

A

3
Contra o Nevoeiro
Manuel Graça Dias

5
Against the Fog
Manuel Graça Dias

9
**Prémios AICA/MC: Trinta Anos
de Prémios em Exposição**
Raquel Henriques da Silva

12
**AICA/MC Awards:
Thirty Years of Awards Displayed**
Raquel Henriques da Silva

17
**Cinco Notas sobre a História da
AICA Portuguesa e os seus Prémios**
José-Augusto França

21
**Five Notes on the History
of the Portuguese AICA and its Prizes**
José-Augusto França

27
**Encontros e Congressos Internacionais
Algumas lembranças e um apelo, ainda**
Rui Mário Gonçalves

35
**International Meetings and Congresses
Some recollections and an appeal, still**
Rui Mário Gonçalves

43
**Breve História da
Secção Portuguesa da AICA**
Afonso Ramos

62
**A Brief History of the
Portuguese Section of the AICA**
Afonso Ramos

I

ÍNDICE

CONTENTS

C

A

Contra o Nevoeiro

Manuel Graça Dias

Quem lesse os Estatutos da Associação Internacional dos Críticos de Arte, antes da última revisão ou, por extensão, aqueles da sua congénere Secção Portuguesa, não poderia deixar de notar uma certa, só aparentemente obsessiva, insistência na clarificação do objecto da crítica que deveria preocupar os seus associados: interrogar sobretudo a arte moderna ou contemporânea e, ainda que dedicados ao estudo da história, que esta respeitasse aos vários movimentos também modernos que a partir do século XX tinham chegado até nós.

Poderá parecer estranho que uma Associação, nascida a meio do século passado, sentisse necessidade de acautelar tão expressivamente o que nos parece óbvio: que os seus membros fossem críticos dos vários fenómenos artísticos que corressem paralelamente ao seu tempo.

Revemos, no entanto, esta primeira reacção de estranheza, quando nos lembramos das dificuldades que nesses idos de 1948 representava, ainda, a defesa dos valores modernos num mundo muito dominado pelo academismo, pela figuração “realista” nas artes plásticas ou performativas ou pela arquitectura “monumental” (uma estranha sintonia de “pesadelo” ligava a arquitectura que entusiasmara Speer na Alemanha, ou Mussolini em Itália, à que era “oficial” na Espanha de Franco, no Portugal de Salazar ou na União Soviética de Estaline).

Tendencial e optimisticamente, alguns de nós, contudo, terão sido levados a pensar que hoje esse mundo estaria ultrapassado, que a “revolução” nas diversas formas de expressão artística estariam ma-

duramente consagradas, que a insistência na defesa dos valores da arte contemporânea seria, então, redundante e que o papel da crítica de arte estaria agora apenas reservado a uma legitimação de segurança em relação aos novos valores que sempre fossem surgindo, à contribuição para uma “compreensão transcultural das artes visuais e da estética”, à defesa da “liberdade de expressão e de pensamento” ou à oposição à “arbitrariedade de qualquer censura”.

O mundo que deixámos no século XIX persiste, contudo, em acompanhar-nos: na pintura, na escultura, na fotografia, na ficção, na incompreensão do que possam ser aproximações mais misturadas ou conceptuais, na representação (teatro, cinema, dança), nas artes decorativas, na arquitectura, no urbanismo.

Confusamente descorado, claro, passado pelas muitas águas que as diversas vanguardas artísticas foram cascadeando sobre as já de si bastante baralhadas ideias originais, a demagogia funcionalista do realismo, do naturalismo, da “anedota”, da “história”, da “integração”, do “utilitarismo”, do “estilo”, do “economicismo”, triunfa ainda por sobre as inúmeras tentativas de romper o cerco e de encontrar modos mais experimentais e exigentes, capazes de ajudar a formar cidadãos livres e com outros níveis de exigência.

É certo que o Academismo reformista que hoje vivemos serve o sistema; o que são as *planas* telenovelas, ou os filmes americanos de grande bilheteira, ou as entediantes repetições de musicais de “largo sucesso”, ou os romances de aeroporto, se não o soporífero encontrado perfeito para a persistência dos valores moles que autori-

Manuel Graça Dias

zam e domesticam o desejo, canalizando as pulsões mais extremas?

Uma revista norte americana de viagens, *Travel + Leisure*, na sua edição online (Agosto, 2011), publicou uma lista daquelas que considera “as 14 mais belas estações ferroviárias do mundo”. Sem surpresa, a lista é quase exclusivamente uma enfadonha sucessão de pudins *Beaux-Arts*, *American Renaissance* ou “neos” (barroco, mourisco, gótico vitoriano), desde a Gare du Nord de Paris à Estação de Kuala Lumpur, com passagem pela Estação de Maputo (errada e miticamente atribuída a Eiffel) e pela Estação de São Bento no Porto, com a ênfase no “realismo histórico” dos 20 mil azulejos de Jorge Colaço que revestem a banalidade arquitectónica do átrio, com recriações de batalhas de propósitos patrióticos. Apenas Southern Cross, em Melbourne, ou Kanazawa-Bunko, no Japão, ambas remodeladas em 2005, ou ainda a festividade *art déco* da Union Station de Los Angeles, ultrapassam a carga oitocentista tardia que paradoxalmente acompanhou quase sempre a modernidade programática das estações de comboios, reservando apenas às coberturas dos cais, os modos novos de moldar os materiais às necessidades também novas que então surgiam.

Passear pelo sul de Portugal, à entrada dos anos 10 do século XXI, é percorrer um mundo neo “português suave” de pés-direitos baixos, molduras retóricas debruando as garagens, palitinhos de *pvc* a “dividir” os vidros duplos, em conjuntos funcionalmente referidos a uma ideia difusa de vernáculo algarvio onde toda e qualquer espontaneidade foi boçalmente transformada em garridice forçada por empreiteiros “populares”, com o sobran-

de *verdade* arregimentado nos envolventes arranjos *Pólis* (ou, pior ainda, topar com a agressividade muda e a *falta de amor* do minimalismo de pacotilha que tomou conta das novas gerações de arquitectos *mainstream*, hoje, do “moderno”, único vislumbre que parece proto assimilado, das casas com piscina das novelas aos suplementos “imobiliários” dos jornais).

Das restantes artes continua a ouvir-se o eco repetido da exigência de “significado”, da tradução “realista”, da “mensagem”, ou então do “virtuosismo”, do adivinhado trabalho acumulado, das horas mecânicas como moeda de troca para a aceitação de uma arte de emoções emprestadas pelo *kitsch*.

Os cerca de 60 nomes que os sucessivos Júris nomeados pela SP/AICA têm vindo a distinguir ao longo destes 30 anos, têm em comum uma sublinhada insistência na modernidade (nos caminhos novos diferentes do consabido), com que encararam os modos de se exprimir, quer através das artes visuais quer através da (mais carente de *utilidade*) arquitectura.

Por isso foi importante para a SP/AICA montar estas duas Exposições: celebrando os autores celebra, em simultâneo, a crítica que os tem sabido acompanhar e defender, defendendo com as suas escolhas o próprio percurso da Arte e da Arquitectura contemporâneas, em Portugal, nas inquietações e interrogações que tem sabido atirar às “certezas” da nossa cultura.

Para que a cultura não fique sempre a mesma, sempre igual, estática, estéril, inútil, acomodada.

Porque acreditamos ser obrigação da crítica de arte não deixar de se rebelar, sempre, perante o XIX tardio do mundo por demais realista que ainda enevoa o XXI.

Against the Fog

Manuel Graça Dias

Upon reading the Statutes of the International Association of Art Critics (AICA), before its latest review, or, by extension, those of its Portuguese Section, one cannot but note a certain, obsessive only in appearances, insistence on the clarification of the aim of the critique that should concern its associates: the questioning of especially Modern or Contemporary art and, even if concerned with History, that such art fell under the several, also modern, movements that reached us since the 20th century.

It may seem strange that an Association, born in the middle of the last century, would ever feel the need to so expressively articulate that which seems obvious to us: that its members were critics of the several artistic phenomena that occurred in their lifetime.

This first impression, however, is reviewed once we recall the difficulties that, in that distant year of 1948, the defense of modern values faced in a world much dominated by Academicism, by “realistic” figuration in visual and performing Arts or by the “monumental” architecture (a strange, nightmarish harmony connected the architecture that enthralled Speer in Germany or Mussolini in Italy to that which was “official” in Franco’s Spain, Salazar’s Portugal or Stalin’s Soviet Union).

Some of us, however, will optimistically and increasingly think that, nowadays, such world was overtaken, that the “revolutions” in the different forms of artistic expression were maturely acclaimed, that the insistence in the values of contemporary art would, therefore, be redundant and that the role of art criticism would now be concerned with legitimizing the safety of

new values that would have meanwhile appeared, with contributing towards a “transcultural understanding of visual arts and aesthetics”, with defending “freedom of speech and thought” or with opposing the “arbitrary character of any censorship”.

The world that we left behind in the 19th century, however, remains with us: in painting, sculpture, photography, fiction, in the lack of understanding what may seem more blended or conceptual approaches, in representation (theatre, film, dance), in the decorative arts, in architecture, in urban planning.

Confusedly colorless, of course, subjected to the many waters of the diverse artistic vanguards that cascaded over their already quite jumbled initial ideas, the *functionalist* demagogy of Realism, of Naturalism, of the “anecdote”, the “story”, the “integration”, the “utilitarianism”, the “style”, and of the “economicism”, triumphs over the endless attempts of breaking through this siege and finding more experimental and demanding modes, which can help and inform free citizens with other levels of expectation.

Certainly, this reforming Academicism serves the system, what are the *flat* soap operas, American blockbuster films, the boring repetitions of “widely acclaimed” musicals, airport novels, if not the soporiferous made perfect for the persistence of the soft values that authorize and domesticate desire, channeling the more extreme instincts?

In its online publication, *Travel + Leisure*, a North-American magazine published a list of what it considers to be “the 14 most beautiful train stations in the

Manuel Graça Dias

world” (August, 2011). Unsurprisingly, the list is a dull succession of Beaux Arts, American Renaissance or “neo” (Baroque, Moorish, Victorian Gothic) puddings, ranging from the Gare du Nord in Paris to the Kuala Lumpur Train Station, through the Maputo Station (mistakenly and mythically attributed to Eiffel), and the São Bento Station in Porto, in which the “historical realism” of Jorge Colaço’s 20,000 tiles, recreating battles of patriotic intents, covering the banality of the hall is emphasized. Only Southern Cross Station, in Melbourne, or Kanazawa-Bunko, in Japan, both remodeled in 2005, or the Art Deco festivity of Los Angeles’s Union Station, overtake the late 1800’s mark that paradoxically almost always came with the programmatic modernity of train stations, relegating new manners of shaping new materials to serve the emerging needs to the coverings of the quays.

Nowadays, as we enter the 2010’s, journeying through the south of Portugal is to encounter a neo-“soft Portuguese” world of low ceilings, rhetoric frames of garage doors, P.V.C. toothpicks “dividing” double glazed window panels, in groups functionally referring to a diffuse idea of vernacular architecture of the Algarve where all and any trait of spontaneity was ignorantly transformed into forced glee by “popular” builders, with the remaining *truth* framed by the surrounding *Pólis* arrangements (or, worse, noticing the mute aggressiveness and *lack of love* of the trumped up Minimalism that has taken over the new generations of architects, the mainstream of what, today, is “modern”, catching a glance of what

seems proto assimilated, from houses with pool seen in soap operas to the “real estate” supplements of the newspapers).

In the remaining arts, we continue to hear the repeated echo of the demand for “meaning”, for a “realistic” approach, for the “message”, or for “virtuosity”, for the visibly accumulated work, for the mechanic hours as the exchange currency for the acceptance of an art whose emotions are lent by *Kitsch*.

Of the 60 names that the successive Juries named by AICA’s Portuguese Section (SP/AICA) have awarded within the past 30 years, many have in common an underlined insistence on modernity (on the new paths which diverge from the commonly known), with which they have approached their manners of self-expression, whether in the Visual Arts, or in Architecture, which demands greater utility.

This is why it was important for SP/AICA to set up these two Exhibitions: by celebrating its authors, it simultaneously celebrates the critique which has followed and defended them, thereby defending, through its choices, the path or Contemporary Art and Architecture in Portugal through the disquieting and questioning with which it has met the “certainties” of our culture.

So that culture does not remain the always the same, always equal, static, sterile, useless, accommodated.

Because we believe that the obligation of art criticism is to never stop rebelling against the world’s late 19th century, too Realistic, that still clouds the 21st century.

