be arranged for painters and sculptors. Many artists here would welcome the opportunity of working for a period of, say, six months in Portugal, and we think that Portuguese artists would benefit from a similar stay in London. Ideally this should always be a two-way traffic, with several artists from each country holding fellowships at any one time. One would hope that a link between the two artistic communities could be formed: the beginnings of this exist with the young Portuguese artists who have studied in London and spend part of their time here ([Bartolomeu Cid] Dos Santos, Cutileiro, d'Ore [sic] and Rego), and the young British artists who have worked in Portugal (Willing and Selway). […] I am convinced that much mutually beneficial work can be done in Anglo-Portuguese artistic relations and my committee and I will be glad to help in whatever way we can.[599]

A documentação indica que as sugestões de Gowing não foram comentadas nem pelo SBA, nem pelo Conselho de Administração. A FCG concentrou-se sobretudo no futuro imediato, ou seja, em assegurar o contributo da exposição de Londres para o meio artístico nacional. Não estando, portanto, qualquer nome português representado neste evento, haveria que encontrar

[598] Este nome encontra-se transcrito possivelmente com um gralha ortográfica, pelo que não foi possível identificar o artista referido.

[599] A visita de Gowing e Bowness a Lisboa ocorreu no mês de fevereiro. Carta de Lawrence Gowing dirigida a Azeredo Perdigão. [Londres], 18 de março de 1964, pp. 1-3. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

uma alternativa. Artur Nobre de Gusmão propôs ao presidente da FCG que se promovesse, então, uma visita à exposição para um conjunto de artistas portugueses. Como justificação desta iniciativa, o diretor do SBA recordou a visita à exposição *50 ans d'art moderne*, integrada na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, que foi totalmente custeada pela Fundação. Recordou também que os artistas que participaram nesta viagem foram selecionados por uma comissão constituída especialmente para o efeito. Deste modo, colocando a hipótese de que os participantes pudessem ser indicados pela SNBA, Nobre de Gusmão preferia, contudo, a mesma estratégia que foi adotada em 1958, ou seja, a criação de uma comissão de seleção. Esta proposta terminava com outra recomendação: «seria razoável e de evidente utilidade o pedir-se aos artistas que vierem a realizar a viagem a redacção de uma nota a enviar-nos com as impressões colhidas nas suas visitas à exposição e com todas as sugestões que se lhes afigurem de interesse quanto a iniciativas ulteriores do mesmo tipo e, inclusivamente, quanto a problemas de um intercâmbio no plano das Artes Plásticas com a Inglaterra»[600].

Na reunião seguinte do Conselho de Administração, este assunto foi abordado, tendo Azeredo Perdigão avançado alguns pormenores da organização da visita a Londres, nomeadamente o número de«bolsas de viagem» que seriam atribuídas (15)[601].

Tal como recomendara Nobre de Gusmão, foi constituída uma comissão de seleção, integrando o diretor do SBA, Carlos Ramos (diretor da ESBAP), Lino António (diretor da Escola de Artes Decorativas António Arroio) e Querubim Lapa (representante da SNBA). Esta Comissão decidiu, na sua primeira seleção, privilegiar os artistas que, a par do mérito da sua obra, exercessem também funções docentes. Foram, assim, escolhidos os pintores Júlio Resende, Luís Demée, Armando Alves, Augusto Gomes e Jorge Pinheiro e o escultor José

[600] GUSMÃO, Artur Nobre de - Apontamento Serviço de Belas-Artes: Exposição Internacional em Londres: Proposta, 1964, pp. 6.

[601] Nesta reunião, o presidente da FCG indicou também a verba limite a aplicar nesta visita, 150.000$00. Acta nº 479: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 8 de Abril de 1964, às 16 horas [cópia datilografada de excertos]. Lisboa: 8 de abril de 1964, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

Rodrigues, docentes da ESBAP; o pintor Luís Filipe de Abreu, professor da ESBAL e o pintor Luís Filipe Dias Nunes de Oliveira, professor da Escola de Artes Decorativas António Arroio. Foram também selecionados, «atendendo, tanto à sua idade, como à obra que têm realizado», os pintores Rogério Ribeiro, Marcelino Vespeira e Fernando de Azevedo e os escultores Cobra Branco e Jorge Vieira»[602].

Vários pedidos dirigidos ao SBA determinaram que se organizasse mais duas visitas à exposição *Painting and Sculpture of a Decade*. Na segunda viagem decidiu-se incluir os artistas que tinham sido indicados por Lawrence Gowing e Alan Bowness. A Comissão decidiu também integrar nesta iniciativa Fernando Pamplona (vogal da Academia Nacional de Belas-Artes e colaborador do *Diário da Manhã* e da Emissora Nacional), o pintor Nuno Siqueira (colaborador da Radiotelevisão Portuguesa), Fernando Guedes (colaborador da Emissora Nacional, Radiotelevisão e *Diário de Notícias*), Fernando Pernes (colaborador da *Colóquio* e do *Jornal de Artes e Letras*), Almada Negreiros e Sara Afonso. A estes nomes juntaram-se ainda o de alguns críticos de arte, na sequência das propostas de Adriano de Gusmão[603] e de Mário de Oliveira[604].

---

[602] Na condição de suplentes ficaram: 1) Charters de Almeida; 2) Menez; 3) Virgílio Domingues; 4) Rodrigues da Costa (pintor); 5) Nikias Skapinakis; 6) Maria da Graça Albuquerque (escultora); 7) Espiga Pinto; 8) Artur Bual. Carlos Ramos propôs nesta reunião que se incluisse dois arquitetos. Acta da reunião da Comissão para escolha dos artistas [para a Viagem a Londres, 1.ª fase]. [Lisboa], 19 de maio de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734. Esta primeira visita acabou por ser chefiada por Carlos Ramos em substituição de Nobre de Gusmão, e por integrar os seguintes participantes: Fernando Távora, Frederico George, Augusto Gomes, Júlio Resende, Luís Filipe Abreu, Luís Demée, Jorge Pinheiro, Armando Alves, Marcelino Vespeira, Luís Filipe Oliveira, Rogério Ribeiro, João Charters de Almeida, José Rodrigues e Jorge Vieira. RAMOS, Carlos - Relatório de uma visita a Londres promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian: «2 a 11 de Junho de 1964». [Lisboa], julho de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 11910.

[603] Numa carta dirigida a Azeredo Perdigão, Adriano de Gusmão sugeriu a inclusão de críticos de arte na visita à exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: «se a Fundação Calouste Gulbenkian tem justamente considerado a Crítica de Arte como um sector cultural vivo e indispensável ao nosso panorama espiritual, já concedendo bolsas, já atribuindo prêmios, parece que os críticos deveriam ser incluidos numa iniciativa que se propõe a nossa actualização de horizonte estéticos. Os artistas, na exacta medida em que se renovam, precisam de ter paralelamente uma Crítica também renovada e bem informada» Carta de Adriano de Gusmão dirigida a Azeredo Perdigão. Lisboa, 1 de junho de 1964, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

[604] Segundo o apontamento de Nobre de Gusmão, não puderam aceitar o convite da FCG Almada Negreiros e Sara Afonso, Fernando Pamplona, Menez e João Vieira. Os participantes da segunda

Também os bolseiros da FCG quiseram visitar a exposição da Tate Gallery, realizando-se ainda uma terceira visita[605].

Viagem a Londres

A viagem de artistas, arquitetos e críticos portugueses a Londres, promovida pela FCG, não consistiu apenas na ida à Tate Gallery. O outro ponto alto da primeira visita foi a deslocação ao Royal College of Art, onde se ficaram a conhecer os departamentos de Pintura, Escultura, Vitrais, Industrial Design, Desenho Gráfico e Interiores, Televisão e Cinema.

Visitaram-se ainda vários museus (Victoria & Albert Museum, British Museum, Department of Printings and Drawings, National Gallery, Wallace Collection) e teatros (Mermaid Theatre e LAMDA productions, New Lamda Theatre), o Hampton Court Palace e o Windsor Castle. Viajou-se também até Cambridge, cuja visita foi preparada pelo arquiteto Leslie Martin[606].

Tal como Nobre de Gusmão tinha proposto, foi solicitada aos participantes das três viagens a elaboração de um relatório sobre a sua experiência em Inglaterra. Mas apenas uma minoria respondeu ao pedido do

---

visita a Londres foram: Mário de Oliveira, Mário Dionísio, Adriano Gusmão, Fernando Guedes, Fernando Pernes, Nuno Siqueira (críticos de arte); Cobra Branco (escultor), Fernando de Azevedo, Joaquim Rodrigo, Fernando Lanhas, Artur Bual (artistas). GUSMÃO, Artur Nobre de – Apontamento Serviço de Belas: Digressão a Londres de críticos de arte e artistas portugueses. [Lisboa]: 25 de junho de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

[605] Os bolseiros que solicitaram a organização desta visita foram: Alberto Baptista, Manuel Baptista, António Bronze, Maria de Lourdes Ribeiro, Martha Cohen da Cunha Teles, Júlio Pereira da Silva, Rui Mário Gonçalves e Maria das Dores Caldeira de Castel-Branco. GUSMÃO, Artur Nobre de – Apontamento Serviço de Belas: Visita de bolseiros da Fundação em Paris à exposição na «Tate Gallery». [Londres], 25 de junho de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734. V. também Carta de 7 bolseiros da FCG dirigida a Nobre de Gusmão. Paris, 5 de junho de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734. Carta assinada por Alberto Baptista, Maria de Lourdes Ribeiro, Manuel Baptista, Martha Cohen da Cunha Teles, Júlio Pereira da Silva, António Bronze e Maria das Dores Caldeira de Castel-Branco: «os abaixo assinados, bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian para pintura e escultura, tendo conhecimento de que está actualmente na Tate Gallery, em Londres, uma importante exposição de pintura e escultura organizada pela Fundação […] vêm deste modo testemunhar o interesse que tal exposição lhes merece e solicitar a V. Ex.ª que lhes seja concedido um subsídio especial para as despesas de viagem».

[606] RAMOS, Carlos - Relatório de uma visita a Londres promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian…, 1964.

SBA. Os relatórios enviados centraram-se sobretudo no comentário à visita da exposição *Painting and Sculpture of a Decade*, cuja realização surgiu, segundo Manuel Baptista, «muito oportunamente no momento em que se percebe, na Arte dos nossos dias, uma viragem mas cujas coordenadas ainda não estão bem definidas»[607].

Nos relatórios enviados à FCG, destacava-se, entre as diversas tendências representadas, a *Pop Art* americana, que foi, de resto, o assunto mais comentado acerca da exposição. Nenhum artista mostrou entusiasmo por esta corrente, que segundo Manuel Baptista e Jorge Rodrigues de Freitas nada trazia de novo: «um retorno à figuração tal como ela surge na Pop Art parece-me testemunhar mais uma posição ética do que estética e ao pretender ser uma linguagem nova ela não acrescenta mais, salvo raras excepções, do que já foi dito pelos dadaistas e surrealistas há uns anos atrás»[608].

Fig. 136: Robert Rauschenberg – *Monogram* ou *Goat with a spare tire*, 1959
Caprino embalsamado, pneu, madeira, etc., 122x183 cm

[607] Carta de Manuel Baptista dirigida a Nobre de Gusmão? [S.l., julho de 1964], p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

[608] Manuel Baptista nomeava os artistas *Pop* Jim Dine, Roy Lichtenstein, Arman e John Chamberlain, destacando sobretudo Jasper Johns e de Robert Rauschenberg, por lhe parecerem «os mais autenticos e originais». Carta de Manuel Baptista dirigida a Nobre de Gusmão?, [1964], pp. 1-2. Jorge Rodrigues de Freitas declarou no seu relatório que «sobre a Pop Arte nada tenho a dizer ou por outra ela nada diz. Nem tampouco produz escandalo. Os pintores americanos salientam-se nesta exposição pela sua qualidade, pela sua quantidade e pela Pop Arte». [FREITAS, Jorge Rodrigues de] – *Relatório de Londres*. [Lisboa, julho de 1964], p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

Perante o impacto da representação americana na exposição, através da *Pop Art* e da apresentação de obras polémicas como a de Robert Rauschenberg, *Goat with a spare tire*, os artistas portugueses consideraram que a arte francesa tinham sido «desfavorecida». Este foi o segundo assunto mais comentado pelos visitantes portugueses, dado o seu contacto mais abrangente com o meio artístico parisiense, que lhes permitia inclusivamente apontar diversas lacunas na exposição. Maria de Lourdes Ribeiro notou a ausência dos pintores Roger Bissière, Jean Fautrier, Jean René Bazaine e de Maurice Estève, todos eles ligados à chamada Escola de Paris. O «movimento das "experiências ópticas"» parecia «também incompleto de mais gente de Paris e também de Itália», considerando que a exposição *Tendances Nouvelles*, realizada na capital francesa, encontrava-se mais completa[609]. Jorge Rodrigues de Freitas, criticando a colocação das obras dos artistas franceses nas galerias da Tate, destacava a pintura de Jean Dubuffet como a «mais valiosa desta magnífica exposição»[610].

Do balanço final dos vários testemunhos sobre esta exposição ressalta uma certa consensualidade quanto à sua excelência, concluindo Manuel Baptista que ela tinha sido «criteriosamente organizada e reunia as obras mais representativas e de melhor qualidade de cada artista»[611]. Antoni Tapiés, Henry Moore, Ben Nicholson, Mark Rothko, Alberto Giacometti foram os artistas mais citados nos relatórios. Para António Bronze, esta exposição proporcionou ainda «uma visão bastante completa em geral do ambiente artístico, sobretudo fora do ciclo de Paris»[612].

Se a descentralização da produção artística para fora do seu centro tradicional poderia ser uma virtude, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves consideraram, pelo contrário, que as representações americana e inglesa eram exageradas. Pernes defendeu mesmo que «uma visão marcadamente inglesa

---

[609] RIBEIRO, Maria de Lourdes - Exposição «Pintura e Escultura de uma década (54-64) organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na Tate Gallery, em Londres. Paris, 29 de junho de 1964, p. 2. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

[610] [FREITAS, Jorge Rodrigues de] – *Relatório de Londres*, [1964], p. 1.