Tradução de Translated by
Inês Brandão

Prémios AICA/MC: Trinta Anos de Prémios em Exposição

Raquel Henriques da Silva

A decisão de celebrar, com uma exposição, trinta anos de prémios AICA/MC tem dois desígnios fundamentais. O primeiro, a oportunidade de reunir (sem confrontos simplistas nem somas que não fariam sentido) um conjunto apreciável de artistas plásticos e arquitectos. Através das suas obras, será possível propor uma reflexão sobre a história recente da cena artística portuguesa que, há mais de três décadas, funciona, com alguma regularidade, em contexto internacional. Mas ela mantém marcas do seu passado próximo – em que ser moderno em Portugal foi penosa resistência – e, talvez, particularidades estéticas e poéticas, capazes de afirmar ou infirmar uma comum originalidade distintiva. Seria suficiente este objectivo, tendo em conta a dificuldade, para o público em geral mas também para os artistas e públicos especializados, de aceder, com regularidade, a mostras de arte portuguesa, organizadas com metodologias próprias da História da Arte. A razão reside, em grande parte, no facto de os poucos museus de arte contemporânea não apresentarem exposições permanentes, por motivos diversos, infelizmente confluentes. Por outro lado, apesar do brilhantismo do estado da arquitectura em Portugal, continua a faltar, neste domínio, um museu.

O segundo desígnio relaciona-se mais especificamente com a missão da AICA: promover e divulgar o desempenho profissional da crítica da arte. Entendemo-la numa perspectiva ampla que toca e cruza a crítica, a história e a curadoria de exposições, abrindo-as a domínios disciplinares afins

e envolvendo, como questão constitutiva, toda a diversidade de tipologias contidas nas designações correntes de artes plásticas e arquitectura. De acordo com esta missão, a exposição comemorativa dos 30 anos de Prémios AICA/MC permitirá analisar, reflectir e debater uma das mais difíceis e aliciantes tarefas da crítica da arte: distinguir e premiar.

Creio que as premiações acumuladas, desde 1981, manifestam duas preocupações maiores: uma espécie de acerto histórico em relação ao passado anterior ao 25 de Abril de 1974, homenageando artistas que, nas primeiras fases das suas carreiras, dificilmente o seriam pela ausência de estruturas públicas envolvidas com a produção contemporânea; e o desejo de reconhecer e enaltecer os mais importantes actores da cena artística portuguesa, incluindo os arquitectos. Para avaliar a eficácia e a justeza destas premiações há que ter em conta que o prémio distingue não uma actividade artística global mas a sua concretização num evento destacado, expositivo ou não, decorrido no ano a que o prémio se refere. Sendo verdade que o conhecimento anual dos Prémios AICA/MC não tem suscitado nem debate nem críticas, este será um momento fundamental para o fazer, perante a visão globalizadora que as exposições propiciarão. Falando com a particularidade da minha profissão de professora e de historiadora da arte, tenho a certeza que nomeadamente os estudantes aproveitarão para actualizar e confrontar uma reflexão que, em geral, lhes é impossível a não ser através de bibliografias.

Raquel Henriques da Silva

Mas há um terceiro desígnio na aventura em que se envolveram duas direcções sucessivas da Secção Portuguesa da AICA. Digo aventura porque a AICA, em Portugal, tem modestíssimas estruturas e modestísimos meios, uns e outros dependentes, para o essencial, da dedicação cívica dos seus membros. Mesmo assim, não sabíamos toda a dimensão do risco que se ia assumir, quando ele foi delineado, num contexto político, económico e financeiro menos deprimente que o actual. Esse terceiro desígnio visa confirmar, perante nós, membros da AICA, perante a sociedade e perante o Estado que a AICA continua a ter razão de existir e que, desde a sua reformulação auspiciosa em 1969, desempenhou com excelente capacidade de realização, o essencial da sua missão.

No âmbito destas comemorações, faz-se, pela primeira vez, uma História da Secção Portuguesa da AICA, sem ser escrita na primeira pessoa ou sobre memorialismos não sistematizados. Assim, não me compete, no âmbito deste texto, repetir-me em relação à investigação de grande nível realizada por Afonso Ramos, um jovem historiador da arte que não viveu os tempos heróicos do 'antigo regime' nem as agitações ruidosas próprias de uma revolução. Pessoalmente, li com muito proveito o resultado desse trabalho e não posso deixar de salientar alguns pontos: a história da SP/AICA, refundada em 1969, manifesta que o trabalho da crítica, como o dos artistas e a vida cultural, decorriam à margem dos proclamados valores do Estado Novo, anunciando, com a autonomia própria da cultura, a revolução por vir. Apesar de grandes dificuldades de formação, de viagem e de acesso aos centros culturais estrangeiros, havia, no Portugal de então, uma elite, mínima é verdade, actualizada e relacionada internacionalmente que sabia o que era a arte moderna e que defendia os artistas portugueses, nomeadamente os, nessa altura,

bastante jovens premiados com o Prémio Soquil, delineado por Fernando Pernes.

Creio que a qualidade inicial da AICA desses anos foi uma razão activa para a sua sobrevivência nos anos da Revolução, quando especialmente se empenhou nas questões urbanas e em responder a múltiplas solicitações, nomeadamente externas. Sem quebra de prestígio, chegou ao início da década de 1980, quando haviam terminado as causas unidireccionadas, as certezas e os valores que moldavam a cultura europeia desde o segundo pós-guerra. A criação e a permanência anual dos Prémios AICA/MC provam que, apesar da existência de imensas fragilidades, a vida artística portuguesa adquiriu dispositivos de durabilidade, capazes de integrar os confrontos geracionais e de ultrapassar a particularidade dos contextos.

Como sempre acontece, as pessoas concretas foram e continuam a ser fundamentais. Depois da geração dos fundadores (José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Salette Tavares, entre os mais dedicados), outros se afirmaram, nomeadamente no quadro da Secretaria de Estado da Cultura (depois Ministério e, hoje de novo, Secretaria) onde sobreleva o trabalho qualificadíssimo de Fernando Calhau. Nos anos de 1980, ele foi fundamental para delinear e assegurar o Prémio AICA/MC e para densificar contactos inter-geracionais que, situação única no século XX em Portugal, foram favoráveis aos mais novos, tanto do ponto de vista da criação, como da crítica. No Portugal pós-25 de Abril, este foi um momento da maior importância porque, pela primeira vez também, o Estado assumia uma política cultural, não se substituindo à Fundação Calouste Gulbenkian (decisiva na afirmação dos primeiros anos da SP/AICA refundada em 1969), mas trabalhando em conjunto e partilhando alguns investimentos, nomeadamente em

30 Anos de Prémios em Exposição

termos de participação em eventos internacionais.

No entanto, apesar das complicações, de indispensáveis apoios e de enquadramentos institucionais de reforço, a AICA manteve inalterada a sua autonomia. Por isso, pôde sobreviver a épocas especialmente difíceis, com um prestígio alicerçado no rigor da sua actuação, assegurada pelos seus membros mais activos, velhos e novos que têm percursos e opções estéticas diferenciadas. Na minha opinião, o capital de experiência adquirido podia ser posto ao serviço das frágeis políticas de apoio às artes plásticas por parte do Governo. Reforçar-se-ia assim o papel das agências intermédias, particularmente as associações, para distribuir meios de produção e de divulgação que serão sempre insuficientes.

Pelo meu lado, tendo recebido o honroso convite para ser comissária-geral das exposições que celebram os trinta anos dos Prémios AICA/MC, pude testemunhar o extraordinário empenho da actual direcção, assegurada por Manuel Graça Dias e Leonor Nazaré, de tal modo que o chegarmos ao fim desta aventura lhes é em grande parte devido. Fazem-no para que a AICA continue a cumprir, melhor se possível, a sua missão. Claro que a importância dos comissários das duas exposições (João Pinharanda nas Artes Plásticas e Ricardo Carvalho para a Arquitectura) garante a qualidade e inventividade necessárias

para que a intenção celebratória seja justo ponto de partida mas não o objectivo final. Como afirmei no início deste texto, pretende-se que a rememoração alavanque a questionação de um importante pedaço da História da Arte recente em Portugal.

As exposições decorrerão, a de Artes Plásticas no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, a de Arquitectura na Sociedade Nacional de Belas-Artes. A participação destas instituições mais que centenárias manifesta a facilidade de estabelecer uma cadeia determinada de elos que nem sempre encaixam facilmente uns nos outros. Outras instituições, nomeadamente para indispensáveis apoios mecénaticos, reconhecem os ideais da AICA para o apoio à promoção das artes, através de uma aliança livre e cúmplice entre os críticos e os artistas.

Os comissários das exposições explicarão as suas escolhas e os constrangimentos diversos que as determinaram e esperemos que o seu trabalho seja analisado, debatido e criticado. Será também a produção artística que vai estar em reflexão, num leque amplo de cruzamentos. Um dos mais interessantes diz respeito à nossa convicção de que há territórios de confluência entre as artes plásticas e a arquitectura, explicitando o traço mais original da história do Prémio AICA/MC e que, creio eu, deve ser ponderado quando se trata de pensar as eventuais marcas específicas das artes em Portugal.

AICA/MC Awards: Thirty Years of Awards Displayed

Raquel Henriques da Silva

The decision to celebrate thirty years of the AICA/MC Awards by way of an exhibition serves two fundamental purposes. The first, the opportunity to gather a substantial group of visual artists and architects (without generating simplistic face-offs or aggregates, which would be pointless). Through their work, it is possible to review the recent history of the Portuguese art scene, which in excess of three decades has functioned somewhat regularly within the international arena. The scene maintains traces of its recent history – where modernity meant punishing resistance – and also, perchance, presents certain aesthetic and poetic particularities capable of validating or invalidating a common and distinctive originality. This end in itself would suffice given the difficulty audiences in general, but also artists and specialized viewers have in regularly accessing surveys of Portuguese art, which have been organized in keeping with specific art historical methods. The explanation for this resides largely in the absence of permanent exhibitions for reasons oft diverse but concurrent in contemporary art museums, which too are limited in number. On the other hand, despite the brilliance of the state of architecture in Portugal, the field continues to remain short of a museum.

The second purpose is connected more specifically to AICA's mission: to foster and promote the professional accomplishments of art criticism, understood here from a broad perspective, which touches and crosses art criticism, history and curatorial work, opening these to

similar disciplinary realms and engaging with, as a constituent concern, the many typologies contained in the terminology of visual arts and architecture today. According to this mission, this exhibition, which commemorates 30 years of the AICA/MC Awards, provides analysis, reflection and debate around one of the most difficult and captivating tasks of art criticism: to distinguish and award.

I believe the awards accumulated since 1981 manifest two major concerns: a sort of historical rectification vis-à-vis history prior to April 25 of 1974, through the recognition of artists who, in the first stages of their careers would have passed unnoticed given the absence of public structures involved in contemporary production, and the desire to acknowledge and extol the most important actors on the Portuguese art scene, architects included. In order to evaluate the efficiency and even-handedness of these awards, consideration must be given to the fact that they do not distinguish an artist's global output, but the realization of a chosen event, be it an exhibition or other that coincides with the year of the award. Although it is true the yearly announcement of the AICA/MC Award has prompted neither debate nor criticism, now is the time for this given the global vision the exhibitions will convey. Speaking from the particular standpoint of my profession as a lecturer and art historian, I am certain students will seize this opportunity to revise and confront a vision altogether impossible without turning to paper.

Thirty Years of Awards Displayed

There is a third purpose to the adventure propounded by two successive administrations of the Portuguese Section of AICA. I use the term adventure as AICA in Portugal has exceedingly modest structures and exceedingly modest resources, which are essentially reliant on its members' civil dedication. Even so, we did not know the entire measure of risk we would be taking on when this project was outlined in a less recessive political, economic and financial climate than is ours today. This third purpose seeks to confirm to AICA members, society and the State that the association continues to perform its mission with fine results, ever since its auspicious reformulation in 1969. Within the ambit of these commemorations, the history of AICA will be, for the first time, penned without engaging in ramblings or speech in the first person. As such, it is not up to me, within the compass of this text, to repeat myself as to the quality of the research conducted by Afonso Ramos, a young art historian who did not live the heroic times of the old order, nor the raucous agitation of revolution itself. Personally, I have profited from reading the result of his work and cannot help but highlight certain points: the history of the Portuguese Section of AICA, recast in 1969, obviates how the labour of criticism, as well as that of artists and cultural life, took place on the outskirts of the *Estado Novo*'s proclaimed values, announcing, with the autonomy that comes with culture, imminent revolution. Despite the great difficulties in education, travel and accessing foreign cultural hubs, there was an informed elite, small it is true, at the time, which was in tune, internationally connected and aware of modern art, and defended Portuguese artists, namely those very young laureates at the time of the Soquil Awards, delineated by Fernando Pernes.

I believe AICA's initial quality during these years was the active reason for its

survival during the years of the Revolution, when it especially committed to urban issues and to responding to multiple requests. Without losing face, the association reached the beginning of the eighties, when unidirectional causes and the certainties and values that shaped European culture since World War II had come to an end. The creation and yearly permanence of the AICA/MC Awards proves that, despite the existence of immense fragilities, Portuguese art life has acquired enduring tools, capable of integrating generational conflicts and overcoming contextual particularities.

As is the case always, people in concrete have been, and continue to be fundamental. After the generation of founders (José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Salette Tavares, amongst the most dedicated), others affirmed themselves, namely within the framework of the Secretaria de Estado da Cultura (later Ministry, and today, again, Secretariat), where the legacy of Fernando Calhau's qualified work remains. In the 1980s, he was fundamental in delineating and securing the AICA/MC Award as well as intensifying intergenerational contacts, which, a unique situation in Portugal in the twentieth century, encouraged emerging production and criticism. In post April 25th Portugal, this was a moment of the greatest import. For the first time, the State adopted a cultural policy that supplemented the Calouste Gulbenkian Foundation's and its role (decisive in AICA's first years and its re-foundation in 1969), jointly working and sharing investments, namely participation in international events.

Despite its complicity, its indispensable need for support and a reinforcing institutional framework, AICA has maintained its autonomy. In this, it has managed to survive especially trying times with its prestige footed in rigour which its more active members, both young and old, uphold regardless

Raquel Henriques da Silva

of their careers or aesthetic choices. In my opinion, the capital of acquired experience could be put to the service of the government's fragile visual arts funding policies. The role of intermediary agencies, associations in particular, would thus be reinforced, distributing means of production and promotion, which are always short.

On my part, having received the honourable invitation to be the curator in general of the exhibitions celebrating thirty years of the AICA/MC Awards, I have managed to witness the extraordinary dedication of its current governing body and the dogged determination of Manuel Graça Dias and Leonor Nazaré. They have brought this exhibition about so that AICA may continue to fulfil its mission as best possible. Clearly the importance of the curators of the two exhibitions (João Pinharanda, visual arts and Ricardo Carvalho, architecture) guarantees the quality and inventiveness that is needed if this celebratory intent is to be the point of departure rather than a final objective. As I stated in the beginning of this text, our intention has been to elicit the questioning of an important part of recent art history in Portugal.

The National Museum of Contemporary Art – Museu do Chiado will host the visual arts section and the National Society of Fine Arts (SNBA) architecture. The participation of these more than century old institutions reveals the ease with which a chain determined by links, which do not always meet, was established. Other institutions, in their indispensable sponsorship, recognised AICA's ideals in supporting and promoting the arts by way of an open and complicit alliance between critics and artists.

The curators of the exhibitions will explain their choices and the diverse constraints that determined them. We hope their work will be analysed, debated and criticized. Artistic production will also be the theme of reflection with a wide range of crossovers. One of the most interesting has to do with our conviction that there are territories where the visual arts and architecture meet, highlighting one of the most original marks of the history of the AICA/MC Award, which, I believe, should be pondered when thinking about eventual marks of specificity to art in Portugal.

Tradução de Translated by
Nancy Dantas

Cinco Notas sobre a História da AICA Portuguesa e os seus Prémios

José-Augusto França
(Presidente de Honra da AICA Internacional)

I

No imediato pós-guerra da ONU, em sua desinência UNESCO, foram criadas várias ONG (organizações não governamentais) nacionalmente independentes, tais como, em relação com a vida artística, ICOM, AIAP, CIHA e AICA, para museólogos, artistas, historiadores e críticos. Esta última organização teve uma secção portuguesa constituída em cerca de 1952 por Luís Reis Santos, a convite do Presidente Geral, então Paul Fierens, seu amigo. Dela fizeram parte Adriano de Gusmão, Armando Vieira Santos, Diogo de Macedo e, honorificamente, Reynaldo dos Santos – mas sem actividade ou notícia que constasse no secretariado--geral de Paris, então a cargo de Suzanne Gille-Delafon. Através dela, tal como Mário Dionísio e proposto pela Secção Brasileira, fui eleito, em 1955, para uma “Secção Livre” que agrupava profissionais de países em que havia reconhecidas dificuldades políticas. Dela, em 1960, residindo em Paris, passei para a Secção Francesa em que fui admitido – antes que a Secção Portuguesa fosse reestruturada em 1969, para cujo efeito a ela passei, a pedido de Jacques Lassaigue, então Presidente Geral¹.

Em 1962, a AICA (presidida então por G. C. Argan), juntamente com a École

Pratique des Hautes Études – VI secção, dirigida por Pierre Francastel, colaborou com a UNESCO (serviço dirigido por Lourival Machado), na proposta por esta dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian de criar um “Centre International d’Études et de Documentation sur l’Art Contemporain” com dupla sede, em Paris (na AICA, sob direcção de Pierre Francastel), para investigação, e em Lisboa (na FCG) para arquivação. Correspondência foi trocada sem resultado nem conclusão, durante os anos de 1962 e 1963².

II

De 28 a 31 de Março de 1967 teve lugar em Lisboa o primeiro (e único) encontro cultural de críticos de arte nacionais, realizado no Centro Nacional de Cultura sob os auspícios da Association Internationale des Critiques d’Art e com subvenção da Secção Portuguesa (clandestina) do Comité pour la Liberté de la Culture. Integraram a comissão organizadora José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves (que a secretariou) e ainda, mas só nominalmente, Adriano de Gusmão (então da Secção Portuguesa da AICA, presidida por Luís Reis Santos e, na prática, inexistente) e Nuno Portas. O programa estabelecido e cumprido compreendeu três temas: “História, Socio-

1. Ver J.-A.França, “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 20 de Fevereiro 1969.

2. Ver J.-A.França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

José-Augusto França

logia, Estética e Crítica de arte”, “Função e situação da crítica de arte” e “Perspectivas da arte ocidental”. O primeiro tema foi tratado por comunicações de J. A. Ferreira de Almeida (substituindo Adriano de Gusmão, que não se apresentou), Salette Tavares e Nuno Portas; o segundo, por textos de Rui Mário Gonçalves e de dois críticos estrangeiros especialmente convidados, um espanhol, J. M. Moreno Galván (que não obteve passaporte para sair de Espanha, por razões políticas que foram devidamente denunciadas no Encontro) e um francês, Henry Galy-Carles; o terceiro, por Mário de Oliveira, Ernesto de Sousa e Fernando Pernes. Todas as comunicações, conforme esquema definido (com excepção da primeira, improvisada), foram seguidas de comentários igualmente escritos, da autoria, respectivamente, de J.-A. França, Pedro Vieira de Almeida, Fernando Guedes, Nelson di Maggio, J.-A. França, Alfredo Margarido, M. P. Rio de Carvalho e Nelson di Maggio. Uma mesa-redonda sobre “Perspectivas da arte e da cultura artística em Portugal” foi orientada por J.-A. França, com participação de Ernesto de Sousa, R. M. Gonçalves e Fernando Pernes, estando a imprensa diária representada por Raul Rego (que enviou texto escrito) e tendo a Fundação C. Gulbenkian enviado, como observador, Fernando de Azevedo. A SNBA recusou fazer-se representar, porque os organizadores entenderam dever também convidar o SNI – que não respondeu ao convite, receando, obviamente, críticas que não deixaram de ser feitas à sua acção. Quatro galerias de arte (111, Quadrante, Buchholz e Gravura) realizaram exposições especiais na altura do Encontro. O relatório final do Encontro registou uma assistência de cerca de 150 pessoas em cada uma das sessões, o que traduziu um

êxito acima da expectativa da organização. Registou igualmente que alguns jornais de Lisboa e do Porto deram cobertura ao Encontro, tendo, porém, a Censura feito reduzir as reportagens e proibido a publicação de fotografias. A decisão da publicação dos textos apresentados, para o que se contaria com subsídio da FCG, não pôde ser levada avante, por ter sido impossível obter dos autores cinco dos textos apresentados ou a redigir de seguida. As seguintes propostas foram aprovadas por unanimidade, na última sessão dos trabalhos:

- a) Que os jornais quotidianos e hebdomadários atribuam a sua rubrica artística a críticos qualificados;
- b) Que a SNBA encarregue intelectuais qualificados de estabelecer um programa de actividades;
- c) Que a secção portuguesa da AICA seja reestruturada;
- d) Que a FCG organize em Lisboa exposições internacionais de arte contemporânea com prémios;
- e) Que a mesma instituição faça preparar um plano de estudos no domínio da arquitectura;
- f) Que ela faça realizar um inquérito sobre a situação actual da arte e dos artistas portugueses.
- g) A FCG prometeu, em correspondência trocada, estudar as três propostas. Quanto aos três primeiros pontos, o tempo se encarregou de lhes dar satisfação, na evolução da sociedade cultural portuguesa, tendo uma nova AICA nacional sido criada no ano seguinte³.

III

Reestruturada em 1969, conforme recomendação da alínea c) do Encontro, a AICA

3. Esta segunda nota corresponde a uma transcrição praticamente integral do texto de J.-A. França, “Encontro de Críticos de Arte Portugueses” in Colóquio/Artes, nº 81, Junho de 1989.

Cinco Notas

portuguesa acolheu os dois membros anteriores, Adriano de Gusmão e Armando Vieira Santos (Luís Reis Santos recusou e Reynaldo dos Santos desinteressou-se) e, por opção, novos associados: Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Francisco Bronze, Ernesto de Sousa, Mário de Oliveira, Nelson di Maggio, Salette Tavares, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida e eu que fui eleito presidente anual, sucedendo-me, em 1972, Rui Mário Gonçalves, e outros depois: havia doze membros em 1970 e catorze em 1972. As primeiras reuniões, por comodidade, tiveram lugar em casa de Armando Vieira Santos; a partir de 1972, na SNBA.

Esta Secção Portuguesa, sem estatutos próprios, por se regular pelos da AICA Internacional, obteve legalização pela Secretaria de Estado da Cultura – Direcção do Património, graças à boa vontade de Bairrão Oleiro. Só teria estatutos próprios, por exigência do Governo Civil, em 1970.

Entre Abril de 1969 e Agosto de 1970, a AICA portuguesa realizou, em suplemento da revista *Arquitectura* (dirigida por Carlos Duarte), a publicação de *Pintura e Não* que durou sete números (“A colaboração dos colegas não deu para mais de sete números que serão sempre consultados com proveito”), sob a minha direcção anónima. Foram publicados artigos de fundo, artigos gerais e críticas sistemáticas de exposições e, no número 6, deu-se publicidade a “Quatro propostas apresentadas à Fundação Calouste Gulbenkian, respondendo a um convite genérico do seu presidente”. Foram elas a criação de:

- a) um Instituto de Arte;
- b) um Serviço Educacional;
- c) Arquivos gerais de arte contemporânea;

d) um Gabinete de intercâmbio internacional. A FCG agradeceu e ficou de estudar as propostas, sem lhes dar seguimento.

Entretanto, em 1971, a AICA Portuguesa constituiu júri para escolher os artistas que, n’A Brasileira do Chiado iam realizar os onze quadros que substituíram os que lá tinham sido colocados em 1926 – e que hoje lá se encontram⁴.

Em 1972, a Sociedade Nacional de Belas Artes convidou a AICA portuguesa a realizar uma grande exposição na sua sala, no Verão, e ela foi composta por escolhas individuais de dez membros seus, dada a impossibilidade constatada de estruturar uma exposição colectiva⁵.

IV

Em Setembro de 1971, no Congresso de Amsterdão, sendo Presidente nacional (Vice-Presidente internacional), propus realizar em Portugal o congresso de 1973. Posta a proposta a votação, o facto de o nosso país estar envolvido numa guerra colonial (embora a realização fosse inteiramente livre de intervenção oficial, beneficiando de um subsídio de FCG) levou à recusa da proposta (por maioria de um só voto). Com o poder de decisão que lhe era próprio, o Conselho de Administração da AICA, reunido em Paris, sob a presidência de Jacques Lassaigue, votou contrariamente, aceitando por unanimidade (com três abstenções) a minha proposta. Considerando os perigos de contestação que podiam advir à AICA, e dando-me moralmente por satisfeito pela nova decisão, retirei a proposta - o que ficou apreciado em acta, ditada por René Berger⁶.