[611] Carta de Manuel Baptista dirigida a Nobre de Gusmão?, [1964], p. 3.

[612] Carta de António Bronze dirigida a Nobre de Gusmão. Paris, 15 de julho de 1964, p. 1. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734.

presidiu à selecção das peças expostas em Londres, originando o excesso de obras secundárias locais e a minimização da importância parisiense, diminuída quantitativamente ou adulterada qualitativamente»[613].

Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves, que participaram também nas visitas organizadas pela FCG, expuseram as suas impressões da exposição em artigos publicados na *Colóquio* e na *arquitectura.* O segundo aproveitou o facto da visita à exposição ter sido acompanhada por Alan Bowness e Philip James, para colocar algumas questão aos seus responsáveis. Tal como Pernes, Rui Mário Gonçalves notou a desproporcional presença americana: «interrogado sobre o motivo que levou à grande representação dos americanos o crítico Alan Bowness declarou que era a arte americana que mais interessando a juventude inglesa»[614]. Esta resposta indiciava que a exposição tinha sido pensada sobretudo para o público britânico, o que poderia em parte justificar as deficiências na abordagem da arte francesa. Mas Rui Mário Gonçalves, deixando para o leitor esta conclusão, preferiu referir, de seguida, a «importância fundamental» da *Action Painting* na produção artística da última década para justificar, a par da *Pop Art*, o interesse dos ingleses pela arte do outro lado do Atlântico. No entanto, da contabilização feita pelo crítico resultava que, dos três artistas com mais obras exibidas na exposição (seis obras cada um), dois eram europeus (não ingleses), Giacometti e Dubuffet, e apenas um era americano, Rauschenberg. A montagem da exposiçãou e a seleção de peças de grandes dimensões compensavam, como Rui Mário Gonçalves sublinhou, os desequilíbrios ao nível da quantidade de obras exibidas de cada artista. Segundo o autor, o arranjo da exposição, não estando isento de críticas, promovia, ao estabelecer relações entre os diferentes artistas e entre a pintura e escultura, uma intervenção ativa do visitante, que reconstituía por si a razão dessas articulações.

---

[613] PERNES, Fernando - Dez anos de Pintura e Escultura na «Tate Gallery». *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 30 (out. 1964), p. 23.

[614] GONÇALVES, Rui Mário – Pintura e Escultura duma Década – 1954-1964. *arquitectura: Revista de arte e construção*. Nº 84 (nov. 1964), p. 148.

Quanto ao artigo publicado na revista da FCG, Fernando Pernes identificou diversas falhas na exposição (como a insuficiente representação de Vieira da Silva e de Pollock), mas teceu um comentário favorável à *Pop Art*, que via como uma via formalmente mais inovadora, ultrapassando o «equívoco básico do neo-realismo e do realismo socialista europeus, cujo desejo de comunicabilidade não se baseou numa revolução formal». Pernes concluía o seu artigo desvalorizando as carências e as lacunas da Exposição, pois ela oferecia sobretudo «a memória de um acontecimento inesquecível, pleno de repercussões e ensinamentos que o inexperiente crítico, autor destas linhas, tentou apreender». A lição deste evento era particularmente importante para os portugueses, instalados como estavam numa «ilha de isolamento cultural e presunção auto-suficiente». As últimas palavras tinham, portanto, que ser dirigidas à FCG:

> *Ao financiar o importante acontecimento artístico desenrolado em Londres, a Fundação Calouste Gulbenkian ofereceu ao mundo prementes imagens da sua consciência, dos seus anseios e angústias, e propôs a quantos a Inglaterra deslocou, uma possibilidade de auto-consciencialização que deverá actuar sobre a sua condição de portugueses. Mais do que no uso de meras palavras de agradecimento, será pois por uma reforçada vontade de aprendizagem que os críticos e artistas nacionais, ao contribuirem para o necessário renovo da face cultural da Pátria, poderão demonstrar activamente serem dignos dos esforços por eles empenhados. E que assim seja*.[615]

De todos estes testemunhos, o mais eloquente teria sido o de Joaquim Rodrigo, que viajou também até Londres com a FCG. A sua pintura *Painting & Sculpture of a Political Decade*, introduziu o comentário político na análise da exposição da Tate Gallery – a forte representação americana e inglesa evidenciava afinal o mapa mundial dividido em dois blocos, com o domínio, no Ocidente, dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. A inscrição de nomes de

[615] *Idem, ibidem*, p. 29.

artistas americanos e ingleses na sua pintura não teria sido alheia a este apontamento político, mas poderia também mais diretamente citar os artistas que impressionaram Rodrigo na sua visita à exposição: Alan Davie, Roy Lichtenstein, Philip Guston, William Scott e Rauschenberg [616].

Fig. 137: Joaquim Rodrigo – *Painting & Sculpture of a Political Decade*, 1964
Vinílico s/ platex, 90,5x121,5 cm

Rauschenberg, cuja cabra empalhada aparece representada nesta pintura, seria citado graficamente noutros trabalhos que Rodrigo produziu na sequência da sua viagem a Londres. A acumulação aparentemente desordenada de referências gráficas e iconográficas e a diversificação da paleta, com cores mais vibrantes e contrastantes teriam resultado do contacto com a exposição da Tate, particularmente com a *Pop Art*. Este é o exemplo mais claro do modo como

[616] A entrada desta pintura no catálogo *raisonné* de Joaquim Rodrigo explica a inscrição destes nomes com o impacto que as suas obras provocaram no pintor e a influência que exerceram sobre o seu trabalho. Esta pintura em particular teria derivado sobretudo das composições de Alan Davie: «com a viagem a Londres […], Rodrigo rompe o isolamento dos últimos anose a sua obra faz-se eco das experiências de artistas que desconhecia […]. Além da aplicação da cor, que em algumas zonas abandona a mancha plana para elaborar-se com gradações e com vestígios da pincelada, o valor que se vê mais afectado será o ritmo, sob a influência de Alan Davie, adquirindo nesta obra um movimento em espiral, reforçado pelos itinerários circulares descritos pelas numerosas setas que ligam os nomes entre si. […] Já não é necessário ilustrar o trabalho de artistas referenciados, como fizera com Piero della Francesca, Rodrigo apropria-se do mito e através da invocação gráfica dos nomes citados, com a sua capacidade absoluta de evocação, condensa todas as referências de que esses nomes são depositários». *Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné*, 1999, pp. 244.

a FCG estava a influenciar indiretamente a arte portuguesa a partir da sua atividade no Reino Unido.

Fig. 138: Joaquim Rodrigo – *Londres*, 1964
Vinílico s/ platex, 91x122 cm
in Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné. [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999, p. 241

Fig. 139: Joaquim Rodrigo – *A*, 1961
Óleo s/ platex, 89x130 cm
in Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné. [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999, p. 242

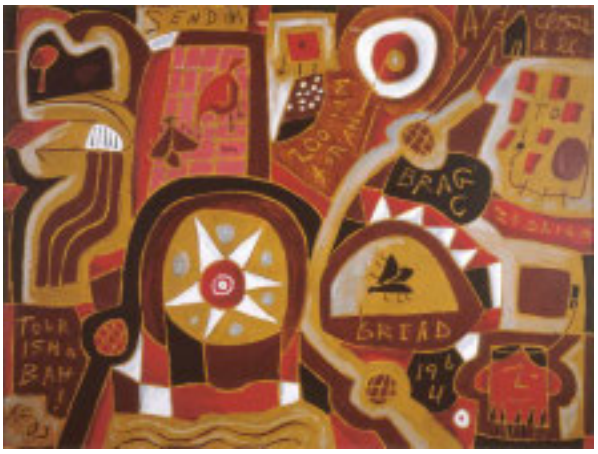

Fig. 140: Joaquim Rodrigo – *Trás-os-Montes*, 1964
Têmpera s/ platex, 122x91 cm
Col. FCG-CAMJAP: 67P146
Adquirida em 15 de julho de 1967

Enquanto que na década de 60 em Portugal, assistimos ao adiamento sucessivo da *III Exposição de Artes Plásticas,* no Reino Unido, a Delegação da FCG levou a cabo uma série de iniciativas que promoveram esta instituição enquanto mecenas das artes britânicas. O facto do *UK Branch* usufruir de uma certa autonomia poderá ter também contribuído para uma importante atividade no campo artístico, que era suportada por uma parcela maior do seu orçamento. A situação em Portugal era diferente apesar das carências serem semelhantes em

termos de apoios às artes. O SBA teve que partilhar com outras áreas de intervenção da FCG, algumas mais prioritárias, as rubricas orçamentais e a atenção do seu presidente. Azeredo Perdigão foi sempre a figura chave das decisões tomadas em Portugal na área das artes. No Reino Unido, as cartas do administrador britânico, Charles Whishaw mostram como cabia sempre a Perdigão a última palavra sobre a atividade da FCG naquele país.

Conclusão

Antes da Fundação

Esta tese teve como objetivo analisar a intervenção da FCG no campo artístico, nos primeiros anos da sua existência, destacando não só as suas principais iniciativas, como também os fundamentos e propósitos subjacentes à sua intervenção nesta área. A contextualização da sua própria criação e do momento histórico vivido na segunda metade dos anos 50 serviram de motor para a abordagem da sua atuação inicial nas artes portuguesas.

O surgimento da FCG deu-se num momento histórico importante, não só em termos artísticos, mas também em termos políticos, económicos e diplomáticos. Enquanto que nas artes se vivia, em 1956, um período de transição que iria culminar na redefinição do meio artístico português, o Estado procurava, então, encaixar-se na nova ordem mundial, decorrente do pós-guerra, investindo na modernização económica, mas também na sua imagem no exterior. A nova Fundação não poderia deixar de exercer um papel fundamental neste contexto, tendo em conta, sobretudo, os seus amplos recursos, que poderiam, segundo Salazar, colmatar a ação do Estado nas diferentes áreas visadas pelos seus estatutos – Arte, Beneficência, Ciência e Educação.

A Fundação nasceu carregando desde logo grandes expectativas, apesar da complexidade do seu processo de constituição. Dedicou-se neste estudo uma atenção particular a este processo, do qual saiu, quanto a mim, duas decisões que seriam fundamentais para a futura ação da FCG. Em primeiro lugar, deu-se uma alteração nos planos iniciais do seu fundador quanto à presidência da nova instituição – a renúncia de Lord Radcliffe abriu caminho a Azeredo Perdigão para ocupar esse cargo. As negociações levadas a cabo após a morte de Calouste Gulbenkian asseguraram, em segundo lugar, o investimento em Portugal de consideráveis montantes e a dedicação da maioria dos seus serviços aos principais problemas do país.

José de Azeredo Perdigão

Calouste Gulbenkian não incluiu no seu testamento qualquer indicação sobre o modo como a Fundação deveria atuar. Coube ao presidente do Conselho de Administração da FCG definir os princípios orientadores do funcionamento da FCG. No caso das artes, Azeredo Perdigão foi o principal protagonista de todas as decisões tomadas e são, aliás, da sua autoria os textos nos quais são apontados os objetivos da atividade da Fundação no campo da arte contemporânea: incentivo às produções que introduzissem novidades renovadoras da arte portuguesa através do apoio aos jovens artistas e promoção da educação artística.

A atribuição bolsas de estudo, a organização de exposições e a aquisição de obras de arte moderna portuguesa foram medidas que tiveram origem na presidência da FCG. Foi, mais uma vez, Azeredo Perdigão quem, no seio do Conselho de Administração, justificou estas iniciativas, tendo, inclusivamente, em variadas ocasiões, mostrado um esforço persuasivo que só poderia indicar a relutância de alguns administradores, sobretudo Pedro Teotónio Pereira, em aceitar o amplo apoio à arte contemporânea. Exercendo Azeredo Perdigão ascendente sobre o Duque de Palmela e o genro de Calouste Gulbenkian, Kevork Essayan, que seria quem mais partilhava das posições do presidente, as suas propostas tiveram sempre deferimento face à oposição de Teotónio Pereira e de Charles Whishaw.

Quanto ao SBA, a sua direção, ocupada por Maria José de Mendonça e por Artur Nobre de Gusmão sucessivamente, tinha um papel predominantemente executivo face às determinações do Conselho de Administração. Como se depreende dos documentos assinados pela primeira diretora, a preocupação maior foi tornar aquele Serviço operacional, propondo-se para tal a constituição de orgãos ou serviços de apoio, como uma comissão consultiva ou um serviço educativo. A personalidade batalhadora e rigorosa de Maria José de Mendonça, que tinha, afinal, experiência na coordenação de atividades museológicas, chocou com a falta de planificação e de resposta da parte da administração às suas propostas de organização do Serviço.

Quanto a Artur Nobre de Gusmão, que vinha do meio académico, as suas intervenções visaram sobretudo fundamentar e estruturar medidas que teriam tido origem superior. Gusmão pareceu ocultar em determinados momentos a sua própria posição, deixando sempre para Azeredo Perdigão a decisão final, principalmente quando se tratava de um assunto controverso.

A direção de Maria José de Mendonça e, posteriormente, os comentários do representante do British Council sobre o funcionamento do SBA, evidenciaram a autoridade de Azeredo Perdigão sobre todos os assuntos que se relacionavam com as artes plásticas. Outro exemplo disso era a sua participação nas reuniões dos júris das Exposições de Artes Plásticas.

A estrutura fortemente hierarquizada da FCG e a preeminência de Azeredo Perdigão tiveram, na verdade, consequências negativas no funcionamento do SBA, que teve que arrancar imediatamente após a constituição da FCG. Como o seu presidente confessou no seu primeiro relatório, a execução acabou por preceder a planificação da atividade da Fundação[617].

Deste modo, ainda antes da criação do primitivo Serviço de Museu e Belas-Artes, a FCG começou a atribuir apoios aos artistas que os tinham solicitado diretamente. A atribuição de bolsas aumentou de intensidade após a organização da primeira *Exposição de Artes Plásticas*, em 1957, quando o primeiro concurso foi aberto a todos os artistas. Novos apoios se sucederam, para o apetrechamento de ateliers e para a montagem de exposições de bolseiros. A FCG patrocinou ainda visitas a exposições internacionais. A intervenção da Fundação estava, portanto, particularmente orientada para as carências do meio artístico português.