4. Ver “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 27 de Julho de 1972.

5. Ver “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 6 de Março de 1971.

6. Ver J.-A. França, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

José-Augusto França

Por duas vezes, após o 25 de Abril, foi possível realizar congressos da AICA em Lisboa: em 1976, sob a presidência nacional de Salette Tavares⁷, e dez anos depois, em 1986, sob a presidência nacional de Sílvia Chicó – com uma grande exposição de pintura organizada por Fernando de Azevedo na SNBA e prémios atribuídos a Nuno Câmara Pereira, António Sena e Pedro Chorão por um júri internacional (René Berger, Dore Ashton e Sílvia Chicó)⁸.

Entretanto, em 1984, por proposta das secções francesa e holandesa, fui eleito Presidente da AICA, no congresso da Grécia, para os três anos regulamentares, não aceitando renovação eleitoral do cargo em 1987.

V

No ano da sua reestruturação, 1969, a AICA portuguesa passou a patrocinar o Prémio Soquil, instituído no ano anterior por uma empresa comercial privada, graças à iniciativa pessoal de Fernando Pernes, que igualmente levou à intervenção da AICA. O Prémio Soquil foi atribuído durante cinco anos e tinha o valor considerável, na altura, de quarenta mil escudos mais trinta mil destinados a menções honrosas. Foi “um prémio inédito e único em Portugal, pela sua regularidade e pela sua independência”, fora de razões políticas e de concurso, na medida em que era dado a artistas que tivessem exposto publicamente durante o ano em questão. Os premiados foram, sucessivamente, Calvet da Costa, Noronha da Costa, Manuel Baptista, Paula Rego e Joaquim Rodrigo e foram distribuídas, ao todo, vinte e duas menções hon-

rosas. Uma exposição realizada em 1973, na sala da SNBA, reuniu obras dos artistas contemplados e permitiu finalmente avaliar o acerto da iniciativa⁹.

Em 1981, também por iniciativa de Fernando Pernes junto de Fernando Calhau, então com responsabilidades na Secretaria de Estado da Cultura, e em continuidade do Prémio Soquil, a AICA portuguesa organizou os Prémios de Artes Plásticas e Arquitectura – AICA-SEC, inicialmente no valor de cem mil escudos para ambas as especialidades. O júri, posto sob a minha presidência (de que desisti em 2000, após vinte anos de actividade), era constituído por dois críticos de artes plásticas e dois críticos de arquitectura, cooptados *ad hoc* entre eles, figurando obrigatoriamente o presidente da secção portuguesa. Os prémios AICA-SEC ou MC continuam a ser atribuídos regularmente hoje em dia, já com trinta edições – que agora, conforme projecto várias vezes adiado, permite realizar uma vasta exposição de obras de todos os autores premiados, no Museu do Chiado e na SNBA. Esta constituirá, no seu geral, um panorama histórico significativo da produção artística nacional nos dois domínios considerados, em sua evolução, através de três decénios.

Será importante não esquecer que, de cada vez, a premiação é condicionada pelas exposições ou realização durante o ano considerado, o que leva a possíveis distorções históricas na cronologia dos prémios e a entender que alguns importantes artistas (que não devo nomear) jamais tenham podido ser galardoados. E sem esquecer também que a qualidade de um prémio atribuído depende ainda, e sempre, da qualidade profissional do júri que o atribui.

7. Ver “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 6 de Setembro de 1976.

8. Ver “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa* de 29 de Setembro de 1986.

9. Ver “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa* de 24 de Julho de 1969 e de 23 de Novembro de 1972.

Five Notes on the History of the Portuguese AICA and its Prizes

José-Augusto França
(Honorary President of the AICA International)

I

Immediately in the post-war period at the UN, in its UNESCO branch, various nationally independent NGO's (Non-Governmental Organizations) were created, such as those relating to the arts, ICOM, AIAP, CIHA and AICA, for museologists, artists, historians and critics. The latter organization had a Portuguese section formed around 1952 by Luís Reys Santos, by invitation of the President General, then Paul Fierens, his friend. Constituent members were Adriano de Gusmão, Armando Vieira Santos, Diogo de Macedo and, in an honorary role, Reynaldo dos Santos – but without activity or news appearing at the general secretariat in Paris, then in the hands of Suzanne Gille-Delafon. Through her, together with Mário Dionísio, and a proposal by the Brazilian section, I was elected, in 1955, to a “free section” that brought together professionals of countries recognized to have political difficulties. From this section, whilst residing in Paris, I transferred into the French section, to which I was admitted - before the Portuguese section was restructured in 1969, upon which effect I transferred to it, at the request of Jacques Lassaigue, then President General¹.

In 1962, the AICA (then chaired by G. A. Argan), together with the *École Pratique des Hautes Études* – 6th section, directed by Pierre Francastel, worked jointly with UNESCO (a service directed by Lourival Machado), on the proposal addressed by the latter to the Calouste Gulbenkian Foundation to create a “Centre International d'Études et de Documentation sur l'Art Contemporain” with a double head office, in Paris (at AICA, under the direction of Pierre Francastel), to undertake research, and in Lisbon (at the CGF) to construct an archive. There was an exchange of correspondence without any result or conclusion in the years of 1962 and 1963².

II

From the 28th to the 31st March 1967, the first (and only) cultural meeting of national art critics was held in Lisbon. Its venue was the Centro Nacional de Cultura under the auspices of the Association International des Critiques d'Art with a (clandestine) grant from the Portuguese Section of the *Comité pour la Liberté de la Culture*. The organizing committee consisted of José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves (who was secretary) and also, if

1. See J.-A.França, “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 20 February 1969.

2. See J.-A.França, *Memórias para o ano 2000*, Lisbon: Livros Horizonte, 2000.

José-Augusto França

only in name, Adriano de Gusmão (then of the Portuguese Section of AICA, chaired by Luís Reys Santos and, in practice, nonexistent) and Nuno Portas. The established and enacted programme consisted of three themes: “History, Sociology, Aesthetics and Art Criticism”, “Function and situation of Art Criticism” and “Perspectives of Western Art”. The first theme was dealt with through communications by J. A. Ferreira de Almeida (substituting Adriano de Gusmão, who did not appear), Salette Tavares and Nuno Portas; the second, through texts by Rui Mário Gonçalves and two specially invited foreign critics, a Spaniard, J. M. Moreno Galván (who could not get a passport to exit Spain, for political reasons that were duly denounced at the Meeting) and a Frenchman, Henry Galy-Carles; the third by Mário de Oliveira, Ernesto de Sousa and Fernando Pernes. Each of the communications, keeping to a defined schedule (with the exception of the first, that was improvised), were followed by equally written commentaries by J.-A. França, Pedro Vieira de Almeida, Fernando Guedes, Nelson di Maggio, J.-A. França, Alfredo Margarido, M. P. Rio de Carvalho and Nelson di Maggio. A round table on “Perspectives on the art and artistic culture in Portugal” was oriented by J.-A. França, with the participation of Ernesto de Sousa, R.M. Gonçalves and Fernando Pernes, with the daily press being represented by Raul Rego (who sent in a written text) and with the Calouste Gulbenkian Foundation who had sent, as observer, Fernando de Azevedo. The National Society of Fine Arts (SNBA) declined to be represented, because the organizers understood that they would also have to invite the National Information Department (SNI) – who did

not reply to the invitation, obviously fearing criticisms of its action that nonetheless found voice. Four art galleries (111, Quadrante, Buchholz and Gravura) held special exhibitions at the time of the Meeting. The final report of the Meeting recorded an attendance of some 150 persons at each of the sessions, expressing a higher than expected success for the organization. It is equally recorded that some of the Lisbon and Porto newspapers covered the Meeting, the censor nevertheless diminishing the reports and prohibiting the publication of photographs. The decision to publish the presented texts, with a subsidy of the Calouste Gulbenkian Foundation, was unable to go ahead, as it was impossible to obtain from the authors five of the texts presented or to be drafted in the aftermath. The following proposals were unanimously approved at the last works’ session:

- a) That the daily and weekly newspapers should attribute their art sections to qualified critics;
- b) That the National Society of Fine Arts should entrust qualified intellectuals with establishing an activities programme;
- c) That the Portuguese Section of the AICA should be restructured;
- d) That the Calouste Gulbenkian Foundation should organize international exhibitions of contemporary art with prizes in Lisbon;
- e) That the latter institution should prepare a study plan for the area of architecture;
- f) That it should undertake an inquiry into the actual state of art and Portuguese artists.
- g) The Gulbenkian Foundation promised, in the correspondence exchanged, to study the three proposals. With regard to the first three points, time

3. This second note corresponds to a practically entire transcription of the text by J.-A. França, “Encontro de Críticos de Arte portugueses” in *Colóquio/Artes*, n. 81, June of 1989.

Five Notes

was to see them fulfilled, in the evolution of Portuguese cultural society, with a new national AICA being created in the following year³.

III

Being restructured in 1969, in accordance with the recommendation in article c) of the Meeting, the Portuguese AICA received the two previous members, Adriano de Gusmão and Armando Vieira Santos (Luís Reis Santos refused and Reynaldo dos Santos was no longer interested) and, by option, new associates: Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Francisco Bronze, Ernesto de Sousa, Mário de Oliveira, Nelson di Maggio, Sallette Tavares, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida and myself, who was elected annual chairman, being succeeded, in 1972, by Fernando Pernes, and later by others; there were twelve members in 1970 and fourteen in 1972. The meetings, for reasons of convenience, were held in the home of Armando Vieira Santos; and from 1972 onwards, at the National Society of Fine Arts.

This Portuguese Section, lacking its own statutes, as it was regulated by those of the International AICA, was legalised by the Heritage Board of the Ministry of Culture, owing to the goodwill of Bairrão Oleiro. It would only acquire its own statutes at the demand of the Civil Government, in 1970.

Between April 1969 and August 1970, the Portuguese AICA undertook, in a supplement of the magazine *Arquitectura* (directed by Carlos Duarte), the publication of *Pintura e Não* (Painting and Not) that continued through seven numbers ("The collaboration of the colleagues was

good for no more than seven numbers which were always to be consulted to one's advantage"), under my anonymous direction. The publications consisted of leading and general articles and systematic criticisms of exhibitions. Number 6 featured an advertisement for "Four proposals presented at the Calouste Gulbenkian Foundation, in response to a general invitation of its chairman". They were the creation of: 1 – an Art Institute; 2 – an Educational Service; 3 – a General Archives of Contemporary Art; 4 – an Office for International Interchange. The Gulbenkian Foundation expressed its thanks and undertook to study the proposals, without there being any follow up.

Meanwhile, in 1971, the Portuguese AICA formed a jury to elect the artists who, in the Chiado's *Brasileira Café*, would produce the eleven paintings that would take the place of those hung there in 1926 – and that can be found there today⁴.

In 1972 the National Society of Fine Arts invited the Portuguese AICA to hold a large exhibition in its hall, in the summer, which featured the individual choices of twelve of its members, given the patent impossibility of structuring a collective exhibition⁵.

IV

In September 1971, at the Amsterdam Congress, when I was national President (international Vice-President), I proposed the 1973 congress be held in Portugal. When this proposal was put to the vote, the fact our country was involved in a colonial war (although staging the event would be entirely free of official intervention, and would enjoy a subsidy of the

4. See "Folhetim Artístico" in *Diário de Lisboa*, 6 March 1971.

5. See "Folhetim Artístico" in *Diário de Lisboa*, 27 July 1972.

José-Augusto França

Gulbenkian Foundation) led to a rejection of the proposal (with a majority of a single vote). With characteristic power of decision, the Administrative Board of the AICA, meeting in Paris, under the chairmanship of Jacques Lassaigue, voted the other way, accepting my proposal unanimously (with three abstentions) – this being recorded in the minutes dictated by René Berger⁶.

On two occasions, following the 25th of April revolution, it was possible to hold the AICA conventions in Lisbon: in 1976, under the national chairmanship of Salette Tavares⁷, and ten years later, in 1986, under the national chairmanship of Fernando de Azevedo – with a large exhibition of paintings organised by him at the National Society of Fine Arts and a prizes awarded to Nuno Câmara Pereira, António Sena and Pedro Chorão by an international jury (René Berger, Dore Ashton and Sílvia Chicó)⁸.

Meanwhile, in 1984, through a proposal of the French and Dutch sections, I was elected President of the AICA, at the Greek Congress, for the regulatory three years, not accepting re-election to the post in 1987.

V

In the year of its restructuring, in 1969, the Portuguese AICA began sponsoring the Soquil Prize, instituted in the previous year by a private commercial company, thanks to the personal initiative of Fernando Pernes, which equally led to the intervention of the AICA. The Soquil Prize was awarded for five years and had

a considerable value, at that time, of forty thousand escudos plus thirty thousand for honourable mentions. It was “an unprecedented and unique prize in Portugal, given its regularity and independence”, beyond political and competitive reasons, in as much as it was awarded to artists who had exhibited publicly in the year in question. The prizewinners were, in succession, Calvet da Costa, Noronha da Costa, Manuel Baptista, Paula Rego and Joaquim Rodrigo and in all twenty-two honourable mentions were handed out. The 1973 exhibition, in the hall of the National Society of Fine Arts, brought together the works of the recognized artists and finally permitted an evaluation of the success of the initiative⁹.

In 1981, also upon the initiative of Fernando Pernes, alongside Fernando Calhau, then with responsibilities in the Ministry of Culture, and in continuance of the Soquil Prize, the Portuguese AICA organized the Visual Arts and Architecture Prizes – AICA-SEC, initially with a value of one hundred thousand escudos for both specific areas. The jury, placed under my chairmanship (from which I withdrew in 2000, after twenty years of activity, consisted of two plastic arts critics and two architectural critics, brought in *ad hoc* between them, including the obligatory president of the Portuguese section. The AICA-SEC or MC Prizes continue to be awarded regularly to this day, there having been thirty editions – that today, in accordance with a project put back on various occasions, permit the staging of a vast exhibition of works by all the prize-winning artists, at the National Museum of Contemporary Art - Chiado Museum

6. See J.-A. França, *Memórias para o ano 2000*, Lisbon: Livros Horizonte, 2000.

7. See “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 6 November 1976.

8. See “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 29 September 1986.

9. See “Folhetim Artístico” in *Diário de Lisboa*, 24 July 1969 and 23 November 1972.

Five Notes

and at the National Society of Fine Arts. Overall this will constitute a significant historical panorama of the national artistic production in the two domains considered, in their evolution, over three decades.

It will be important to bear in mind that, on each occasion, the awards are conditioned by the exhibitions or work undertaken during the year in consideration,

leading to possible historical distortions in the chronology of the prizes and the understanding that some important artists (whom I cannot mention by name) have never been eligible for distinction. And one should also not forget that the quality of a prize depends also, and always, on the professional quality of the jury handing it out.

Tradução de Translated by
Paul Bernard

Encontros e Congressos Internacionais

Algumas lembranças e um apelo, ainda

Rui Mário Gonçalves

O Encontro dos Críticos de Arte Portugueses, em 1967, procurou dar voz a todas as pessoas a quem a actividade crítica merecesse alguma atenção, desde logo da parte daqueles que a praticavam, e também daqueles que a liam.

No confronto de experiências e de ideias, revelou-se publicamente a necessidade de estruturar algumas acções culturais formuladas através de seis propostas que foram unanimemente aprovadas pelos participantes. Três delas foram cumpridas num curto espaço de tempo, pois o seu âmbito estava quase inteiramente dependente da vontade dos artistas e dos críticos.

As outras três careciam de mais demorada adaptação aos programas próprios da Fundação Calouste Gulbenkian.

Mas o Encontro, cuja organização foi muito elogiada, não consistiu apenas na diluição da necessidade de desencadear acções de carácter para-sindical. Estas sustentavam-se em reflexões de ordem estética, histórica e sociológica dos diversos aspectos da actividade dos críticos de arte. Assim, o Encontro apresentou um bem estruturado programa de pequenas palestras, sendo cada uma delas solicitada a um especialista de reconhecido mérito e imediatamente comentada por outro, e depois a discussão era alargada a todas as pessoas presentes.

O conjunto de palestras e respectivos comentários constituiria ainda hoje um excelente repositório de boas informações e uma resenha das perspetivações teóricas dos críticos, em 1967, se tivesse sido publicado. Porém, a sua edição foi dificultada por diversos motivos, entre os quais o atraso e desistência de alguns críticos na entrega dos seus textos. Esta é uma pecha de quase todos os Encontros e Congressos, tanto mais deplorável quanto mais rigorosa tenha sido a estruturação prévia do conjunto, como aconteceu nos casos portugueses que estamos evocando.

Cada intervenção crítica, uma vez registada fora do contexto em que surgiu, perde parte do seu significado. Mas não completamente.

O óptimo é inimigo do bom, é costume dizer-se... Todavia, neste caso, não seria mau facilitar-se o conhecimento dos textos existentes. Alguns, pouquíssimos, foram entretanto publicados de modo muito disperso, no tempo e no espaço. A título de exemplo, aponto três: a transcrição da Mesa-redonda sobre “Perspectivas da arte e da cultura artística em Portugal” (J.-A. França, E. de Sousa, F. Pernes e R.-M. Gonçalves)¹; a intervenção de Ernesto de Sousa, reescrita em 1968, intitulada “A Oralidade, futuro da arte?”²; a reflexão de

1. Ver *Jornal de Letras e Artes*, 1967.

2. Ver *Colóquio-Artes*, nº 81, Junho de 1989.

Salette Tavares sobre “Algumas Questões de Crítica de Arte e de Estética, nas suas relações³. Creio que seria instrutivo reunir estes e outros documentos.

É claro que no mesmo ano de 1967 saíram algumas notícias e balanços na imprensa jornalística e em revistas culturais (*Colóquio*, nº44 e *Arquitectura*)⁴; mas, agora, estou apenas afirmando que faz falta a publicação das “Actas”, ainda que incompletas.

O mesmo quero declarar em relação aos Congressos Internacionais que acompanharam as Assembleias Gerais da AICA em Portugal, em 1976 e 1986. O meu apelo vai, pois, no sentido que se faça, na medida do possível, a recolha de textos dos participantes e que sejam publicados, se tal obtiver o acordo dos seus autores. Sei que eram comunicações bem estruturadas. Não deixavam de oferecer sugestões que ainda actualmente são úteis para o entendimento das problemáticas próprias da actividade dos críticos.

A REESTRUTURAÇÃO DA SECÇÃO PORTUGUESA

No Primeiro Encontro dos Críticos de Arte Portugueses, em 1967, foi proposta a reestruturação da Secção Portuguesa da AICA. Após alguma resistência oferecida pelo Presidente Reis Santos, até à sua morte num acidente de automóvel no verão desse mesmo ano, alguns dos críticos mais activos naquele Encontro tiveram reuniões em casa de Armando Vieira Santos, ao longo do ano de 1968 e, devido principalmente à coordenação de José-Augusto França, foi possível alcançar a desejada reestruturação pronta a funcionar desde 1969.

O grupo de trabalho era, pois, em 1968, constituído por J.-A. França, Vieira Santos e Adriano de Gusmão, que convidaram a juntar-se-lhes os quatro críticos premiados pela Fundação Gulbenkian, nos anos 1962, 1963, 1964 e 1965, respectivamente Mário de Oliveira, eu próprio, Nuno Portas e Fernando Pernes. Em 1969, todos eles foram integrados na AICA, assim como Francisco Bronze, Ernesto de Sousa, Salette Tavares, Pedro Vieira de Almeida e Nelson di Maggio. Deu-se conhecimento destas iniciativas a Reynaldo dos Santos, que, porém, se manteve afastado da actividade da AICA, tal como se comportara desde os anos 50.

Reynaldo dos Santos era mais historiador do que crítico. Dedicou-se preferencialmente ao estudo da arte anterior ao século vinte, deixando esta entregue aos críticos. Quase todos aqueles que estivemos nomeando tinham já colaborado na revista *Colóquio* que ele, juntamente com Hernâni Cidade, dirigiu desde 1959 a 1970. Creio poder dizer que ele era um individualista, actuando apenas ao nível do seu alto prestígio.

Porém, a acção colectiva era e é necessária para a criação de infra-estruturas de utilidade comum. Por exemplo, era urgente colmatar falhas da investigação que carecia de instrumentos básicos de trabalho. Neste aspecto, a historiografia estava atrasadíssima, mesmo nas Universidades. Deve-se principalmente a José-Augusto França e a Armando Vieira Santos a elaboração de um actualizado Dicionário da Pintura Portuguesa, publicado em fascículos entre 1965 e 1973. Oito anos! Muito mais tempo para este volume, do que o necessário para os dois volumes realizados entre 1959 e 1964, dedicados à pintura estrangeira. Sabia-se mais desta do que da portuguesa...

3. Ver *Colóquio-Artes*, nº 82, Setembro de 1989.

4. Ver *Colóquio*, nº 44, Junho de 1967.

Encontros e Congressos Internacionais

O imprescindível entendimento entre as pessoas em trabalhos colectivos deste género, concertando métodos e critérios, foi por vezes interpretado como total identificação das personalidades dos intervenientes. Má interpretação. Os grupos de trabalho mais eficazes que iam surgindo eram constituídos por pessoas de origem bem diversificada e com apostas poéticas muito individualizadas. A simples observação das exposições AICA-SNBA realizadas em 1972 e 1974 mostrou-o claramente, a ponto de então se ter reprovado tal diversidade, lamentando-se que os críticos não tivessem optado por uma concepção única e globalizante.

Ora, os críticos discutem muito uns com os outros, mas a AICA não é uma academia nem adopta um compêndio único.

Nos primeiros anos, depois de 1968, a Secção Portuguesa da AICA reunia-se frequentemente; ou, melhor, a sua Direcção reunia com os restantes sócios quase todos os meses, para recolha de informações e planificação de intervenções na vida cultural.

A aproximação entre críticos e artistas era desejada. Efectivamente, ela foi-se intensificando ao nível das instituições representativas das actividades de uns e de outros, e alcançou uma presença forte na sociedade civil, tornando-se capaz de impor procedimentos transparentes aos poderes políticos e mecénicos.

Foi uma aproximação gradual, envolvendo livremente todas as partes.

Assim, inicialmente, no Encontro de 1967, as exposições que se associaram ao acontecimento, apareceram em pequenas galerias privadas, que davam os primeiros passos na transformação do mercado de obras de arte (G. Gravura, G. 111, G. Buchholz, G. Quadrante). No Congresso de 1976, coadjuvaram a acção da AICA a nova G. Quadrum e importantes instituições: a SNBA, o Museu de Soares dos Reis (Porto),

a Fundação Calouste Gulbenkian e a Secretaria de Estado da Cultura. No Congresso de 1986, salientaram-se duas instituições, a SNBA e a Fundação Calouste Gulbenkian, com grandes exposições colectivas e vários apoios logísticos.

A SNBA, a Fundação Gulbenkian e a Secretaria de Estado da Cultura foram as instituições que melhor colaboração prestaram à AICA. Sem este entendimento institucional, os Congressos Internacionais não teriam alcançado o brilho e a eficácia que surpreendeu agradavelmente os numerosos participantes estrangeiros. Portugal adquiriu prestígio. De tal modo que os críticos estrangeiros manifestaram com insistência o desejo de voltar.

Poucos países realizaram mais do que um Congresso... Os organizados pelos portugueses sempre desejaram desenvolver uma rede de intercâmbio intelectual que desse presença ao Outro.

ARTE MODERNA E ARTE NEGRO-AFRICANA

O tema central do Congresso de 1976 foi primeiramente sugerido pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa. Procurava aplicar a expressão “arte negra” a certa actividade verificada em todo o planeta e não apenas em África. Ideia interessante, sem dúvida, que puxaria a temática para o estudo dos anos mais recentes, mas arriscando perder as lições da História, desde o início do século vinte. Por outro lado, a própria concepção de Arte Moderna carece ser meditada, na sua História e na sua Geografia, e os métodos da crítica têm de ser confrontados com as disciplinas da Antropologia.

Neste primeiro grande Congresso Internacional organizado por portugueses, preferiu-se adoptar um título menos restritivo no tempo e mais comedido no espaço: “Arte Moderna e Arte Negro-Africana”.

Ou seja, resolveu-se privilegiar os objectos realizados em África.

Também ficou decidido que os portugueses não exagerariam a sua presença nos horários das discussões, pelo contrário. Não queríamos cair na indelicadeza frequente em numerosos congressos internacionais, onde o país organizador ocupa a maior parte do tempo disponível, em detrimento dos representantes dos outros países. Desse modo, os críticos portugueses cederam o seu tempo aos etnólogos Ernesto Veiga de Oliveira e Joaquim Pais de Brito, dispondo-se a ouvir os especialistas de outras áreas do conhecimento e os críticos estrangeiros convidados.