Quanto à organização de exposições, estas correspondiam à outra face da moeda da atividade da FCG, que assentava não só na distribuição de incentivos, mas também na produção de iniciativas próprias. Tal como acontecera com os apoios concedidos, os eventos expositivos acabaram também por ser bastante diversificados, abrangendo a arte contemporânea portuguesa, períodos artísticos

[617] PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1961, p. 63.

históricos e a arte internacional. Em todos eles predominava, porém, o mesmo princípio, que era característico da atividade das fundações em geral, segundo Azeredo Perdigão - «actuar em grande»[618].

As exposições eram a vertente mais visível da intervenção da FCG nas artes plásticas, pelo que a sua organização e, sobretudo, a sua montagem não deveriam ser descuradas, tal como declarações do presidente deixaram entender. Azeredo Perdigão acompanhava, aliás, todo o processo de organização das exposições da FCG, raramente (ou mesmo nunca) delegando a decisão sobre qualquer assunto.

Se a orientação do trabalho do SBA foi desde logo definido, a sua atividade, pelo contrário, não foi projetada a longo prazo. Como várias vezes se afirmou nesta tese, este Serviço foi procurando responder em tempo real às necessidades do meio artístico ou às prioridades da FCG. A sua fraca autonomia e a consequente dependência das disposições de Azeredo Perdigão, deram pouca margem aos seus diretores para programarem a sua atividade.

Esta foi a principal crítica dirigida à Fundação por alguns críticos e artistas portugueses. O SBA tornara-se num orgão burocrático, assoberbado em pedidos e com uma ação desadequada relativamente aos principais problemas do meio artístico português e, sobretudo, às suas expectativas. Este Serviço foi, por isso, readaptando sucessivamente a sua atividade, o que passou pela sua autonomia do Serviço de Museu.

As Exposições de Artes Plásticas

De todas as atividades postas em prática pela Fundação, foram as suas exposições que espelharam de modo mais claro as intenções, mas também as contradições da sua intervenção nas artes plásticas. A estrutura desta tese evidencia o enfoque que foi dado aos eventos expositivos da FCG, particularmente às suas duas primeiras Exposições de Artes Plásticas.

[618] *Idem, ibidem*, p. 65.

A primeira *Exposição de Artes Plásticas*, realizada em 1957, para além de ter publicamente marcado o início da intervenção da FCG numa das suas áreas estatutárias, constituiu também uma das primeiras manifestações públicas da recém-criada instituição. Este estudo procurou salientar a dupla vertente dos eventos expositivos da Fundação: para além de visarem o apoio e a divulgação dos artistas portugueses, tinham também como objetivo promoverem a sua organizadora. A Fundação procurou criar desde logo uma imagem própria, que a distinguisse das outras instituições já existentes em Portugal e, como tal, investiu especialmente na montagem expositiva.

Depois da remodelação das salas da SNBA em 1957, a FCG promoveu, com a *II Exposição de Artes Plásticas*, um arranjo expositivo mais complexo, convertendo a grande nave da FIL numa galeria de arte, em 1961. Esta Exposição, que aplicou pela primeira vez na organização de uma mostra de artes plásticas uma estética moderna internacional, que fora ensaiada nos pavilhões portugueses nas feiras internacionais, juntou, também pela primeira vez, duas personalidades que iriam marcar a montagem das suas exposições futuras, tornando-as em eventos de referência do ponto de vista museográfico - José Sommer Ribeiro e Fernando Azevedo.

Os cartazes que anunciaram os diversos eventos expositivos organizados pela FCG manifestaram a progressiva maturação da sua imagem. Enquanto na sua primeira Exposição, ela identificou-se literalmente com o seu fundador, na *II Exposição de Artes Plásticas*, procurou associar-se, com pouco sucesso, refira-se, ao meio artístico português, abrindo um concurso de cartazes. Finalmente, em 1962, a colaboração de Sebastião Rodrigues (1929-1997)[619] definiu a identidade

[619] Após a frequência da Escola Industrial Marquês de Pombal, começou a trabalhar na área do grafismo, seguindo o ofício do pai. Colaborou, então, com o jornal *A Voz*, ingressando depois, em 1945, na Agência de Publicidade Artística, onde conheceu Manuel Rodrigues, com quem colaboraria em vários projetos. Executou cartazes, folhetos e estudos de montras para o SNI. Em 1954 visitou o Brasil e entre 1959 e 1960 viajou, com um bolsa da FCG, pelo norte de Portugal. Após a influência de Victor Palla na fase inicial do seu trabalho, Sebastião Rodrigues dedicou-se à pesquisa e aprofundamento do património gráfico de raiz popular. De 1959 a 1961 foi o responsável pelo design gráfico da revista *Almanaque*. Compôs ainda diversos trabalhos para as Publicações Europa-América, Editorial Verbo e o Banco de Fomento Nacional. A partir de 1961 começou a colaborar com a FCG. Participou em diversas exposições enquanto artista plástico, nomeadamente, nas duas primeiras Exposições de Artes Plásticas da Fundação. V. *Sebastião Rodrigues: designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

gráfica das publicações e cartazes da FCG. Tal como acontecera no desenho expositivo das suas mostras, e como a futura Sede e Museu evidenciariam, a FCG optou por um modernismo sóbrio e depurado, plenamente consciente da sua atualidade.

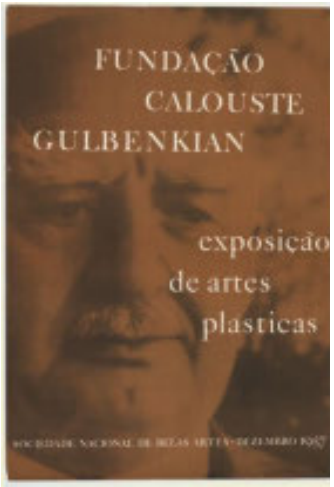

Fig. 141: Cartaz da *Exposição de Artes Plásticas*
©Biblioteca Nacional de Portugal

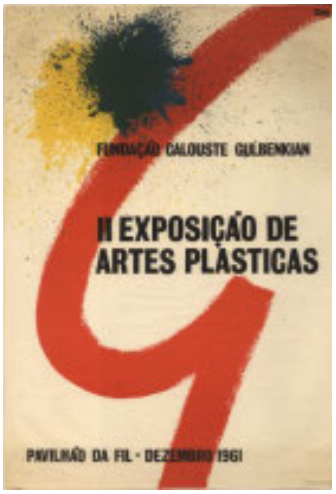

Fig. 142: Trabalho submetido por Tom ao concurso de cartazes para a *II Exposição*, que foi distinguido com o 2º Prémio.
© Biblioteca Nacional de Portugal

Fig. 143: Cartaz da exposição *Arte Portuguesa Contemporânea* da autoria de Sebastião Rodrigues, 1969
© Biblioteca Nacional de Portugal

O impacto das Exposições de Artes Plásticas não se reduziu à sua montagem, que estabeleceu uma fasquia muito alta para as instituições que desenvolviam também uma atividade expositiva. As exposições da FCG foram igualmente eloquentes no modo como pretenderam ser imparciais relativamente às diferentes tendências artísticas que marcavam as artes portuguesas da época. Enquanto que em termos museográficos as iniciativas expositivas da FCG estavam bem à frente do que se praticava na época, as opções tomadas relativamente à seleção de artistas e atribuição de prémios posicionavam-nas, porém, ao lado dos salões tradicionais. O desejo de ser consensual e, como foi defendido atrás, a própria natureza da FCG, determinaram o considerável conservadorismo das escolhas em termos de participação e de premiação. Nestes capítulos, as Exposições de Artes Plásticas apenas se distinguiram dos salões da SNBA ou do SNI devido à atração que

exerceram sobre os artistas portugueses, que corresponderam entusiasticamente às iniciativas da Fundação, também pelo valor dos seus prémios.

Sem pretender privilegiar a arte moderna ou as mais recentes tendências da arte portuguesa, a FCG lançava alguma confusão relativamente aos seus propósitos nesta área. Pelo contrário, foram os concursos de atribuição de bolsas e os apoios às exposições organizadas por bolseiros que fizeram melhor eco das declarações de Azeredo Perdigão relativamente ao papel das fundações e à necessidade de apoiar os artistas mais arrojados: «ao contrário, às fundações está reservado um grande papel em todas as tarefas que se destinem ao progresso da humanidade, e progredir é, em todos os tempos, fundamentalmente, criar renovando[620]»

As Exposições de Artes Plásticas manifestaram ainda as limitações da atividade do SBA. Nesta tese defendeu-se que a primeira edição não foi pensada como tendo uma sequência futura. A ideia de realizar uma II Exposição deverá ter surgido entre 1959 e 1960. Quanto à terceira edição, ela esteve programada para o final do anos 60, mas só se veio a realizar-se no início da década de 80. O debate que se gerou em torno da sua organização esbarrou, entre outros entraves, na prioridade da inauguração da Sede e Museu da FCG, em 1969. No entanto, é importante destacar as propostas de internacionalização e de atualização das Exposições de Artes Plásticas, as quais Azeredo Perdigão pareceu recusar.

Tendo já estado sobre a mesa a hipótese de se criar uma bienal, o presidente da FCG continuava a entender a missão daquelas exposições como incentivo aos artistas portugueses e divulgação da cultura artística contemporânea a um público mais alargado. Mais uma vez, coube a Perdigão a última palavra neste processo, que pôs em evidência uma outra característica do SBA, a heterogeneidade dos seus colaboradores. Eles correpondiam sobretudo a representações institucionais ou de classe, o que se relacionava com o desejo,

[620] PERDIGÃO, José de Azeredo - Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto, 1959, p. 8.

exprimido no catálogo da primeira *Exposição de Artes Plásticas*, de estabelecer a colaboração da FCG com outras instituições do país. Entre os jurados, indicados, em alguns casos, pelas instituições que representavam, encontravam-se figuras mais ligadas ao meio artístico contemporâneo e à arte moderna, ou estudiosos de períodos artísticos anteriores ao século XX.

A composição dos júris das Exposições de Artes Plásticas exprimiam, assim, a dupla missão do SBA, relacionada ora com a promoção dos artistas portugueses contemporâneos, ora com a salvaguarda do património.

A ambiguidade dos critérios dos júris das Exposições de Artes Plásticas projetou-se também no modo como a FCG se manifestou relativamente à arte moderna portuguesa. O caso das telas abstratas de Almada Negreiros, apresentadas na primeira *Exposição de Artes Plásticas*, é exemplar a este respeito. A FCG distinguiu naquele certame Almada Negreiros pelo seu prestígio, mas renunciou, nas duas oportunidades que teve, a adquirir as suas pinturas.

Em matéria de aquisições de obras de arte, a FCG teve que reconsiderar as opções tomadas nas duas primeiras Exposições de Artes Plásticas, quando se confrontou com as lacunas existentes na sua coleção no momento em que preparava uma exposição itinerante *Arte Portuguesa Contemporânea.* O termo «contemporâneo» subsituía possivelmente o termo «moderno» que explicitava melhor o conteúdo da exposição: tratava-se, afinal, de obras que tinham sido produzidas ao longo da primeira metade do século, não estabelecendo, por isso, um balanço da produção artística da época, tal como as Exposições de Artes Plásticas pretenderam fazer[621].

[621] Os conceitos de «moderno» e de «contemporâneo» são utilizados aqui na sua aceção mais direta, tendo em conta a distinção que se vulgarizou a partir dos anos 50, isto é, a arte moderna como uma categoria estilística e a arte contemporânea como aquela produzida no presente. Sobre este assunto V. DANTO, Arthur C. - *After the end of art*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1997; MILLET, Catherine – *L'art contemporain: Histoire et géographie*. Paris: Flammarion, 2009. Elisa de Noronha Nascimento analisa na sua tese de doutoramento a aplicação destes conceitos no contexto museológico. NASCIMENTO, Elisa de Noronha – *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. Tese de Doutoramento.

O Arquivo do SBA

Alguns historiadores apontaram para o «medo» da FCG da arte moderna contemporânea, o que, segundo Rui Mário Gonçalves ou João Pinharanda, se refletiu na atividade expositiva da FCG e na sua coleção de arte portuguesa, que acabou por abarcar todo o século xx, apesar da constante atualização a que foi sempre sujeita. Efetivamente, a Fundação privilegiou a arte moderna, mas teve sempre uma relação hesitante com a contemporaneidade, acabando por optar pelas obras dos artistas consagrados.

O estudo da documentação mostrou, no entanto, que as críticas à FCG nesta área acabaram por ser, em alguns casos, demasiado simplistas. Certos comentadores mais negativos ignoraram a conjuntura interna da FCG, cuja atividade incidia em diversas áreas, assentando os seus pontos de vista nas expectativas criadas em torno da Fundação, antes mesmo de esta se manifestar publicamente, e numa perspetiva idealizada, que justificou, por outro lado, apreciações demasiado entusiásticas relativamente às suas iniciativas.

A intervenção da FCG no campo das artes plásticas não está isenta de críticas, prendendo-se a primeira de todas elas com a falta de uma programação de longo prazo da atividade do SBA e com os constantes ajustamentos das iniciativas ligadas à arte moderna portuguesa. No entanto, em alguns casos, a interpretação das causas por detrás da intermitência dos eventos expositivos da FCG ou das suas opções em matéria de aquisições extrapolam a realidade. O caso do adiamento da *III Exposição de Artes Plásticas* evidenciou isso mesmo, mostrando que a sua abertura esteve programada para a década de 60, mas foi constantemente adiada devido à realização de outras iniciativas que assumiram maior prioridade.

A documentação indica também que as decisões tomadas no campo das artes plásticas correponderam a propósitos mais gerais da FCG. Isto é, a intervenção nesta área nunca foi pensada isoladamente ou direcionada exclusivamente para os seus principais problemas. Ela integrou-se numa estratégia de afirmação da Fundação, como já foi referido, articulando-se, por isso, com com uma perspetiva mais abrangente do papel que esta devia

desempenhar no país e com a imagem de solidez financeira e de autonomia política que pretendia também estabelecer. Diversas intervenções de Azeredo Perdigão ou de Artur Nobre de Gusmão manifestam a preocupação relativamente à execução das decisões tomadas no contexto das artes portuguesas, mas também ao impacto público que elas teriam.