A presença de representantes do Zaire e do Senegal no Congresso foi estimulada pelos organizadores, numa tentativa de não limitar a análise do tema a uma visão europeia. Não se avançou porém numa nova teoria sobre arte africana, esperança que alguns chegaram a manifestar⁵.

A presença dos etnólogos fez com que se falasse muito pouco de arte. Esquematizando a situação, poderia dizer-se que os etnólogos sabem muito acerca de quem faz arte e pouco dos objectos, enquanto os críticos conhecem os objectos mas não quem os faz.

Cada um dos temas de discussão foi precedido de uma comunicação, preparada por um especialista. Assim, “a arte moderna e a descoberta da arte negro-africana” esteve a cargo do etnólogo e historiador francês Jean Louis Paudrat; “O objecto primitivo como objecto de arte ou não” foi elaborada pelo belga Jacques Meuris; Babacar Siné, do Senegal, contestou “a arte negro-africana numa visão ocidental”; o português Joaquim Pais de Brito iniciou as discussões sobre “as transformações

na etnologia”. Foi lida uma comunicação enviada pelo italiano Giulio Carlo Argan sobre “a crítica de arte: uma perspectiva antropológica”. O arquitecto italiano Alberto Sartoris falou sobre “problemas do urbanismo em África”; o jugoslavo Bihaljin-Merin, especialista da arte ingé-nua, abordou as questões da “qualidade individual, colectiva e universal na arte da África negra e da Europa”; o canadiano Kenneth Coutts-Smith explanou “observações gerais sobre os problemas da cultura colonialista”; o romeno Pierre Rouve teceu considerações metodológicas sobre a ortodoxia europeia marcada pelo Renascimento e o que escapa a essa ortodoxia, concluindo: “O que vemos em África, o que devemos ver nela confirma a nossa vontade de subversão metodológica. Olhamos para a África para aprender a ver a Europa, toda a Europa – aquela que ainda acredita no Renascimento e aquela que nunca acreditou nisso.”⁶

No final da discussão, generalizou--se a convicção de que o tema deveria ser retomado noutra reunião internacional, devido à sua complexidade e importância⁷. A própria UNESCO admitiu a possibilidade de subsidiar um Instituto de Investigação de Artes Negras, em Lisboa.

A Assembleia foi muito concorrida, com cerca de 140 participantes de 23 países. A nível internacional, a AICA saiu fortalecida. Assim, a União Soviética (que emprestou quadros de Picasso para a exposição inaugural do Museu de Etnologia, em Lisboa) escolheu Portugal para anunciar a criação da sua Secção Nacional da AICA. A formalização foi trazida à Assembleia Geral pelos críticos Gorjainoff, Mirianov e pela senhora Vertiachin. Foi também anunciada a criação da Secção Nacional do Senegal.

5. Ver jornal *Diário*, 14 de Setembro de 1976, pp. 10-11.

6. Ver *Colóquio-Artes*, nº 30, Dezembro de 1976.

7. Ver *Colóquio-Artes*, nº 29, Outubro de 1976.

Encontros e Congressos Internacionais

(Mais tarde, em 1995, foram os portugueses Fernando Pernes e Sílvia Chicó que convenceram o Presidente Internacional Jacques Leenhardt a realizar em Macau o primeiro Congresso no Extremo Oriente).

O Congresso permitiu também apresentar aos participantes algumas exposições. Os organizadores promoveram no Museu de Etnografia a já citada exposição de peças africanas acompanhadas com algumas pinturas de Picasso, Nolde e outras. Pensaram também em mostrar, em Lisboa, a arte moderna portuguesa sob três focagens: uma “retrospectiva”, a cargo da F. Gulbenkian; uma “perspectiva”, na SNBA; uma “prospectiva”, talvez num lugar a fornecer pela Secretaria da Cultura. Apenas se cumpriu a “perspectiva actual”, na SNBA. A Fundação abandonou o projecto, preferindo manter na sua sede a reconstituição do ambiente da casa do seu fundador Calouste Gulbenkian, conseguindo um prodígio museológico que fugiu porém à intenção dos críticos portugueses: mostrar aos seus colegas estrangeiros os méritos da arte portuguesa ao longo de todo o século vinte. Quanto à “prospectiva”, ela não foi realizada por diversos motivos, entre os quais se podem considerar os inícios de uma doença grave de Ernesto de Sousa. A intenção deste crítico era consequente com as suas participações nas exposições colectivas organizadas pela AICA na SNBA, em 1972 e 1974. Na Comissão Consultiva de Artes Plásticas do Secretário de Estado David Mourão-Ferreira, os críticos nela presentes (Fernando de Azevedo e Rui-Mário Gonçalves) continuaram a defender a exposição que Ernesto de Sousa estava congeminando. E assim surgiu a Alternativa Zero, em 1977, onde predominou o vanguardismo centralizado na arte conceptual⁸.

Entretanto, ainda no âmbito do Congresso-76, a SNBA mostrou obras de 76 artistas (exposição posteriormente requisitada por um museu de Lund para ser itinerante na Suécia); prestou simultaneamente uma homenagem aos quatro pioneiros (Viana, Amadeo, Santa-Rita e Almada), para compensar os congressistas da falta de um museu de arte moderna em Portugal; e homenageou também os pintores anónimos das ruas, com projecções de diapositivos. O crítico do Canadá mostrou-se particularmente interessado nesta informação.

Ao contrário de Lisboa, o Porto apresentou apenas dois artistas no Museu Soares dos Reis: Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro, escolhidos por Fernando Pernes.

A recente Galeria Quadrum ofereceu uma criteriosa selecção de artistas actuais.

“ENTRECRUZAMENTO DAS CULTURAS: OS DILEMAS DA MODERNIDADE”

O Congresso de 1986 foi prometido por Fernando Pernes na Assembleia realizada na Finlândia, em 1983. Quem o realizou foi porém a Direcção da Secção Portuguesa, presidida por Sílvia Chicó desde 1984. Neste mesmo ano, José-Augusto França foi eleito Presidente Internacional, na Assembleia da Grécia, por proposta das Secções francesa e holandesa e apoio óbvio da portuguesa. A Secretária Internacional Hélène Lassalle e a sua colaboradora Palmira d’Acoli deslocaram-se a Portugal para ajudarem a concretizar a Assembleia e o Congresso de 1986, em Lisboa, com estruturação de J.-A. França. A Assembleia e o Congresso realizaram-se nos espaços da Fundação Gulbenkian e a sessão inaugural

8. Ver *Colóquio-Artes*, nº 34, Outubro de 1977.

Rui Mário Gonçalves

teve a presença do Presidente da República Mário Soares⁹.

Desta vez, os congressistas tiveram a oportunidade de obter uma boa informação sobre a arte portuguesa moderna nos espaços da Fundação Gulbenkian: uma panorâmica, desde Amadeo à actualidade, no Centro de Arte Moderna; os primeiros premiados do Prémio AICA-SEC, também no CAM; e a III Exposição Gulbenkian, na sede da Fundação¹⁰.

Pelo seu lado, a SNBA, subsidiada pela empresa Philae, realizou um concurso entre artistas pré-seleccionados pelos críticos portugueses da AICA. Três desses artistas (Câmara Pereira, Sena, Chorão) seriam premiados por um júri internacional (René Berger, Dore Ashton, Sílvia Chicó)¹¹.

O Congresso propriamente dito ocupou-se do “Entrecruzamento das Culturas: os Dilemas da Modernidade”, com conferência inaugural de Gilbert Durand: “L’art langage des altérités et chant du tout autre”.

Este antropólogo manifestou a sua convicção de que toda a criatividade é terapêutica. Um dos exemplos que ele escolheu são as mandalas desenhadas espontaneamente pelos doentes mentais quando começam a curar-se. Há neste exemplo a possibilidade de compreender alguns aspectos da arte gestual tendente à formação de signos.

Gilbert Durand falou também de quatro virtudes que encontra nos artistas: generosidade, humildade, fraternidade e fidelidade. Generosidade na expressão; humildade perante os mestres que escolhem livremente; fraternidade, porque estão sempre mais ao serviço de toda a humanidade do que dos reis; enfim, fidelidade à

visão que transcende os materiais e as formas dadas.

Uma das surpresas do inquérito cumprida pelo Congresso foi a insistência no Informalismo, seja aquele que se compreende no contexto dos anos do pós-guerra de 1939-45, como o fez a americana Dore Ashton, seja compreendido de modo muito lato, como fez James Houra, da Costa do Marfim¹².

O inquérito dividiu-se em quatro partes:

1) A CULTURA AFRICANA E AS CULTURAS OCIDENTAIS, com intervenções de Joseph Cornet (Zaire), Victor Teixeira (Angola), James Houra (Costa do Marfim), Pierre Gaudibert (França), Roberto Pontual (Brasil), e Jacques Gourgue (Haiti).

Entre as declarações de Joseph Cornet lembre-se a denúncia feita pelo crítico quanto à má qualidade da arte europeia que os colonialistas do século XIX levavam para África, na altura em que o homem branco se considerava superior. Joseph Cornet declara que actualmente já quase não há arte tradicional no Zaire. A modernização é irreversível. E este crítico deseja que os artistas africanos encarem a arte ocidental do nosso tempo na sua virtude capital, isto é, o permanente questionamento.

Victor Teixeira aproxima-se do pensamento de Cornet, voltado para o futuro, e afirmava que as experiências culturais africanas necessitam de se renovar no contacto com as ciências e a tecnologia.

A propósito da actividade intelectual e artística dos quatro cantos do mundo actual, todos os críticos testemunharam a complexidade e a existência de movimentos artísticos muito diversificados, em

9. Ver *Colóquio-Artes*, nº 70, Setembro de 1986.

10. Ver catálogos AICA-SEC 81-86, Lisboa: CAM-FCG, 1986.

11. Ver catálogo AICA PHILAE 1986, Lisboa: SNBA, 1986.

12. Ver *Colóquio-Artes*, nº 71, Dezembro de 1986.

Encontros e Congressos Internacionais

todas as regiões. Não há em parte nenhuma sociedades unânimes, o que significa manifestação de vitalidade. Segundo Lévy-Strauss, o cruzamento das culturas só é perigoso para aquelas que são pouco diferenciadas.

2) **RELAÇÕES ENTRE O ORIENTE E A EUROPA**, com intervenções de Chérif Khaznadar (França), Jabra Ibrahim Jabra (Iraqe), Dan Haulica (Roménia), Nicolas Dzamberidze (URSS), Aomi Okabé (Japão).

Se o discurso africano revela por vezes os dois pólos de fascinação e de ressentimento em relação à Europa, como o fizera notar Eduardo Lourenço, o discurso oriental é diferente, porque, há mais tempo, aprendeu a indagar o sentido da História, e desse modo encarou o europeu moderno com melhor entendimento dinâmico e nunca considerando a raça branca como superior. Há já dois séculos que discutiu as teses opostas – defesa do princípio de uma identidade local e internacionalismo. Chérif Khaznadar informa que muitos pintores da Síria e do Líbano meditaram nessa problemática e conheciam o interesse dos românticos europeus pelo Oriente, mas os próprios sírios e libaneses raramente se referiam às culturas de qualquer país mais a Leste que o deles.

Jabra Ibrahim Jabra mostrou que foi a partir da Revolução Francesa que os intelectuais árabes tomaram consciência da História e da diferença do mundo árabe em relação à Europa. Segundo este crítico, o espírito árabe não é isolacionista. Há no artista árabe contemporâneo um conflito psíquico, consequência de uma época de perturbações e de mudanças nacionais. Alguns participam em tentativas de síntese entre modernismo e tradição. Assim, a caligrafia que no passado era um acto sagrado é actualmente uma arte livre, opticamente vibrante.

Aomi Okabé lembra-nos que o artista vanguardista japonês é um espírito

puritano e radical que ultrapassa a obra objectual para se concentrar na pura acção ou na obra efémera. Esta atitude foi instaurada pelo Grupo Gutaj, constituído por pintores informelistas que inventaram o happening.

3) **AS EUROPAS**, com intervenções de Nora Aradi (Hungria), Juan-Manuel Bonet (Espanha), Fernando Pernes (Portugal), Pedro Vieira de Almeida (Portugal), que procuraram mostrar a diversidade das regiões culturais europeias. Os contrastes que se esperava acentuar entre a França e a Alemanha não foram estudados, devido à falta do crítico alemão Peter Klaus.

Bonet mostrou que, desde o final do século XIX, os artistas espanhóis estavam informados acerca de todas as vanguardas mundiais, mas a cultura oficial demorou muito tempo a reconhecer-lhes o valor.

O mesmo se passou em Portugal. Mas os artistas portugueses conhecem melhor os espanhóis do que os espanhóis conhecem os portugueses.

Todavia, os portugueses conhecem ainda melhor os franceses. Uma espécie de receio pelo vizinho mais forte explica em parte este interesse dos portugueses pela França.

O mesmo se passa com o Canadá, como mostrou Andrée Paradis (Canadá). Este país volta-se para a Europa por causa do seu poderoso vizinho: os Estados Unidos da América, de que fala Dore Ashton.

A propósito da Arquitectura, Pedro Vieira de Almeida preocupa-se com a invasão do pós-modernismo nos países que não conheceram o modernismo.

4) **A EUROPA E AS AMÉRICAS**, com comunicações de Dore Ashton (Estados Unidos), Jean Clair (França), Andrée Paradis (Canadá), Jorge Glusberg (Argentina).

Glusberg, referindo exemplos da América Latina, compara o passado com o presente, e considera que a Revolução Industrial não promoveu a melhoria da qualidade de vida.

Rui Mário Gonçalves

Dore Ashton sublinhou a importância dos museus e lembrou que a presença de *Guernica* do espanhol Picasso foi muito relevante para os jovens vanguardistas americanos que ela admira. Mas Dore Ashton toma uma atitude crítica ao observar que os pintores americanos atingiram a sua mais alta qualidade estética durante os anos 50, quando compreende-

ram que não eram inferiores aos outros. Depois, a qualidade estética diminuiu, quando os americanos se consideraram superiores.

Considero esta história simples como uma fábula. Tem uma moral. É aquela que se exprime numa declaração de Jorge Luis Borges: “O nacionalismo é a maior maldição do mundo moderno”.

International Meetings and Congresses

Some recollections and an appeal, still

Rui Mário Gonçalves

In 1967, the Meeting of Portuguese Art Critics sought to make all those concerned with critical activity, be they practitioners, be they consumers, heard.

Through the confrontation of experiences and ideas, the need to structure certain actions was publicly revealed in the form of six proposals, unanimously approved by all participants. Three were carried out within a short period of time as their ambit was almost entirely dependant upon the willingness of artists and critics. The other three required more gradual adjustment to the Calouste Gulbenkian Foundation's programmes.

But the Meeting, which was praised for its organisation, did not consist uniquely in clarifying the need to prompt union-like activity. It was sustained by aesthetic, historical and sociological reflection on the diverse nature of art critics' activity. As such, a well-structured program of short lectures was presented. Each was delivered by a well-renowned specialist and immediately commented by a peer, followed by a discussion open to all those in attendance.

This set of lectures and their respective comments would still to this day represent an excellent repository of fine information and a summary of art

critics' theoretical outlooks in 1967, had they been published. Nonetheless, edition was hampered for diverse reasons, among them delayed and withdrawn texts. This is a shortcoming of almost all Meetings and Congresses, increasingly unacceptable in the case of more structured initiatives, as in the abovementioned case.

Each critical intervention, once registered outside of its original context, loses part of its meaning. But not entirely.

It is said greatness is the enemy of good... However, in this case, it would have been good to facilitate access to existing texts. Some, though few and far between, have been diffusely published in time and space. I would mention three examples: the transcripts from the round table on "Perspectives in Art and Art Culture in Portugal" (J.-A. França, E. de Sousa, F. Pernes and R.-M. Gonçalves)¹; Ernesto de Sousa's intervention, rewritten in 1968, entitled "Orality, the future of art?"²; and Salette Tavares' reflection on "Some Issues in Art Criticism and Aesthetics in their Relations"³. I believe it would be instructive to compile these and other documents.

Evidently, in the same year of 1967, some articles and assessments were published in the press and in cultural journals

1. See *Jornal de Letras e Artes*, 1967

2. See *Colóquio-Artes*, n. 81, June 1989

3. See *Colóquio-Artes*, n. 82, September 1989

Rui Mário Gonçalves

(*Colóquio*, n. 44 and *Arquitectura*)⁴; but at the moment, I am only stating that the publication of the “Minutes” is surely to be missed, even if they were incomplete.

I would like to declare the same in relation to the International Congresses that accompanied AICA’s General Assemblies in Portugal in 1976 and 1986. I would appeal that participants’ texts be gathered, whenever possible, and published, should the authors agree. I know they were well-structured talks, offering suggestions that are still of use to understanding critical activity and its problems today.

THE RESTRUCTURING OF THE PORTUGUESE SECTION

At the first Meeting of Portuguese Art Critics in 1967, it was proposed that the Portuguese Section of AICA be restructured. After some resistance on the part of the President of the Board, Reis Santos, up until his death in an automobile accident that summer, certain more active critics present at this meeting, held discussions throughout the year of 1968 in the home of Armando Vieira Santos. Thanks mostly to the coordination of José-Augusto França, a desired restructuring was reached and put into action in 1969.

In 1968, the group, comprised of J.-A. França, Vieira Santos and Adriano de Gusmão, invited four critics with awards by the Gulbenkian Foundation, in 1962, 1963, 1964 and 1965 respectively, to join them: Mário de Oliveira, myself, Nuno Portas and Fernando Pernes. In 1969 we were incorporated as members of AICA, together with Francisco Bronze, Ernesto de Sousa,

Salette Tavares, Pedro Vieira de Almeida and Nelson di Maggio. Reynaldo dos Santos, who remained outside of AICA’s realm, as he had since the fifties, was made aware of our initiatives.

More of an historian than a critic, Reynaldo dos Santos focused his study on pre-twentieth century art, leaving the twentieth century to critics. Almost all of the names I have mentioned had already collaborated with *Colóquio* journal, which he and Hernâni Cidade directed from 1959 to 1970. I think it would be fair to say that he was an individualist, acting out of his own self-interest.

But collective action was, and still is, needed to create common-use infrastructures. For example, it was imperative to correct flaws in research, which lacked basic instruments. In this respect, historiography was lagging behind, even at universities. José-Augusto França and Armando Vieira Santos, although not alone, elaborated a response to this with an updated Dictionary of Portuguese Art, published in several volumes between 1965 and 1973. Eight years! Less time was needed for the two volumes on foreign painting that emerged in 1959 and 1964. More was known about painting made abroad than in Portugal...

The vital understanding between people in collective works of this kind, the fine-tuning of methods and criteria has at times been interpreted as being a portrayal of the personalities that were involved. This is a gross misinterpretation. The most effective work groups to emerge have been comprised of people from diverse fields and with highly individual poetic takes. Observation of the AICA/SNBA exhibitions, held between 1972 and 1974, clearly demonstrates this, to the point that such

4. See *Colóquio*, n. 44, June 1967

International Meetings and Congresses

diversity was shunned with the bemoaning of a unique and globalizing conception.

There was much debate between critics, but AICA is neither an academy nor does it adopt a unique compendium.

In its first years, after 1968, the Portuguese Section of AICA met frequently, or better stated, its directors met with its members to collate information and plan interventions in cultural life.

Bringing critics and artists closer together was something to be achieved. Effectively, in terms of its institutional representatives and activities, relations between the two became more intense, and a significant presence in civil society, one capable of imposing transparent procedures on the political and patron fronts was achieved.

This approximation was gradual, involving all parts freely.

As such, initially, in the Meeting of 1967, the shows that were presented at the time of the event were held in small private galleries, ones taking the first steps towards transforming the art market (Galeria Gravura, Galeria 111, Galeria Buchholz, Galeria Quadrante). In the 1976 Congress, the newly founded Quadrum Gallery and other important institutions assisted AICA: National Society of Fine Arts (SNBA), the Soares dos Reis Museum (Porto), the Calouste Gulbenkian Foundation and the Secretary of State for Culture. At the 1986 Congress, two institutions, the SNBA and the Gulbenkian Foundation, shone with remarkable group shows funded by several logistic partners.

The SNBA, the Gulbenkian Foundation and Secretary of State for Culture were those who best collaborated with AICA. Without this institutional understanding, the international congresses would not have achieved their excellence and efficiency, which came as a surprise to many foreign participants. Portugal gained prestige. To such an extent that

foreign critics insistently manifested the desire to return.

Few countries have held more than one congress... Those organized by the Portuguese have always been set on establishing a network of intellectual exchange with room for the Other.

MODERN AND NEGRO-AFRICAN ART

The central theme of the 1976 Congress was firstly suggested by Brazilian critic Mário Pedrosa. He sought to apply the term “negro art” to a range of activity, registered all around the world and not only in Africa. An interesting idea, no doubt, that would push debate into more recent research, although at the risk of losing sight of early twentieth century and its lessons in history. On the other hand, the conception itself of Modern Art lacked reflection from an historical and geographical perspective, and art criticism and its methods begged challenging by the discipline of anthropology.

During this first large international congress, organized by the Portuguese, preference was given to an open-ended, shorter title: “Modern and Negro-African Art”. In other words, privileging African made objects.

It was also decided that the Portuguese would not have an overbearing presence on the scheduled discussions. We did not want to fall into the trap of numerous other congresses, with the host country governing the roster to the disadvantage of other nations. To this effect, Portuguese critics offered their slots to ethnologists Ernesto Veiga de Oliveira and Joaquim Pais de Brito, listening to experts from other fields of knowledge and guest speakers.

To open analysis to Non-European perspectives at this Congress, organizers

Rui Mário Gonçalves

pushed for the presence of representatives from Zaire and Senegal. A new theory on African art, a hope manifested by some, remained undeveloped⁵.

The presence of ethnologists, on the other hand, led to little discussion about art. One might say that ethnologists know more about the people that make art than about the objects they make, whereas critics know about more objects and less about the people who make them.

Each theme of discussion was preceded by a speech, produced beforehand by a specialist in the field. As such, “modern art and the discovery of negro-african art” was left to French ethnologist and historian Jean Louis Paudrat; “The primitive object as an art object or not” was elaborated by Belgian Jacques Meuris; Babacar Siné from Senegal challenged “negro-african art in Western perception”; Joaquim Pais de Brito from Portugal initiated discussion on “transformations in ethnology”. A statement by Italian Giulio Carlo Argan on “art criticism: an anthropological perspective” was read. Italian architect Alberto Sartoris spoke about the “problems of urbanism in Africa”; Yugoslav Bihaljin-Merin, an expert in naïf art, addressed the issues of “individual, collective and universal quality in negro African art and in Europe”; Canadian Kenneth Coutts-Smith clarified his “general observation on the problems of colonial culture”; Romanian Pierre Rouve delivered methodological observations about the effect of the Renaissance on European orthodoxy and what escapes this orthodoxy, concluding that what we see in Africa, what we should see confirmed in her is our desire for methodological subversion. We look at Africa to learn to see Europe – the

Europe that still believes the Renaissance and the one that has never believed it.”⁶

At the end of the discussion, the conviction emerged that this theme should be repeated at another international assembly given its complexity and importance⁷. UNESCO itself admitted the possibility of funding a research institute in Negro Art in Lisbon.

Attendance was high with 140 participants from 23 countries. AICA’s international repute was strengthened. The Soviets, who loaned paintings by Picasso for the inauguration of the Ethnology Museum in Lisbon, chose Portugal to announce the creation of their own section. This announcement was brought to the table by critics Gorjainoff, Mirianov and madam Vertiachin. The creation of the Senegalese section was also made known. (Later, in 1995, Fernando Pernes and Silvia Chicó of Portugal convinced Jean Leenhardt, the Association’s International President, to hold the First East Asian Congress in Macau).

The Congress of 76 also enabled some exhibitions to be presented. Organizers promoted an exhibition of African pieces together with paintings by Picasso, Nolde and others at the Ethnography Museum. They also thought of arranging a Portuguese modern art exhibition in Lisbon with three distinct focuses: a “retrospective” exhibition, which would be arranged by the Calouste Gulbenkian Foundation, a “perspective” exhibition at the SNBA and a “prospective” exhibition, in a venue supplied by the Secretaria da Cultura. No other exhibition took place other than the “current perspective” at the SNBA. The Foundation abandoned the project, choosing to maintain the re-

5. See the *Diário* newspaper, 14 September 1976, pp. 10-11

6. See *Colóquio-Artes*, n. 30, December 1976

7. See *Colóquio-Artes*, n. 29, October 1976

International Meetings and Congresses

constructed home of its founder, Calouste Gulbenkian, with a museological feat that escaped the intention of Portuguese critics: showing the colleagues, by way of this display, the merits of Portuguese art throughout the twentieth century. As to the “prospective”, for many reasons, including that of the onset of Ernest de Sousa’s prolonged disease, this project never took place. His intention was steeped in his participation in group exhibitions organized by AICA at the SNBA in 1972 and 1974. The Visual Arts Consultive Committee and Secretary of State David Mourão Ferreira and critics present (Fernando de Azevedo and Rui-Mário Gonçalves) continued to defend the exhibition he had planned. In 1977 “Alternativa Zero” emerged with an emphasis on the avant-garde and focus on conceptual art⁸.