A análise documental clarifica ainda a polémica interna que rodeou algumas medidas tomadas em prol dos artistas portugueses, como também a relação da FCG com o regime.

O espólio fotográfico ligado ao SBA permitiu, por seu turno, que se aprofundasse o estudo das Exposições de Artes Plásticas, incluindo a análise do percurso e núcleos expositivos. No caso da primeira edição, foi possível juntar a esta tese uma ferramenta que possibilita a consulta, a todos os investigadores interessados, dos artistas participantes, das obras expostas e dos diferentes núcleos da exposição. Esta aplicação articulou-se com o desenvolvimento do projeto de investigação coordenado pela Professora Raquel Henriques da Silva e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal (PTDC/EAT-MUS/101463/2008).

Linhas futuras de investigação

O Arquivo do SBA conserva ainda documentação fundamental sobre o programa de bolsas, que não foi possível aprofundar nesta tese. Este tema merece indiscutivelmente um estudo aprofundado, o que permitirá apurar de forma mais concreta o impacto da FCG na formação de novas gerações de artistas e no desenvolvimento da arte portuguesa na segunda metade do século xx. Este estudo deixa, contudo, algumas ideias a este respeito: o programa de bolsas da FCG coincidiu com a convicção crescente de que os artistas portugueses teriam que optar pela emigração, caso quisessem dedicar-se exclusivamente à atividade artística. Por outro lado, o pós-guerra gerou a uma nova vaga de emigração dos artistas portugueses, que mostraram nesta altura estarem mais comprometidos na afirmação e desenvolvimento de uma linguagem pessoal. Isto levou à opção

por outros destinos que se coadunassem com o seu projeto invidual, o que manifestou também um conhecimento atualizado das mais recentes tendências artísticas.

A emigração para Londres de alguns artistas provou isso mesmo. A atenção dedicada ao contexto artístico britânico no último capítulo desta tese prendeu-se em primeiro lugar com a intervenção da FCG nas artes plásticas daquele país e com a possibilidade de criar uma situação contrastante com o que se passou em Portugal. Apesar de inicialmente se ter verificado que aparentemente o panorama britânico não divergia muito do português, o seu florescimento progressivo e a dinâmica que adquiriu tornaram Londres numa capital de referência. Deste modo, será importante perceber de que forma o contacto com a realidade londrina, para a qual a FCG deu um contributo determinante, terá tido impacto na produção artística portuguesa. Este será o fio condutor do projeto de investigação que se seguirá a esta tese.

Outro tema de extrema importância para o estudo da arte portuguesa da segunda metade do século XX liga-se à atividade da SNBA e do SNI, cuja abordagem tem sido determinada por algumas ideias pouco ancoradas em investigação, que não são por isso inteiramente corretas. Esta tese assinalou também um importante ponto de partida - de que ambas as instituições reformularam a sua intervenção artística, alcançando uma dinâmica assinalável no final dos anos 50 e inícios dos anos 60. A SNBA refrescou os seus corpos diretivos e acolheu nas suas salas manifestações históricas dos artistas modernos portugueses. Quanto ao SNI, novos prémios foram instituídos e um novo salão foi criado no final da década de 50, integrando, inicialmente, diversos artistas modernos que estavam a afirmar-se naquele período. Apesar da colaboração de críticos como Sellés Paes e Fernando Guedes, que acompanhavam com autonomia crítica o meio artístico português, os compromissos ideológicos da direção do SNI fez com que as suas iniciativas acabassem por manifestar uma leitura mais conservadora e nacionalista da arte portuguesa que não se ajustava à linguagem moderna dos artistas portugueses.

A análise dos catálogos, das fotografias das exposições destas instituições ou das representações internacionais do país, mostra que o meio artístico português tinha assumido uma dinâmica nova, que integrava ainda uma crítica de arte cada vez mais especializada e munida de novas orientações teóricas e de referências internacionais. Destacava-se ainda, neste contexto, um novo grupo de arquitetos e artistas que estavam a renovar e a atualizar a imagem de Portugal através de montagens expositivas marcadas por uma cenografia moderna e racionalista.

«Um ministério das artes»

Mais do que uma alternativa ao Estado, a FCG, através do programa de bolsas e da aquisição de obras de arte, superou o governo de Salazar em matéria de política artística. No entanto, os seus eventos expositivos acabaram por não consagrar um espaço alternativo da produção artística portuguesa, uma vez que as Exposições de Artes Plásticas ficaram, durante o período em análise, pela sua segunda edição. Por outro lado, a FCG deu, de certo modo, continuidade à atividade do SNI, ao organizar exposições de arte internacional em Portugal nos anos 60 e ao promover exposições de artistas consagrados da modernidade portuguesa a partir também dessa década.

A FCG beneficiou, portanto, de um contexto particular, com novos desenvolvimentos ao nível das artes plásticas e da arquitetura de interiores, mas deu também resposta às novas solicitações do meio artístico português permitindo que os seus artistas assumissem plenamente a nova postura que os caracterizava: autonomia criativa e ideológica. A FCG desempenhou, portanto, o papel de um ministério das artes, mas sem Estado.

Bibliografia

Nota explicativa

As referências bibliográficas que seguidamente se listam, encontram-se organizadas em três secções, a primeira dedicada às monografias, a segunda aos catálogos e a terceira aos analíticos. Na lista relativa aos catálogos, indicam-se as publicações que correspondem às exposições que foram analisadas no texto. Encontram-se, porém, incluídos catálogos na secção das monografias devido à importância de alguns dos seus textos para a reflexão desenvolvida ao longo desta tese.

Relativamente à lista de analíticos, existem alguns dados omissos, nomeadamente o número de página, o que decorreu do facto desses artigos encontrarem-se entre a documentação do SBA, onde não constava a descrição completa dessas fontes.

Monografias.....***ordem alfabética***

50 anos de arte portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

100 obras de arte britânica contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971

HULTON, John – Colecção de Arte Britânica Contemporânea adquirida pelo British Council para a Fundação.

ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. [Lisboa]: Livros Horizonte, 1998

Aguarelas e desenhos ingleses do século vinte da colecção British Council. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1955

ALVES, Margarida Brito – *A Revista Colóquio/ Artes.* Lisboa: Edições Colobri: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007

Os anos 40 na arte portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. Lisboa: Sociedade Lisboa 94, Livros Horizonte, 1994

RODRIGUES, António – Anos de ruptura

FRANÇA, José-Augusto – Perspectiva corrida e sintética dos anos 60

PENA, Gonçalo – Instituições, galerias e mercado

António Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968. João Miguel Almeida (coord.). Lisboa: Círculo de Leitores: Temas e Debates, 2008

Art portugais: peinture et sculpture du naturalisme à nous jours. [Paris: Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1967]

Arte portuguesa nos anos 50. Beja: Câmara Municipal; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

GONÇALVES, Rui Mário – A década do silêncio, 1951-1960, pp. 85-99

Artistas premiados nas I e II exposições de artes plásticas [da] Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna. Gabinete de design, 1986

BARRETO, António – [Discurso]. *Sessão solene comemorativa dos cinquenta anos da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de Julho de 2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 43-56

The Biennial Reader. Elena Filipovic, Marieke Van Hal e Solveig Øvstebø (ed.). Bergen: Bergen Kunsthall; Hatje Cantz Verlag, 2010

CANDEIAS, Ana Filipa Osório – *Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração, 1958-1964*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996. Dissertação de mestrado

Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1986

GONÇALVES, Rui Mário – O amigo dos artistas: «Recordações de jeunesse»

FILGUEIRAS, Octávio Lixa – «A Escola do Porto (1940-1969)»

Centro de Arte Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

Correspondência Marcello Mathias - Salazar : (1947-1968). Maria José Vaz Pinto (ed.). Lisboa: DIFEL, 1984

COSTA, Maria Madalena Gagean Formigal Cardoso da - *Museus e Educação - contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*. [Texto policopiado]. Coimbra: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1996. Dissertação de Mestrado

Desenhos britânicos na colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1996

DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa – *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975).* [Texto Policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Tese de Doutoramento

Dicionário de História do Estado Novo. Fernando Rosas e J.M. Brandão (dir.). [s.l.]: Bertrand, 1996

DIONÍSIO, Mário – *Conflito e unidade da arte contemporânea*. [Lisboa]: Iniciativas Editoriais, 1958

DURO, Ana Rita Rodrigues – *Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013. Dissertação de mestrado

ELIËNS, A., WANG, Y., VAN RIEL, C. and SCHOLTE, T. - 3D digital dossiers: a new way of presenting cultural heritage on the web. *Proceedings of the twelfth international conference on 3D web technology* (Web3D '07). New York: ACM, 2007, pp. 157-160

Exhibition of works of contemporary art belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966

A exposição da obra do escultor Henry Moore. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959

Exposição dos prémios do SNI. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1966

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão – *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/ 1956: «A Personalidade Artística do País».* [Texto Policopiado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001. Dissertação de mestrado

Fernando Lanhas. Porto: Asa, 2001

FERREIRA, José Medeiros – A instituição. *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos, 1956-2006*. António Barreto (coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 69-163

FRANÇA, José-Augusto –

Da pintura portuguesa. Lisboa: Ática, 1960

Almada: o português sem mestre. Lisboa: Estúdios Cor, 1974

A arte em Portugal no século XX (1911-1961). 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1991

Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário de História de Portugal: suplemento (1926/1974)*. António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.). Porto: Figueirinhas, 1999-2000, p. 71

Memórias para o ano 2000. Lisboa: Livros Horizonte, 2001

FREITAS, Lima de - *Pintar o sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990

Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

GOMES, Inês Vieira – *Sociedade cooperativa de gravadores portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. Dissertação de mestrado

GONÇALVES, Rui Mário –

Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980. 3ª ed. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1991

GRØNBÆK, K., ROHDE, A., SUNDARARAJAH, B., and BECH-PETERSEN, S. - InfoGallery: informative art services for physical library spaces. *Proceedings of the 6th ACM/IEEE-CS joint conference on Digital libraries* (JCDL '06). New York: ACM, 2006, pp. 21-30

GUASCH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. [Barcelona]: Ediciones del Serbal, 1997

Help for the Arts: a report to the Calouste Gulbenkian Foundation. London: United Kingdom and Commonwealth Branch, 1959

HEWINSON, Robert – *Experience and experiment: the UK Branch of the Calouste Gulbenkian Foundation, 1956-2006*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 2006

HEWISON, Robert; HOLDEN, John – *A Short History of the Calouste Gulbenkian Foundation's UK Branch, 1956–2006*. [London]: Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2007. Acessível online: http://www.gulbenkian.org.uk/media/item/426/23/Short-History-of-the-UK-Branch.pdf

II Exposição de Artes Plásticas: Concertos de música portuguesa contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

II Exposição de Artes Plásticas: programa das sessões de cinema. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

II Exposição de Artes Plásticas: Regulamento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

A Ilha do Tesouro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1997

MOLDER, Jorge, SANCHES, Rui - A ilha do tesouro: uma perspectiva sobre a arte britânica, pp. 13-18

VASCONCELOS, Ana - A colecção de arte britânica contemporânea pertencente ao CAMJAP, pp. 19-23

Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné. Pedro Lapa e Maria de Jesus Ávila (org.). [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999

Jorge Vieira. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado, 1995

KWY, Paris 1958-1968. Lisboa: Centro Cultural de Belém: Assírio e Alvim, 2001

LAPA, Sofia Boino de Azevedo – *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Dissertação de mestrado

[+ de] 20 grupos e episódios no porto do século XX. Porto: Galeria do Palácio, 2001

MANAÇAS, Vítor – *Percursos do design em Portugal*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento

Mário Novais: Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998

MARTINS, Fernando Manuel Santos – *Pedro Theotónio Pereira: uma biografia (1902-1972)*. [Texto policopiado]. Évora: Universidade de Évora, 2004. Tese de Doutoramento

MARTINS, Susana S. – *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*. [Texto policopiado]. Leuven: Katholieke Universiteit, 2011. Tese de Doutoramento

MATOS, Lúcia Almeida – *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007

MENESES, Filipe Ribeiro de – *Salazar: A political biography*. New York: Enigma Books, 2009-2010

Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido. Beja: [s.n.], 1994

NOBRE, Carlos David Almeida – *Sistema para Navegação Web usando Imagens e Vídeo*. Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2012. Dissertação de mestrado

NÓBREGA, Rui, CORREIA, Nuno NOBRE Carlos, *et alii* – Navigation in past museum exhibitions using multimedia archives. *International Working Conference on Advanced Visual Interfaces (AVI '12)*. Genny Tortora, Stefano Levialdi, and Maurizio Tucci (ed.). New York: *Association for Computing Machinery*, 2012, acessível online: http://doi.acm.org/10.1145/2254556.2254710

NOGUEIRA, Franco – *Salazar: o ataque: 1945-1958*. Vol. IV, 3ª edição. Porto: Civilização Editora, 1986

OLIVEIRA, Pedro Aires –

Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol I. Fernando Rosas e J.M. Brandão (dir.). [s.l.]: Bertrand, 1996, pp. 373-376

Os despojos da Aliança: a Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975. Lisboa: Tinta-da-china, 2007

PAES, Sellés – Sala geral. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1959

PERDIGÃO, José de Azeredo –

Discurso do Dr. José de Azeredo Perdigão «Trustee» da Fundação. *Fundação Calouste Gulbenkian: estatutos da Fundação*. Lisboa: [s.n.], 1956

Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto. Porto: [s.n.], 1959 (Porto: Costa Carregal, 1959)

Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

II Relatório do Presidente: 1 de janeiro de 1960 – 31 de Dezembro de 1962. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964

III Relatório do Presidente: 1 de Janeiro de 1963 – 31 de Dezembro de 1965. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1967]

Calouste Gulbenkian Coleccionador. *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. 3ª ed. revista. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

PINHARANDA, João –

A arte portuguesa no século XX. *Portugal Contemporâneo*. [s.l.]: {Anais} Biblioteca de História, 2005

Arte Portuguesa: Da Pré-história ao século XX: Modernismo I: Expressão, estilização, disciplina. Vol. 18. Vila Nova de Gaia: Fubu, 2009

PORTELA, Artur – Salazarismo e artes plásticas. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982

RAMOS, Rui – O segundo Salazarismo: A Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África (1945-1974). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009

RIBEIRO, António Pinto – Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas. *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 237-408

ROBERTS, Alison - *Um toque decisivo: a small but crucial push: British Council, 70 anos com Portugal*. Lisboa: British Council, 2007

SANTOS, Rui Afonso –

O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras: os anos vinte e trinta. [Texto policopiado]. Lisboa: [s. n.], 1994. Dissertação de mestrado

O *Design* e a Decoração em Portugal, 1900-1994. *História da arte portuguesa*. Paulo Pereira (dir.). Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, pp. 437-503

Daciano da Costa e os percursos do design português, 1950-2000. *Daciano da Costa, designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 62-77

Sebastião Rodrigues: designer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995

SENA, António – *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998

SKAPINAKIS, Nikias –

Introdução. *Exposição de Nikias Scapinakis* [sic]. Lisboa: SNBA, 1955

Inactualidade da arte moderna. [Lisboa]: Seara Nova, 1958

STOCKER, Maria Manuel – *Xeque-mate a Goa*. Lisboa: Temas e Debates, 2005

STYLIARAS, G. D. - A web-based presentation framework for museums. *Proceedings of the 2007 Euro American conference on Telematics and information systems* (EATIS '07). New York: ACM, 2007, Article 13

TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*. Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006

TAVARES, Emília – *Batalha de sombras: colecção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neo-Realismo, 2009

TOSTÕES, Ana – *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços Centrais, 2006

Twenty-one years: An anniversary account of policies and activities 1956-1977. London: Calouste Gulbenkian Foundation, [1977]

Um século de pintura francesa 1850- 1950. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965

Um tempo e um lugar: dos anos quarenta aos anos sessenta: dez exposições gerais de artes plásticas.Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005

Catálogos.....***ordem cronológica***

Prémio da Jovem Pintura. Lisboa: Galeria de Março, 1953

Primeiro salão dos artistas de hoje. Lisboa: SNBA, 1956

Roteiro da exposição «30 anos de cultura portuguesa»: 1926-1956. Lisboa: SNI, [1956]

exposição de artes plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957

9 pintores de Portugal: na IV bienal de S.Paulo. Lisboa: [S.N.I.], 1957

1º Salão de Arte Moderna. Lisboa: SNBA, 1958

1º salão de arte moderna da casa da imprensa. Lisboa: Casa da Imprensa, [1958]

A Rainha D. Leonor: Exposição realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian no Mosteiro da Madre de Deus. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1958

Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: Exposição de Artes Plásticas. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958

Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal. Lisboa: Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências, [1958]

[2 pintores, 2 escultores, bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris] Celestino Alves, Navarro Hogan, Vasco da Conceição, Maria Barreira. [Lisboa]: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1959

50 artistas independentes em 1959. Lisboa: SNBA, 1959

Artistas portugueses na V Bienal de S. Paulo. Lisboa: S.N.I., 1959

II salão de arte moderna da casa da imprensa. [Lisboa: Casa da Imprensa, 1959]

Première Biennale de Paris. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1959

Salão dos Novíssimos. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1959

Exposição Henriquina. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960

Francisco Relógio - bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Galeria de Diário de Notícias, 1960

KWY. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1960

II Exposição de Artes Plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

Arte britânica no século XX: exposição de pintura e escultura. Lisboa: [Fundação Calouste Gulbenkian], 1962

Arte portuguesa contemporânea: pintura, desenho e gravura da colecção C. Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962

Painting & sculpture of a decade 54-64. [Londres]: Calouste Gulbenkian Foundation, 1964

Periódicos.....***ordem alfabética***

3 pavilhões de exposição portugueses: pavilhão de Portugal na exposição universal de Bruxelas (1958). *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*. Nº 7 (out. 1958), pp. 1-23.

1200 obras recusadas na Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 11 (13 dez. 1961), pp. 2 e 11

AMARAL, Francisco Keil do –

Cultura e Arte. *O Comércio do Porto* (23 out. 1956), p. 5

A Fundação Gulbenkian pode contribuir decisivamente para elevar o nosso nível artístico – sugere o arquitecto Keil do Amaral. *Diário de Lisboa* (28 maio 1956), pp. 1 e 3

AMORIM, Roby – Uma exposição discutida: Problemas e anseios de sete jovens pintores. Diário Ilustrado (17 dez. 1956), pp. 8 e 12

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 57 (9 jan. 1958), pp. 4 e 6

Arte Britânica no século XX. *Gazeta Musical e de tôdas as artes* (mar. 1962), p. 39

Arte e artistas. Na Galeria Babel. *Novidades* (25 Jan. 1958)

Arte, Ciência e Cultura. Prémios de Arte Atribuídos pela Fundação Gulbenkian. *O Globo* (14 fev. 1958)

Artes Plásticas. «A Arte Britânica no Século XX» - grandiosa exposição no Museu Soares dos Reis. *Jornal de Notícias* (11 abr. 1962)

AZEVEDO, Moreira d' – Discordância do júri da Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 14 (3 jan. 1962), pp. 11 e 15

Boycott. *The Observer* (29 out. 1961), p. 13

BRAUDAWAY, G. W. GIORDANO, *et alii* - Populating the Hermitage Museum's new web site. *Commun. ACM* 44, 8 (Ag. 2001), pp. 52-60

C.L. – A Exposição de Arte da Fundação Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 53 (12 dez. 1957), pp. 1 e 6

CARLOS, António – Escândalo na Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Diário de Notícias* (16 jan. 1958), pp. 7-8

Continuam a afluir as adesões à «Grande Feira de Arte». *Diário Popular* (4 jan. 1958), pp. 1 e 7

Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna. *Diário de Lisboa* (15 nov. 1958), p. 19

DIONÍSIO, Mário – Depoimento de Mário Dionísio

SILVA, Maria Helena Vieira da – Depoimento de Maria Helena Vieira da Silva

DIONÍSIO, Mário – Arte e Artistas de Hoje. *Diário de Lisboa* (28 dez. 1961), pp. 13 e 16-17

A Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Gulbenkian. *Notícias de Portugal*. Ano XI, nº 554 (14 dez. 1957), pp. 7-9

FRANÇA, José-Augusto –

Cultura e Arte. *O Comércio do Porto* (23 out. 1956), p. 6

Notas e lembranças - Nº 2. *Diário de Notícias* (12 set. 1957), pp. 7-8

Notas e lembranças - Nº 3. *Diário de Notícias* (3 out. 1957), p. 7

Notas e lembranças - Nº 4. *Diário de Notícias* (7 nov. 1957), p. 7

A Exposição Gulbenkian vista por artistas e críticos. Um golpe terrível no academismo novecentista. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 54 (19 dez. 1957), p. 1

Notas e Lembranças nº 14. *Diário de Notícias* (31 jul. 1958)

I Salão de Arte Moderna: Exposição na S.N.B.A. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 1 (jan. 1959), pp. 38-40

A 6ª Bienal de San Marino. *Colóquio Revista de artes e letras*. Nº 46 (dez. 1967), pp. 30-36

Folhetim artístico. Da Galeria de Março (R.I.P.) até hoje. *Diário de Lisboa*. Suplemento literário (3 jul. 1969), pp. 5 e 7

Gulbenkian III. *Colóquio. artes*. Nº 70 (set. 1986), pp. 52-61

Sobre os anos 50 portugueses. *Colóquio. Artes*. Nº 96 (mar. 1993), pp. 13-22

FREITAS, António – A Arquitectura na 2.ª Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 13 (27 dez. 1961), p. 11

Gazeta Literária. Vol. V, nºs 59-60 (jul.-ag. 1957), p. 115

GONÇALVES, Rui Mário –

A II Exposição da Fundação Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 15 (10 jan. 1962), pp. 8-10 e 14

A terceira geração na II Exposição Gulbenkian. *Jornal de Letras e Artes*. Nº 23 (7 mar. 1962), pp. 10 e 15

Exposição «Arte Britânica do século XX». *Jornal de Letras e Artes*. Nº 27 (4 abr. 1962), p. 10

Pintura e Escultura duma Década – 1954-1964. *arquitectura: Revista de arte e construção*. Nº 84 (nov. 1964), pp. 147-156

GOSLING, Nigel – Art for the Provinces. *The Observer* (21 jun. 1959)

A «Grande Feira de Arte» procurará abranger todos os artistas e todas as escolas. *Diário Popular* (20 Jan. 1958)

GUEDES, Fernando – Salão dos Novíssimos. *Panorama* (set. 1963)

GUSMÃO, Adriano de –

O ano artístico. *Diário de Notícias* (25 dez. 1958), p. 19

O ano artístico. *Diário de Notícias* (25 dez. 1959), p. 19

"Help for the Arts". *Manchester Guardian* (18 jun. 1959)

Help for the Arts. *The Times Literary Supplement* (19 jun. 1959)

A I Grande Feira de Arte vai efectuar-se em Lisboa. *Diário Popular* (12 dez. 1957), pp. 1 e 5

A intolerância dos críticos liberais - segundo José Júlio. *Diário de Lisboa* (11 dez. 1958), pp. 13 e 20

London Diary. Banbridge born sculptor takes a courageous step. *Northern Whig* (22 nov. 1961), p. 1

MACEDO, Diogo de –

Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian. *Diário Popular* (4 dez. 1957), pp. 1 e 6

Exposição de arte. *Ocidente*. Nº 237 (jan. 1958), pp. 41-42

MACIEL, Artur –

Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 17 (fev. 1962), pp. 37-43

Arte Britânica do Séc. XX: Exposição na .S.N.B.A. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 18 (maio 1962), pp. 30-35

MANTA, Abel – *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 57 (9 jan. 1958), p. 6

MARQUES, Alfredo –

Caminhos das artes plásticas. Novíssimos? Porquê? *Diário Popular* (11 Jun. 1959), p. 1 e 7

A expressão estética da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 258 (21 dez. 1961), pp. 1 e 7

MEDEIROS, E.G. – Fundo de Fomento de Exportação: três «stands» e um concurso de cartazes. *Arquitectura*. Nº 64 (jan.-fev. 1959), pp. 54-55

MENDONÇA, Maria José de – A exposição da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 2 (mar. 1959), pp. 16-23

NOBRE, Roberto – Irá realizar-se um Salão com alguns dos dois mil e tal recusados? *O Primeiro de Janeiro* (8 jan. 1958)

Obras de arte não admitidas à Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. N.º 52 (5 dez. 1957), p. 1

Obras recusadas de 12 artistas na Exposição Gulbenkian estão amanhã patentes ao publico na Galeria Babel. *Diário Popular* (20 jan. 1958)

OLIVEIRA, Leonor de – A exposição «A Rainha D. Leonor» no quadro das exposições evocativas do Estado Novo. *Revista de História da Arte*. Nº 8 (2011), pp. 152-167

OLIVEIRA, Mário de –

Resumo crítico do ano. *Diário Popular* (31 dez. 1957), pp. 27 e 31

Obras recusadas na Exposição Calouste Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. N.º 60 (30 jan. 1958), pp. 6 e 9

Quatro bolseiros da Fundação Gulbenkian: Exposição na S.N.B.A. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 4 (jul. 1959), pp. 26-29

Roteiro artístico madrileno. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 253 (16 nov. 1961), pp. 7 e 9

Madrid, capital da arte: O pintor Francisco Farreras diz: «O conceito do humano na arte não é para mim suficientemente claro, no sentido em que esta palavra se vem empregando em relação a determinados géneros de pintura e escultura». *Diário de Notícias* (23 nov. 1961), p. 13

II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no pavilhão da F.I.L. *Diário de Notícias* (11 jan. 1962), pp. 7-8

A Arquitectura, na II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Calouste Gulbenkia. *Diário de Notícias* (18 jan. 1962), pp. 7-8

A Escultura, Desenho e Gravura na II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. *Diário de Notícias* (8 fev. 1962), pp. 13 e 15

OLIVEIRA Pedro Aires de - Generous Albion? Portuguese anti-Salazarists in the United Kingdom, c. 1960-74. *Portuguese Studies*. Vol. 27, nº 2 (2011), pp. 175-207

P. F. [Portela Filho] – Vida artística. A actualidade de um salão inactual. *Diário de Lisboa* (18 out. 1958), p. 4

PAES, Joaquim Sellés –

Artes Plásticas. A Fundação Calouste Gulbenkian e a sua exposição - IV. *Diário Ilustrado* (17 dez. 1957), p. 6

Artes plásticas. A Fundação Calouste Gulbenkian e a sua exposição - V. *Diário Ilustrado* (4 jan. 1958), p. 6

Crónica das artes. O fruto de certas exposições não é visível. *T. V.* (4 ag. 1968), p. II

PAMPLONA, Fernando de –

Crítica de exposições. 1º Salão dos Artistas de Hoje. *Diário da Manhã* (20 fev. 1956), p. 4

A exposição evocativa da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio: Revista de artes e letras* (janeiro 1959), pp. 51-52

PERNES, Fernando –

A renovação da arte portuguesa - segundo o pintor D'Assumpção. *Diário de Lisboa* (18 dez. 1958), pp. 20-21

Situação do artista moderno em Portugal; a actividade da Fundação Gulbenkian; arte abstracta e arte figurativa. *Diário de Lisboa.* Suplemento Literário (26 mar. 1959), pp. 13 e 16

Dez anos de Pintura e Escultura na «Tate Gallery». *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 30 (out. 1964), pp. 22-29

PERNES, [Fernando] – Os críticos e o 1º Salão de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas Artes. *Diário de Lisboa* (8 nov. 1958), pp. 17 e 19

GUSMÃO, Adriano de – Depoimento, p. 19

MACEDO, Diogo de – Depoimento, p. 19

PRYCE-JONES, Alan - Help! Help! *The New Statesman* (27 jun. 1959)

RESENDE, Júlio – Depoimentos sobre a Exposição Gulbenkian. *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 55 (26 dez. 1957), p. 7

RUSSELL, John - Artists Anonymous. *The Sunday Times* (21 jun. 1959)

SAMPAYO, Nuno de – Óleos e gravuras de Júlio Pomar na II Exposição de Artes Plásticas. *Jornal de Notícias* (11 jan. 1962), p. 5

SILVEIRA, André – Colecção Jorge de Brito. *Arquivo L+Arte* (17 jan. 2011). Acessível online: http://arquivolarte.blogspot.pt/2011/01/coleccao-jorge-de-brito.html

SKAPINAKIS, Nikias –

A Fundação Gulbenkian e as artes plásticas. *arquitectura*. Nº 59 (jul. 1957), pp. 43-44

Situação Cultural das Artes Plásticas. *Seara Nova*. Nº 1361 (mar. 1959), pp. 74-75

A exposição sem prémios. *Diário Popular* (11 jun. 1959)

STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), pp. 420-441

TEIXEIRA, Quirino – Um inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas. *Diário de Notícias* (8 jun. 1961), pp. 13 e 17

GUEDES, Fernando – Creio na arte actual como creio na helénica ou na egípcia ou na de quatrocentos. Creio na sua existência, ou antes, sei, vejo, que ela existe

OLIVEIRA, Mário de – Acho que o ambiente actual das artes plásticas em Portugal é o de maior importância de todos os tempos. Ambiente que António Ferro levantou com uma compreensão justíssima dos fenómenos da arte moderna

TEIXEIRA, Quirino – Um inquérito sobre o movimento actual das artes plásticas. *Diário de Notícias* (22 jun. 1961), pp. 13 e 17

BUAL, Artur – Em épocas anteriores o Homem pintava fùtilmente. Pintava o prazer de viver. Hoje pinta-se o porquê da vida […]

JARDIM, Luís

TRIGUEIROS, Luís Forjaz – Trinta Anos de Cultura Nacional. *Panorama*. Nº 2 (jun. 1956)

VELOSO, Agostinho –

Belas-Artes e Malas-Artes. *Brotéria*. Vol. LXVI, nº 2 (fev. 1958), pp. 149-178

Como íamos dizendo...: Exposição dos recusados do Grupo dos Artistas Portugueses. Brotéria. Vol. LXVI, nº 3 (mar. 1958), pp. 306-319.

Um pintor – Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A. *Diário Popular* (3 jan. 1958), p. 6

VASCO – [Caricatura sobre a exposição do grupo KWY, realizada na SNBA em dezembro de 1960]. *Diário de Lisboa*. Vida Literária (15 dez. 1960), p. 17

Vida artística. Exposição patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Ateneu Comercial do Porto. *O Primeiro de Janeiro* (14 jun. 1958).

Vida artística. Pintura e escultura dos «Artistas de Hoje» na Sociedade de Belas Artes. *Diário de Lisboa* (21 fev. 1956), p. 3

Recursos multimédia / online

Apontamento: A 1ª exposição de artes plásticas da Fundação Gulbenkian. *Imagens de Portugal 127.* Vídeo (DVD), 2’ 53’’. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian - http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=9985&visual=2&langId=1

Matriznet – catálogo online dos museus tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural - http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx

Visita Virtual *I Exposição de Artes Plásticas* – http://193.136.122.112:8080/FCTProject/faces/Index.xhtml (link provisório, esta aplicação estará brevemente acessível através do site do Instituto de História da Arte - http://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/)

Fontes

……*ordem alfabética*

1ª Reunião do Júri. [Lisboa], 11 de outubro de 1961, 25 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 10, Organização e funcionamento

54/64 Painting and Sculpture of a Decade: A guide to the exhibition at the Tate Gallery. [S.l.: s.d.], 4 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 905

Acta da 1ª reunião da Comissão Consultiva. Lisboa: 20 de dezembro de 1960. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento

Acta da 2ª reunião da Comissão Consultiva. Lisboa: 24 de janeiro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Acta da 3ª reunião da Comissão Consultiva. Lisboa: 31 de janeiro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Acta da 7ª reunião da Comissão Consultiva. Lisboa: 18 de abril de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento

Acta da 9ª reunião da Comissão Consultiva. Lisboa: 7 de outubro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Acta da reunião da Comissão para escolha dos artistas [para a Viagem a Londres, 1.ª fase]. [Lisboa], 19 de maio de 1964, 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

Acta da reunião do júri de admissão de obras à Exposição de Artes Plásticas. Lisboa, 22 de novembro de 1957, 10 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

Acta [do Júri de Atribuição de Bolsas]. Lisboa, 8 de fevereiro de 1958, 7 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

Acta nº 10 da reunião do Conselho de Administração efectuada em Lisboa em 1 de Março de 1957, às 10 horas [cópia datilografada de excertos]. Lisboa, 1 de março de 1957, 1 p. FCG: Arquivo da Presidência

Acta nº 23: Reunião realizada em 24 de Setembro de 1957, às 15.30 [cópia datilografada de excertos]. Lisboa, 24 de Setembro de 1957, 1 p. FCG: Arquivo da Presidência

Acta nº 143: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 25 de Março de 1960, às 10,30 horas [cópia datilografada]. Lisboa, 25 de março de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Exposição «Arte Britânica no Séc. XX, SBA 15339

Acta nº 176: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 25 de Agosto de 1960, às 11,30 horas [cópia datilografada]. Lisboa, 25 de agosto de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960

Acta nº 182: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 05 de Novembro de 1960 [cópia datilografada]. Lisboa: 5 de novembro de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento

Acta nº 185: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 21 de Dezembro de 1960, às 11 horas [cópia datilografada de excertos]. Lisboa: 21 de dezembro de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento.

Acta nº 247: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 14 de Dezembro de 1961, às 11 horas. Lisboa: 14 de dezembro de 1961, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Acta nº 479: Reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração realizada em 8 de Abril de 1964, às 16 horas [cópia datilografada de excertos]. Lisboa: 8 de abril de 1964, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

Agenda da Exposição. [n. dat.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento

AGUIAR, Armando (redator-correspondente do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro) – Carta dirigida à FCG. Lisboa, 27 de dezembro de 1957, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento.

ANTÓNIO, Lino – Carta dirigida a Azeredo Perdigão. Lisboa, 6 de janeiro de 1958, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

[Anúncio de imprensa]. [s.l., s.d.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

AVILLEZ, Francisco d' – Carta dirigida a Arlindo Rocha [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de março de 1959, 1 p. ANTT: Secretariado Nacional da Informação - cx. 5260

BAPTISTA, Alberto, RIBEIRO, Maria de Lourdes, BAPTISTA, Manuel *et alii* – Carta de 7 bolseiros da FCG dirigida a Nobre de Gusmão. Paris, 5 de junho de 1964. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

BAPTISTA, Manuel – Carta dirigida a Nobre de Gusmão? [S.l., julho de 1964], 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

BERMUDES, Félix – Carta dirigida a Azeredo Perdigão. [S. l.], 25 de dezembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento

BOTELHO, Carlos – *Relatório: Bolsas no estrangeiro*. Lisboa, 4 de dezembro de 1958, 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

BRIDGES, Edward –

Carta dirigida a Charles Whishaw. [Londres]: 25 agosto 1959, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100

Carta dirigida a Azeredo Perdigão. [Londres], 26 de janeiro de 1960, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Exposição «Arte Britânica no Séc. XX, SBA 15339

BRONZE, António – Carta de António Bronze dirigida a Nobre de Gusmão. Paris, 15 de julho de 1964, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

CABRAL, Madalena – *Visitas Infantis: Relatório*. [Lisboa]: 24 de fevereiro de 1958, 14 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento

CASTRO, Lurdes, VOSS, Jan, BERTHOLO, René, VIEIRA, João, ESCADA, José – Carta dirigida a Azeredo Perdigão. Paris, 13 de julho de 1960, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960

COUTO, João – *Algumas considerações a respeito da concessão de bolsas de estudo a artistas*. Lisboa, 30 de dezembro de 1957, 5 pp. MNAA: Arquivo do Dr. João Couto: Correspondência particular Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian II

DALWOOD, Hubert – Carta dirigida a Lilian Sommerville. Londres, 9 de abril de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209

[Elaboração do catálogo: vários documentos: Proposta de texto para introdução]. [s.l.: s.d], 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

[Elementos para comunicado à imprensa:] Serviço de Belas-Artes: Subsídios concedidos 1 de julho a 31 de dezembro de 1960. [Lisboa]: 6 de janeiro de 1961, 4 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - 25487

Exposição de Artes Plásticas: Concessão de bolsas. [s. dat.], 1 p. MNAA: Arquivo do Dr. João Couto: Correspondência particular Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian II

Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian [notícia]. [Lisboa, 12 de julho de 1968], 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182

FEYO, Salvador Barata [diretor do Museu Nacional de Soares dos Reis] – Carta dirigida ao Secretário Nacional da Informação. Porto, 3 de julho de 1959, 1 p. ANTT: SNI - cx. 5260

[FREITAS, Jorge Rodrigues de] – *Relatório de Londres*. [Lisboa, julho de 1964], 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

Fundação Calouste Gulbenkian: Delegação do Reino Unido e Comunidade Britânica: Comissão Bridges. [Lisboa, 1 de junho de 1959], 4 pp. Arquivo do Instituto Camões: Instituto de Alta Cultura – Fundação Calouste Gulbenkian, 610/4, 2º vol

HEPWORTH, Barbara – Carta dirigida a Lilian Sommerville. [S.l.], 21 de março de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209

GOWING, Lawrence –

Carta de dirigida a John Rothenstein. [Londres], 10 de novembro de 1961, 2 pp. Tate Archive: Tate Public Records: Tate Exhibitions - Painting and Sculpture of a Decade 1954-1964 (22 Apr-28 Jun 1964), TG 92/181/1

Carta dirigida a Azeredo Perdigão. [Londres], 18 de março de 1964, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

GUSMÃO, Adriano de – Carta dirigida a Azeredo Perdigão. Lisboa, 1 de junho de 1964, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

GUSMÃO, Artur Nobre de –

Serviço de Belas-Artes: [Parecer]. Inf. Nº 123/60. Lisboa, 16 de agosto de 1960, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960

Apontamento Serviço de Belas-Artes: Proposta. Inf. 157/60. [Lisboa]: 31 de outubro de 1960, 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D 8, Organização e funcionamento

Apontamento Serviço de Belas-Artes. [Lisboa]: 20 de dezembro de 1960, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Serviço de Belas-Artes: Proposta. Inf. Nº 179/60. Lisboa, 22 de dezembro de 1960, 4 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes – 0564, Exposições: Grupo K.W.Y.: Subsídios concedidos, 1960

Carta dirigida a Mário Neves [cópia datilografada]. Lisboa: 6 de janeiro de 1961, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Apontamento Serviço de Belas-Artes – Proposta. [Lisboa]: 5 de julho de 1961, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Apontamento Serviço de Belas-Artes - Proposta: Júri da Exposição de Artes Plásticas. [Lisboa]: 24 de julho de 1961, 4 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Apontamento Serviço de Belas-Artes - Proposta: Programa cultural em apoio à II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 30 de novembro de 1961, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Programa geral das sessões cinematográficas. [s.l.: s.d.]. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Apontamento. Inf. Nº 121/62. Lisboa, 24 de junho de 1962, 6 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345

Proposta para aquisição de algumas obras de artistas portugueses contemporâneos. Lisboa, 2 de agosto de 1962, 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345

Proposta para a organização de uma exposição itinerante a apresentar nos Açores e na Madeira. Lisboa, 2 de agosto de 1962, 6 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 15345

Apontamento Serviço de Belas-Artes: Exposição Internacional em Londres: Proposta. [Lisboa], 7 de abril de 1964, 7 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

Apontamento Serviço de Belas: Digressão a Londres de críticos de arte e artistas portugueses. [Lisboa]: 25 de junho de 1964, 5 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

Apontamento Serviço de Belas: Visita de bolseiros da Fundação em Paris à exposição na «Tate Gallery». [Londres], 25 de junho de 1964, 4 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 22 de abril de 1968, pp. 6 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182

Apontamento Serviço de Belas-Artes. Inf. Nº 115/68. Lisboa, 29 de abril de 1968, 8 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182

Apontamento Serviço de Belas-Artes. Inf. Nº 413/68. Lisboa, 29 de novembro de 1968, 7 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182

II Exposição de Artes Plásticas: 1ª Reunião do Júri. Lisboa: 11 de outubro de 1961, 25 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

II Exposição de Artes Plásticas: 7ª Reunião do Júri. Lisboa: 19 de outubro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento.

II Exposição de Artes Plásticas: 8ª Reunião do Júri. Lisboa: 20 de outubro de 1961, 25 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

II Exposição de Artes Plásticas: 9ª Reunião do Júri. Lisboa: 31 de outubro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

II Exposição de Artes Plásticas: 10ª Reunião do Júri. Lisboa: 11 de dezembro de 1961. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian: Actividades culturais complementares. [s.l.: s.d.], 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

II Exposição de Artes Plásticas: Proposta do Júri de Premiação. Lisboa, 13 de dezembro de 1961, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D10, Organização e funcionamento

MAGALHÃES, José Raposo de –

Problemas básicos da Fundação Calouste Gulbenkian: Monografia do Primeiro-Secretário de Legação José Raposo de Magalhães, elaborada nos termos do decreto nº 36.001, art. 3º, nº 1, e do Aviso publicado no Diário do Governo, IIª Série, de 21 de Outubro de 1958. Lisboa, 13 de fevereiro de 1959, 94 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 881

Relatório do Dr. José Raposo Magalhães: Assuntos cuja solução foi especialmente confiada ao Senhor Presidente. Lisboa, 20 de Julho de 1960, 9 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 881

MCWILLIAM, F. E. – Carta dirigida a Lilian Sommerville. [Londres], 11 de junho de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/210

MEADOWS, Bernard – Carta dirigida a Lilian Sommerville. [Londres], 19 de junho de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/210

MENDONÇA, Maria José de –

Serviço de Belas Artes e Museu: Novembro de 1956 a Maio de 1960: Relatório apresentado ao Exmo. Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian por Maria José de Mendonça. Lisboa, 31 de agosto de 1960, 154 pp. FCG: Arquivo do Museu Calouste Gulbenkian: Maria José de Mendonça - Relatório, 1956-1960

Organização dos serviços da exposição de artes plásticas. Lisboa, 22 de outubro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D1, Organização e funcionamento

Observações. Lisboa, 20 de fevereiro de 1958, 1 p. Documento anexo à ata do Júri de Atribuição de Bolsas, de 8 de fevereiro de 1958. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

MUIR, John –

Carta dirigida a Lilian Sommerville. [Lisboa], 25 de novembro de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Carta dirigida à direção do British Council. [Lisboa], 5 de janeiro de 1962, 2 pp. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Carta de John Muir dirigida à direção do British Council. [Lisboa], 8 de janeiro de 1962, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Carta dirigida ao Departamento de Belas-Artes do British Council. [Lisboa], 9 de abril de 1962, 3 pp. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

NUNES, Raul Baptista – Carta dirigida ao diretor da SBA. [Lisboa], 23 de novembro de 1961, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

OLIVEIRA, Mário de – Carta de Mário de Oliveira dirigida a Azeredo Perdigão [cópia datilografada]. Lisboa, 20 de novembro de 1961, 2 pp. Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D8, Organização e funcionamento

PAES, Joaquim Sellés –

Informação: Bolsas de estudo de Sellés Paes. Lisboa 30 de dezembro de 1957. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

[Texto dando como terminada a sua participação neste júri]. [Lisboa]: 10 de fevereiro de 1958. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D1, Organização e funcionamento

PEREIRA, Pedro Teotónio – Carta dirigida a Azeredo Perdigão, com conhecimento para o Duque de Palmella e Kevork Loris Essayan. Londres, 20 de dezembro de 1957, 3 pp. Fundação Calouste Gulbenkian: Arquivo da Presidência – PRES 108

PERDIGÃO, José de Azeredo –

Carta em resposta à carta de Lord Radcliffe de 25 de abril de 1956. [S. l.: s.d.], 3 pp. ANTT: Arquivo Salazar - AOS, PC-44C cx. 574, pt. 1

Memorando [dirigido aos Trustees] [cópia datilografada]. Lisboa, 26 de outubro de 1956, 3 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 75

[Programa de realizações da Fundação Calouste Gulbenkian]. [Lisboa, novembro de 1957], 9 pp. ANTT - Arquivo Salazar, PC-44C cx. 574, pt. 1

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 4 de novembro de 1957. 2 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Oliveira Salazar. [Lisboa]: 5 de novembro de 1957, 3 pp. ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 27 de novembro de 1957, 2 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 4 de dezembro de 1957, 2 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 9 de dezembro de 1957, 1 p. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 26 de dezembro de 1957, 5 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. Lisboa, 27 de dezembro de 1957, p. 1 de 2. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira [cópia datilografada]. [Lisboa], 11 de abril de 1958, 4 pp. FCG: Arquivo da Presidência – PRES 108

Carta dirigida a Lord Bridges [cópia datilografada]. Lisboa: 30 de março de 1960, 2 pp. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Carta dirigida ao Sindicato Nacional dos Arquitectos. Lisboa: 5 de setembro de 1961, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Carta dirigida a Mário de Oliveira [cópia datilografada]. Lisboa, 5 de dezembro de 1961, 6 pp. Arquivo do Serviço de Belas-Artes - E-D8, Organização e funcionamento

Despacho do Presidente: Serviço de Belas-Artes: Informação nº 413/68, de 29 de Novembro de 1968. [Lisboa], 2 de fevereiro de 1969, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes- SBA 13182

RAMOS, Carlos - Relatório de uma visita a Londres promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian: «2 a 11 de Junho de 1964». [Lisboa], julho de 1964, 23 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 11910

RIBEIRO, Maria de Lourdes - Exposição «Pintura e Escultura de uma década (54-64) organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na Tate Gallery, em Londres. Paris, 29 de junho de 1964, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas-Artes - Processo: Viagem a Londres, SBA 00734

SALAZAR, António de Oliveira – Carta dirigida a Armindo Monteiro. [Lisboa], 25 de agosto de 1955, 5 pp. ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1

SANDERSON, Allen – *Press comments on Bridges report*. [Londres], 10 de agosto de 1959, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100

SILVA, Maria do Carmo Marques da - *III Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa, 12 de outubro de 1972, 1 p. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - SBA 13182

Sindicato Nacional dos Arquitectos – Carta dirigida ao Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 31 de agosto de 1961, 2 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes - E-D8, Organização e funcionamento

SOMMERVILLE, Lilian –

Carta dirigida ao Assistant Controller Arts and Sciences. [Londres], 9 de novembro de 1959, p. 1. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Carta dirigida a Barbara Hepworth. [Londres], 15 de maio de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/209

[Correspondência interna do British Council]. [Londres], 20 de março de 1962, 3 pp. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

WHISHAW, Charles –

Carta dirigida a Kevork Essayan. [Londres]: 6 de agosto de 1959, 3 pp. FCG: Arquivo do Serviço de Belas Artes – Lord Bridges report, KLE100

Carta dirigida a Lord Bridges. [Londres], 3 de novembro de 1961, 1 p. Tate Archive: British Council - Contemporary painting exhibition for Portugal, TGA 9712/2/208

Lista de Figuras

Fig. 1: Calouste Gulbenkian com a família. Em primeiro plano Calouste e Nevarte Gulbenkian. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Kevork Loris Essayan (genro), Rita Gulbenkian, Roberto Gulbenkian (sobrinho), Mikhael Essayan (neto), Nubar Gulbenkian e a sua mulher.
in TCHAMKERTEN, Astrig - *Calouste Sarkis Gulbenkian: o homem e a sua obra*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço das Comunidades Arménias, 2010 24

Fig. 2: Oliveira Salazar com Azeredo Perdigão numa visita a uma biblioteca itinerante da FCG. Maio de 1958.
in PERDIGÃO, José de Azeredo - *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959.* Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961 28

Fig. 3: *Exposição de Arte Portuguesa* em Londres, 1955-1956. Sala II - Século 15 «Nuno Gonçalves», com o retábulo de São Vicente de Fora.
© Foto Mário Novais, FCG-BA 36

Fig. 4: Exposição Henriquina, Lisboa, 1960. Sala do Renascimento, com Custódia de Belém ao centro.
© Foto Mário Novais, FCG-BA 39

Fig. 5: Secção «A Rainha e os Artistas» - aspeto de uma das salas de pintura (sala III), com o Retábulo da Igreja da Madre de Madre de Deus.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA 50

Fig. 6: Exposição *A Rainha D. Leonor*, Lisboa, 1958. Capela do Claustro no andar inferior do Claustro Joanino, com o Relicário de D. Leonor cedido pelo Museu Nacional de Arte Antiga.
© Foto Mário Novais, FCG-BA 50

Fig. 7: Inauguração da *I Exposição de Artes Plásticas*, em 7 de dezembro de 1957, na SNBA.
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA..... 53

Fig. 8: Vista geral do salão expositivo da SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 71

Fig. 9: Núcleo no salão da SNBA com obras de António Duarte (1912-1998), António Araújo (1923), Gustavo Bastos (1928), Júlio Pomar (1926) e Alice Jorge (1924-2008)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 76

Fig. 10: Núcleo no salão da SNBA com obras de Nuno de Siqueira (1929-2007), José Júlio (1916-1963), Cruz de Carvalho (1930), António Charrua (1925-2008)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 76

Fig. 11: Vista do hall de entrada, com desenhos de Luís Cunha e de Teresa Sousa e escultura de Hein Semke. SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA..... 77

Fig. 12: Vista de uma sala do primeiro piso, com desenhos de Joaquim Correia, Valadas Coriel, Mário de Oliveira e Lima de Freitas e escultura de João Cutileiro. SNBA, 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 77

Fig. 13: Pavilhão de receção das obras de arte. SNBA, novembro- dezembro de 1957
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 79

Fig. 14: Caricatura de autor não identificado publicada no *Diário de Notícias* em 15 de dezembro de 1957 82

Fig. 15: Catálogo da exposição *Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: Exposição de Artes Plásticas.* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958..... 84

Fig. 16: Cartaz da *Exposição de Artes Plásticas*
©Biblioteca Nacional de Portugal 92

Fig. 17: Topo sudoeste do salão de exposições da SNBA. Obras de Lagoa Henriques (1923-2009), João Hogan (1914-1988), Barata Feyo (1902-1990), Celestino Alves (1913-1974)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 94

Fig. 18: Topo nordeste do salão de exposições da SNBA. Obras de Jorge Vieira (1922-1998), Almada Negreiros (1893-1970), Waldemar da Costa (1904-1983), Arlindo Rocha (1921-1929)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 94

Fig. 19: *Exposição do Mundo Português*. Belém, 1940
© Foto Mário Novais, FCG-BA 95

Fig. 20: *Exposição de Arte Portuguesa*. Londres, 1955-1956
© Foto Mário Novais, FCG-BA 95

Fig. 21: *30 Anos de Cultura Portuguesa*. Palácio Foz, 1956
© Foto Mário Novais, FCG-BA 95

Fig. 22: António Duarte - *Coluna Esculpida*, c. 1957
Mármore ruivina, 186x49x44 cm
© Foto Mário Novais, FCG-BA 97

Fig. 23: Catálogo da *Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957 98

Fig. 24: Pavilhão de receção das obras de arte
© Foto Mário de Oliveira, FCG-BA 99

Fig. 25: Inauguração da Exposição– Presidente da República, General Craveiro Lopes. SNBA, 1957
© Foto Artur Costa Macedo, FCG-BA..... 99

Fig. 26: Receção aos artistas. SNBA, 1957
© Foto Álvaro Moura, FCG-BA 100

Fig. 27: Frames do filme realizado por ocasião da inauguração da I Exposição de Artes Plásticas
© Cinemateca Portuguesa 101

Fig. 28: Jorge Vieira - *Varina*, 1957
Bronze dourado, 89x42x23,5 cm
© Foto Mário Novais, FCG-BA 103

Fig. 29: Página de abertura da aplicação com visita virtual à *Exposição de Artes Plásticas* 105

Fig. 30: Exemplo de uma ficha de obra da visita virtual à *Exposição de Artes Plásticas* 106

Fig. 31: Núcleo no salão da SNBA dedicado aos artistas premiados, com obras de Salvador Barata Feyo (1899-1990), Dordio Gomes (1890-1976), Eduardo Viana (1881-1967) e Jorge Vieira (1922-1998)
© Foto Abreu Nunes, FCG-BA 111

Fig. 32: Almada Negreiros - *Quadrante I*, 1957
Óleo s/ tela, 60x60 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P63
Adquirida em 6 de maio de 1983
© Foto Mário Novais, FCG-BA 113

Fig. 33: António Areal, Carlos Calvet e Jorge Vieira na exposição conjunta realizada na Galeria Pórtico em 1956
in Jorge Vieira. [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado, 1995, p. 141 123

Fig. 34: Jorge Vieira - *Estudo para Monumento*, 1952
Bronze, 46,5x31x30 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2340
Doação do artista 125

Fig. 35: Caricatura de Bernard Dorival por Teixeira Cabral, publicada no *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde. Nº 55 (26 dez. 1957), p. 7 128

Fig. 36: Fragmento da carta enviada por João Cutileiro a Jorge Vieira (Londres, 1957), representando ambos os escultores rezando a S. Calouste.
in Jorge Vieira, 1995, p. 142 134

Fig. 37. Abel Manta – *Lisboa de manhã, 1956*
Óleo, 90x80 cm [dados do catálogo]
© Foto Mário Novais, FCG-BA 138

Fig. 38. Visita de estudo à *Exposição de Artes Plásticas* orientada por Madalena Cabral. O grupo observa a escultura de Jorge Vieira, *Varina* e uma pintura de Júlio Resende.
© Foto Astória, FCG-BA 139

Fig. 39: Algumas das obras adquiridas pela FCG na *Exposição de Artes Plásticas*
Site CAMJAP - http://www.cam.gulbenkian.pt 143

Fig. 40: *II Exposição Geral de Artes Plásticas*. SNBA, 1948
© Estúdio MárioNovais, FCG-BA 149

Fig. 41: Catálogo do *Salão dos Artistas de Hoje.* Lisboa: SNBA, 1956 160

Fig. 42: Catálogo da exposição *50 Artistas Independentes*. Lisboa: SNBA, 1959 162

Fig. 43: Celestino Alves – *Canal de Saint-Denis*, 1958
Óleo s/ tela, 50x61 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59P660
Adquirida em 2 de junho de 1959 166

Fig. 44: Maria Barreira – *Mulher do povo*, 1959
Madeira e bronze, 25x8x8 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59E494 167

Fig. 45: Vasco da Conceição - *Desespero*, 1959
Madeira de cedro, 104x20x18 cm
Col. FCG-CAMJAP: 59E867
Adquirida em junho de 1959 167

Fig. 46: «Exposição de KWY que reúne trabalhos de Lurdes Castro, Jan Voss, Gonçalo Duarte, Christo, Escada, João Vieira, René Bértholo e Costa Pinheiro está a despertar um vivo interesse. O de Vasco traduziu-se deste modo.»
Caricatura de Vasco no *Diário de Lisboa*. Vida Literária (15 dez. 1960), p. 17 168

Fig. 47: René Bertholo – *Pintura*, 1959
Óleo s/ tela, 89x116 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P246
Adquirida em dezembro de 1960 175

Fig. 48: Lourdes Castro – *Outubro*, 1959
Óleo s/ tela, 65x54 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P245
Adquirida em dezembro de 1960 175

Fig. 49: José Escada – Sem título, 1959
Óleo s/ tela, 100x65 cm
Col. FCG-CAMJAP: 80P1014 175

Fig. 50: Costa Pinheiro – *Do sofrimento*, 1960
Óleo s/ tela, 79,5x69,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P248
Adquirida em 27 de dezembro de 1960 175

Fig. 51: João Vieira – *Meu amor*, 1960
Óleo s/ tela, 50,5x100 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P249
Adquirida em 27 de dezembro de 1960 176

Fig. 52: Arlindo Rocha – *Mulher Árvore*, 1948
Bronze, 37x40x22 cm
Col. FCG-CAMJAP: 81E654
Adquirida em 1981 205

Fig. 53: Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937. Perspetiva do exterior do edifício, Sala do Estado e Sala de Arte Popular.
© Foto Mário Novais, FCG-BA 214

Fig. 54: Vista do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse), com tapeçaria de Almada Negreiros. 1957
Arquiteto: Francisco Conceição Silva
© Mário Novais, FCG-BA..... 217

Fig. 55: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956. Secção das artes plásticas, com os núcleos dedicados à educação artística, fotografia e arte sacra e Secção das Ciências
© Mário Novais, FCG-BA..... 219

Fig. 56: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956. Secção ligada Arte Sacra, com a escultura de Barata Feyo *Imaculada* ao centro
© Mário Novais, FCG-BA..... 219

Fig. 57: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956. Secção das Artes.
© Mário Novais, FCG-BA..... 221

Fig. 58: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
Arquiteto: Pedro Cid
© Horácio Novais, FCG-BA..... 223

Fig. 59: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas – vista geral, 1958
Arquiteto: Pedro Cid
© Horácio Novais, FCG-BA..... 224

Fig. 60: Reprodução do Painel dos Pescadores de Nuno Gonçalves no núcleo introdutório do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA..... 225

Fig. 61: Coluna de terracota de António Paiva, no Setor III, Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA..... 226

Fig. 62: Pormenor do Setor III, Síntese das Riquezas Materiais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA 227

Fig. 63: Escultura de Jorge Vieira no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA 228

Fig. 64: Pintura de Júlio Resende no no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA 228

Fig. 65: Cerâmica de Querubim Lapa no no Setor IV, Aspirações da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA 228

Fig. 66: Setor II, Síntese das Riquezas Espirituais da Nação Portuguesa, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958
© Horácio Novais, FCG-BA 230

Fig. 67: Exposição *30 anos de cultura portuguesa*, 1926-1956. Palácio Foz, 1956. Secção das Artes
© Mário Novais, FCG-BA 230

Fig. 68: Vista da entrada da exposição. FIL, 1961
© FCG-BA 233

Fig. 69: Edifício da Feira das Indústrias de Lisboa
Arquitetos: Keil do Amaral e Alberto Cruz
© Foto Mário Novais, FCG-BA 247

Fig. 70: Trabalho submetido por Tom ao concurso de cartazes para a *II Exposição*, que foi distinguido com o 2º Prémio.
© Biblioteca Nacional de Portugal 253

Fig. 71: Arlindo Rocha – *Ciência*, 1956
Ferro metalizado e metal branco fundido estanhado sobre metal branco e Ferro metalizado, 40x40x40 cm
Col. FCG-CAMJAP: 82E655 264

Fig. 72: António Areal – *Sem título (Pintura 4)*, 1961
Tinta de esmalte s/ platex, 79,5x122 cm
Col. FCG-CAMJAP: 79P1082
Doada em janeiro de 1979 264

Fig. 73: Setor V, «Acção de Portugal no Ultramar», do Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Bruxelas, 1958.
Decoradores: Fernando Azevedo e Manuel Lapa
© Horácio Novais, FCG-BA..... 283

Fig. 74: Nave de exposições do complexo da FIL.
in http://restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/10/feira-das-industrias-portuguesas.html 287

Fig. 75: Vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com núcleo de Desenho e Gravura ao fundo. Em primeiro plano encontram-se as pinturas de Júlio Pomar e esculturas de Jorge Vieira.
© FCG-BA 288

Fig. 76: Pormenar de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pintura de Júlio Resende, *Sargaço,* em primeiro plano.
© FCG-BA 288

Fig. 77: Pormenor de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pinturas de Hilário Teixeira Lopes.
© FCG-BA 289

Fig. 78: Pormenor de vista da *II Exposição de Artes Plásticas*, com pinturas de Júlio Pomar.
© FCG-BA 289

Fig. 79: Vista da exposição com escultura de Eduardo Loureiro, pinturas de Rui Filipe, Inês Gameiro, Silva Neves, Álvaro Perdigão e escultura de António Duarte *in* MACIEL, Artur - Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL *Colóquio: Revista de artes e letras*. Nº 17 (fev. 1962), p. 39 291

Fig. 80: Obras do núcleo arte do oriente islâmico da coleção Calouste Gulbenkian no Palácio Pombal. Oeiras, s.d.
© Mário Novais, FCG-BA 293

Fig. 81: Fernando Azevedo – *Sem título*, 1961
Óleo s/ tela, 65,5x53,8 cm
Col. FCG-CAMJAP: 84P731
Adquirida em junho de 1984 299

Fig. 82: Fernando Azevedo – *Sem título*, 1961
Óleo s/ tela, 61x81 cm
Col. FCG-CAMJAP: 62P257
Adquirida em agosto de 1962 299

Fig. 83: Eduardo Viana – *Natureza morta*, 1961
Óleo s/ tela, 118x90 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P781
Adquirida na exposição, em dezembro de 1961 301

Fig. 84: Paula Rego – *Sr. Vicente e a sua Esposa*, 1961
Colagem e óleo s/ tela, 90,5x90,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P448
Adquirida em julho de 1983 304

Fig. 85: Paula Rego – *Viva o ding-dong*, 1961
Desenho, *35x23 cm*
© Foto José Pereira, FCG-BA 304

Fig. 86: Paula Rego – *Quando tínhamos uma casa de campo*, 1961
Colagem e óleo s/ papel, 49,5x244,5 cm
Col. Casa das Histórias Paula Rego: P10 DEP 305

Fig. 87: Joaquim Rodrigo – *G.N.*, 1961
Têmpera s/ platex, 125x223 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA 306

Fig. 88: Vista da exposição com pinturas de Joaquim Rodrigo, esculturas de Jorge Vieira e pinturas de Júlio Pomar
© FCG-BA 306

Fig. 89: Bartolomeu Cid dos Santos – *A barca dos doidos*, 1961
Água-tinta s/ papel, 40,4x53 cm
Col. FCG-CAMJAP: GP115
Adquirida em dezembro de 1987 307

Fig. 90: João Cutileiro – *Estátua*, c. 1961
Cimento fundido (edição de 3 provas), 94 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA 309

Fig. 91: Fernando Lemos – *Série 1 – nº 8*, 1960
Nanquim s/ papel, 99x69,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: DP1380
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961 310

Fig. 92: Fernando Lanhas – *036-C-61*, 1961
Óleo s/ tela (?), 90x115 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA 310

Fig. 93: Ângelo de Sousa – *6 espectadores*, c. 1961
Óleo s/ tela (?), 65x50 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA 311

Fig. 94: Nikias Skapinakis – *Homenagem a Carpaccio*, 1961
Óleo s/ tela, 100x81 cm
© Foto José Pereira, FCG-BA 311

Fig. 95: Viana de Lima – *Escolas Primárias (Bragança)*, 1960
© Foto FCG-BA 313

Fig. 96: Fernando Távora – Mercado Municipal (Vila da Feira), 1953-1959
© Foto FCG-BA 313

Fig. 97: Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral – Bloco das Águas Livres, 1953-1955
© Foto FCG-BA 314

Fig. 98: Frederico George – *Exposição Henriquina*, 1960
© Foto Mário Novais, FCG-BA 314

Fig. 99: Conceição Silva – Moradia (Guincho), c. 1959
© Foto José Pereira, FCG-BA 315

Fig. 100: Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athouguia – Maquete da sede e museu da FCG (projeto de licenciamento), 1961
in TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 118
Não foi possível confirmar que maquete foi apresentada na *II Exposição* 318

Fig. 101: Pormenor do edifício da Sede e Museu da FCG, após a sua inauguração, 1969
in Colóquio: Revista de artes e letras. Nº 56 (dez. 1969), p. 44 319

Fig. 102: Jorge Vieira – Sem título, 1956
Terracota policromada com englobes, 56x126x56 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2053
Adquirida pelo Estado em 1976 320

Fig. 103: Jorge Vieira – Sem título, 1960
Granito rosa, 142x56x54 cm
Col. Museu do Chiado – MNAC: 2054
Adquirida pelo Estado em 1976 320

Fig. 104: Bartolomeu Cid dos Santos – *A barca dos doidos*, 1961
Água-tinta s/ papel, 40,4x53 cm
Col. FCG-CAMJAP: GP115
Adquirida na Exposição por particular. 321

Fig. 105: António Charrua– *Terra trabalhada*, 1961
Óleo s/ tela, 162x115 cm
Col. FCG-CAMJAP: 83P1154
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961 322

Fig. 106: José Júlio – *Paisagem*, 1961
Óleo s/ tela, 73x100 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P462
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961 322

Fig. 107: João Fragoso – Sem título, 1960
Bronze, 39,5x27x9 cm
Col. FCG-CAMJAP: 82E960
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961..... 322

Fig. 108: Maria Clementina Carneiro de Moura – *Lisboa*, 1961
Óleo s/ tela, 58x70 cm
Col. FCG-CAMJAP: 61P74
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961..... 322

Fig. 109: Bernardo Marques – Sem título, s.d.
Lápis litográfico s/ papel, 42,3x57 cm
Col. FCG-CAMJAP: DP34
Adquirida na Exposição, em dezembro de 1961..... 323

Fig. 110: Cartaz da exposição *Arte Portuguesa Contemporânea* da autoria de Sebastião Rodrigues, 1969
© Biblioteca Nacional de Portugal 324

Fig. 111: Almada Negreiros – *Duplo retrato*, 1934
Óleo s/ tela, 146x101 cm
Col. FCG-CAMJAP: 62P260
Adquirida em 2 de agosto de 1962..... 327

Fig. 112: D'Assumpção – *Abstracção*, 1960
Óleo s/ tela, 73x60 cm
Col. FCG-CAMJAP: 60P133
Adquirida em 23 de agosto de 1960 328

Fig. 113: Joaquim Rodrigo – *Painting & Sculpture of a Political Decade*, 1964
Vinílico s/ platex, 90,5x121,5 cm 345

Fig. 114: *Help for the Arts: a report to the Calouste Gulbenkian Foundation*. London: United Kingdom and Commonwealth Branch, 1959..... 350

Fig. 115: Ian Stephenson – *Abstraction: Flow*, 1957
Óleo s/ platex, 121,8x60,8 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE143
Adquirida em dezembro de 1960..... 362

Fig. 116: Joe Tilson – *September*, 1959
Óleo s/ tela, 259x213 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE136
Adquirida em novembro de 1960..... 362

Fig. 117: Robyn Denny –*Painting*, 1958
Óleo s/ tela, 198,5x244 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE236
Adquirida em novembro de 1960..... 362

Fig. 118: John Hoskin – *Flatside*, 1961
Aço ligeiro oxidado s/ aço, 97,5x147,5x52 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE24
Adquirida em 28 de março de 1962 364

Fig. 119: Peter Blake – *Love Wall*, 1961
Colagem e construção s/ madeira, 125x237x23 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE128 367

Fig. 120: David Hockney – *Renaissance Head*, 1963
Óleo s/ tela, 122x122 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE216 367

Fig. 121: Philip King – *Ripple*, 1963
Plástico, 188x89x77 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE26 367

Fig. 122: Richard Smith –*The Lonely Surfer*, 1963
Óleo s/ tela, 214x152,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE147
Adquirida em dezembro de 1960 368

Fig. 123: Alan Davie – *Boot it*, 1959
Óleo s/ tela, 122x152,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: PE245 373

Fig. 124: Hubert Dalwood –*Vertical Screen*, 1959
Bronze, 124,5x35,3x14 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE19 378

Fig. 125: Bernard Meadows – *Fallen Bird*, 1958
Bronze, 41x30,5x99,5 cm
Col. FCG-CAMJAP: EE5 378

Fig. 126: Exposição *Arte Britânica do Século XX*. Lisboa, SNBA, 1962
In MACIEL, Artur – Arte Britânica do Séc. XX: Exposição na .S.N.B.A. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 18 (maio 1962), p. 35 383

Fig. 127: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de Alan Davie e de Terry Frost. Coimbra, Associação Académica, 1962
© Tate, London 2012 384

Fig. 128: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de William Roberts e de Wyndham Lewis. Coimbra, Associação Académica, 1962
© Tate, London 2012 385

Fig. 129: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: pinturas de Francis Bacon, Roger Hilton (em segundo plano) e de Graham Sutherland. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1962
© Tate, London 2012 385

Fig. 130: Exposição *Arte Britânica do Século XX*: esculturas de Reg Butler e de Lynn Chadwick. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1962
© Tate, London 2012 385

Fig. 131: Fotografia de Paddy Bowling (responsável pelo secretariado da exposição), Alan Bowness, Philip James e Lawrence Gowing para uma edição da *Vogue* inglesa. Abril de 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 428 389

Fig. 132: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: plano final de instalação da autoria de Alison e Robert Smithson
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 432 391

Fig. 133: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: esculturas de David Smith e de Henry Moore (ao centro), e pintura de Kenneth Noland. Londres, Tate Gallery, 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 433 392

Fig. 134: Vista da Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*. Londres, Tate Gallery, 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 433 393

Fig. 135: Exposição *Painting & Sculpture of a Decade*: escultura de Marisol e pintura de René Magritte. Londres, Tate Gallery, 1964
in STEPHENSON, Andrew - *Painting and Sculpture of a Decade '54–'64* Revisited. *Art History*. Vol. 35, nº 2 (abr. 2012), p. 435 394

Fig. 136: Robert Rauschenberg – *Monogram* ou *Goat with a spare tire*, 1959
Caprino embalsamado, pneu, madeira, etc., 122x183 cm 402

Fig. 137: Joaquim Rodrigo – *Painting & Sculpture of a Political Decade*, 1964
Vinílico s/ platex, 90,5x121,5 cm 406

Fig. 138: Joaquim Rodrigo – *Londres*, 1964
Vinílico s/ platex, 91x122 cm
in Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné. [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999, p. 241..... 407

Fig. 139: Joaquim Rodrigo – *A*, 1961
Óleo s/ platex, 89x130 cm
in Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné. [Lisboa]: Museu do Chiado, 1999, p. 242..... 407

Fig. 140: Joaquim Rodrigo – *Trás-os-Montes*, 1964
Têmpera s/ platex, 122x91 cm
Col. FCG-CAMJAP: 67P146
Adquirida em 15 de julho de 1967 407

Fig. 141: Cartaz da *Exposição de Artes Plásticas*
©Biblioteca Nacional de Portugal 414

Fig. 142: Trabalho submetido por Tom ao concurso de cartazes para a *II Exposição*, que foi distinguido com o 2º Prémio.
© Biblioteca Nacional de Portugal 414

Fig. 143: Cartaz da exposição *Arte Portuguesa Contemporânea* da autoria de Sebastião Rodrigues, 1969
© Biblioteca Nacional de Portugal 414