Still within the range of the Congress of 76, the SNBA featured work by 76 artists (featured afterwards at the Lund Museum, to travel throughout Sweden); paying homage to four pioneers (Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor and Almada Negreiros) as a means of compensating for the absence of a modern art museum in Portugal; but also as a tribute to anonymous street painters of Portuguese modernism, presented as a slide projection. The critic from Canada seemed particularly taken by this information.

Unlike Lisbon, Porto simply presented two artists at the Soares dos Reis Museum: Ângelo de Sousa and Alberto Carneiro, artists chosen by Fernando Pernes.

The recent Quadrum gallery presented a criterial selection of contemporary artists.

“AT THE CROSSROADS OF CULTURES: THE DILEMMAS POSED BY DIFFERENT MODERNITIES”

Fernando Pernes promised a congress in 1986 at the Finnish Assembly in 1983. The Board of the Portuguese Section, which had been presided by Sílvia Chicó since 1984, carried out this mission. That year, José-Augusto França, the chosen candidate of French, Dutch and Portuguese Sections, was elected International President at the Greek Assembly. In 1986, the International Secretary, Hélène Lassalle and her collaborator Palmira d’Acoli traveled to Portugal to help prepare the Assembly and Congress of 1986, which had been structured by J.-A. França. Events took place at the Gulbenkian Foundation and the Portuguese President, Mário Soares attended the inaugural session⁹.

This time round, participants were given the opportunity to obtain substantial information on Portuguese modern art at the Gulbenkian Foundation with one panoramic display, from Amadeo to today at the Modern Art Centre; an exhibition of the first AICA/SEC Awards, also held at the Modern Art Centre, and the III Gulbenkian Exhibition, which was held at the Foundation’s Headquarters¹⁰.

The SNBA, on the other hand, subsidized by Philae, held an award for artists selected by AICA’s Portuguese critics. Three of these artists (José Nuno Câmara Pereira, António Sena and Pedro Chorão) would receive awards from an international jury (René Berger, Dore Ashton, Sílvia Chicó)¹¹.

The Congress itself focused “At the Crossroads of Cultures: The Dilemmas posed by Different Modernities”, with an

8. See *Colóquio-Artes*, n. 34, October 1977

9. See *Colóquio-Artes*, n. 70, September 1986

10. See catalogue AICA-SEC 81-86, Lisbon: CAM-FCG, 1986

11. See catalogue AICA PHILAE 1986, Lisbon: SNBA, 1986

inaugural conference by Gilbert Durand: “L’art langage des altérités et chant du tout autre”.

This anthropologist manifested his conviction that all creativity is therapeutic. An example he chose, the mandalas spontaneously drawn by the mentally ill when they begin to heal. By way of this, we see how aspects of gestural art lead to sign formation.

Gilbert Durand also spoke about the four virtues found in artists: generosity, humility, fraternity and fidelity. Generosity in expression; humility in the presence of the masters they freely choose; fraternity as they are always at the service of humankind rather than kings; and lastly, fidelity to a vision that transcends material and given form.

One of the surprises prompted by the research undertaken at this congress was of insistence upon Informalism as interpreted within the post-war context of 1939-45, by the likes of American Dore Ashton, or understood from a broader perspective, as of Ivory Coast’s James Houra¹².

The congress was divided into four sections:

1) AFRICAN CULTURE AND WESTERN CULTURES with interventions by Joseph Cornet (Zaire), Victor Teixeira (Angola), James Houra (Ivory Coast), Pierre Gaudibert (France), Roberto Pontual (Brazil) and Jacques Gourgue (Haiti).

Amongst Joseph Cornet’s statements was his objection to the inferior quality of European art brought by nineteenth-century colonialists to Africa, at the time when the white man considered himself superior. Cornet declared that hardly any traditional art was left in Zaire. Modernization is irreversible. This critic wanted African artists to see the capital virtue of Western art of our age, that is, of permanent doubt.

Victor Teixeira came close to Cornet’s thought, turning to the future by calling for the renewal of African cultural experience by way of science and technology.

Regarding the intellectual and artistic activity from the four corners of the globe today, all critics bore witness to the complexity and existence of highly diversified artistic movements in all regions. There are no unanimous societies, which translates as a manifestation of vitality. According to Lévy-Strauss, cultural crossing is uniquely dangerous to the less diversified.

2) RELATIONS BETWEEN THE EAST AND EUROPE with interventions by Chérif Khaznadar (France), Jabra Ibrahim Jabra (Iraq), Dan Haulica (Romania), Nicolas Dzamberidze (USSR), Aomi Okabé (Japan).

If African discourse has at times uncovered two poles, one of fascination, the other of resentment towards Europe, as observed by Eduardo Lourenço, Eastern discourse is different in that it learned quite early to question the meaning of History and see the modern European from a dynamic perspective, rather than a superior white race. For more than two centuries, two theses have been under debate – the defense of local identity and internationalism. For Chérif Khaznadar, many painters from Syria and Lebanon contemplate this problem and are aware of the European Romantics’ interest in the East, but the Syrians and the Lebanese themselves hardly refer to cultures more to the east than their own.

Jabra Ibrahim Jabra demonstrated that it was after the French Revolution that Arab intellectuals became aware of History and the difference between the Arab world and Europe. According to this critic, the Arab spirit is not isolationistic. The contem-

12. See *Colóquio-Artes*, n. 71, December 1986

International Meetings and Congresses

porary Arab artist experiences psychic conflict, a consequence of turmoil and national change. Some artists participate in attempts at merging modernism with tradition. In the past a sacred act, calligraphy today, for instance, is an open and optically vibrant art.

Aomi Okabé reminded us that the Japanese avant-garde artist is a puritan and radical spirit who transcends the object, focusing on pure action or ephemeral creation. This attitude was instilled by the Gutaj Group, comprised of informalist painters who invented the happening.

3) EUROPE with interventions by Nora Aradi (Hungary), Juan-Manuel Bonet (Spain), Fernando Pernes (Portugal), Pedro Vieira de Almeida (Portugal) all endeavored to show the diversity of European cultural regions. The contrasts that were expected to come about between France and Germany were not explored due to the absence of German critic Peter Klaus.

Bonet demonstrated that, ever since the end of the 19th century, Spanish artists have been informed about all global vanguards, but their official recognition took time.

The same thing happened in Portugal. But Portuguese artists are more acquainted with the Spaniards than the Spaniards with the Portuguese.

The Portuguese are even more familiar with the French. A kind of overbearing

neighborly fear partially explains Portuguese interest in France.

The same can be said of Canada, as Andrée Paradis (Canada) demonstrated. Canada turns to Europe because of its powerful neighbor: the United States of America, which Dore Ashton was to address.

As to architecture, Pedro Vieira de Almeida focused on the post-modern assault of countries who never knew modernism.

4) EUROPE AND THE AMERICAS with statements by Dore Ashton (US), Jean Clair (France), Andrée Paradis (Canada), Jorge Glusberg (Argentina).

Referring to Latin American examples, Glusberg compared the past and present, stating the Industrial Revolution did not promote improved quality of life.

Dore Ashton underlined the importance of museums and recalled how the presence of Picasso's "Guernica" was revealing to the young American avant-garde artists of her admiration. Ashton critiqued how American painters reached their climax during the fifties as they realized they were not inferior to others. As they began to consider themselves superior, the aesthetic quality of their work diminished.

I think of this historical account like a fable. There is a moral, one expressed by Jorge Luis Borges, who once declared: "Nationalism is the greatest curse of the modern world".

Tradução de Translated by
Nancy Dantas

Breve História da Secção Portuguesa da AICA

Afonso Ramos

A criação da UNESCO (1945), nascida do momento desolado do pós-guerra, abriu uma promessa de optimismo e de fraternidade global, oferecendo estruturas para construir um discurso crítico entre todas as nações, a partir de um programa de cultura, ciência e educação. As artes, vistas como lugares privilegiados para estes intercâmbios culturais, dado que tinham sido integradas na diplomacia internacional no período entre as guerras, eram uma prioridade da UNESCO, que foi acolhendo grupos de profissionais dedicados a diferentes sectores da vida artística, como os museus (ICOM, 1946), a história da arte (CIHA, 1930), ou as artes plásticas (AIAP, 1954), além de outras instituições para arquitectura, teatro, música ou cinema.

Comungando deste entusiasmo colectivo, vários críticos e historiadores da arte juntam-se por esta altura a conservadores de museus de arte moderna e decidem realizar em conjunto dois grandes congressos sobre crítica de arte, na sede da UNESCO, em Paris (1948 e 1949). Com o objectivo de definir uma cooperação internacional no domínio da criação e da difusão cultural contemporânea, intervieram especialistas de todo o mundo, entre os quais André Chastel, Crespo de la Serna, Herbert Read, Charles Estienne, Chou Ling, J. J. Sweeney,

Lionello Venturi, Paul Fierens, ou o português Adriano de Gusmão, que discutiram o papel do crítico perante a arte e o público, e a especificidade do seu ofício em relação ao historiador e ao artista, procurando, ao mesmo tempo, definir uma geografia da arte moderna e dar sentido à multiplicação das suas correntes. A principal ordem de acção, para remate do encontro, foi a urgência por todos reclamada em garantir ao crítico uma subsistência profissional condigna e de ruptura feita com a história da arte, dado que as universidades não aceitavam então trabalhos sobre artistas contemporâneos¹.

Com a finalidade de pôr em prática e avançar o trabalho destes congressos internacionais, instituiu-se a Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), em 1950, sob a égide da UNESCO, recebendo a patente de ONG no ano seguinte. As secções autónomas multiplicam-se imediatamente pelo mundo fora e a federação internacional foi crescendo nas décadas seguintes, continuando a reunir anualmente. Meio século depois, a comunidade inicial de peritos que fundou a AICA deu lugar a uma estrutura global com mais de 4 mil membros de 70 nacionalidades diferentes, distribuídos por 62 Secções Nacionais e 1 Secção Livre. No entanto, apesar das diferentes situações históricas atravessadas desde o pós-guerra e

1. Jacques Leenhardt, antigo Presidente-Geral da AICA, recordou recentemente o quão importante havia sido a autonomização do campo da crítica de arte, como disciplina ocupada com todos os fenómenos relativos à contemporaneidade artística (daí a participação dos conservadores de museus de arte moderna nos congressos), por oposição ao campo académico da história da arte nas universidades que só muito mais tarde, a partir de 1968, começaram a permitir trabalhos de investigação sobre artistas vivos. [Comunicação pessoal do crítico a Patrícia Reinheimer] in *A singularidade como regime de grandeza*, Tese de Doutoramento em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 174.

das dificuldades em conjugar a sua ideologia supranacional com uma divisão administrativa por secções nacionais, os principais objectivos da AICA pouco mudaram ao longo do tempo, declarando promover a disciplina da crítica de arte e as suas metodologias, proteger os interesses morais e profissionais dos críticos, manter em contacto permanente todos os membros, encorajar encontros internacionais, favorecer o diálogo entre arte e crítica, e defender a liberdade de expressão e pensamento por todo o mundo.

Portugal abriu cedo uma Secção Nacional da AICA. Foi a convite do então Presidente--Geral, Paul Fierens, que Luís Reis Santos (1898-1967) decidiu criar e chefiar a Secção Portuguesa, em 1955, ao mesmo tempo que dirigia o Museu Nacional Machado de Castro, leccionava História da Arte na Universidade de Coimbra e participava nos encontros internacionais do CIHA². Reis Santos convidou apenas mais quatro membros para a associação, nomes igualmente consagrados nas lides artísticas nacionais: Reinaldo dos Santos (1880-1970), nomeado Presidente de Honra vitalício, Armando Vieira Santos (1903-1971), Adriano de Gusmão (1908-1989) e Diogo de Macedo (1889-1959), que era então Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa. Acontece que à excepção de Macedo, eram todos historiadores e especialistas em arte antiga, sem particular envolvimento ou vontade de intervenção crítica na arte

contemporânea do país³. Como resultado, a AICA acabou por viver em total inércia por mais de uma década, não deixando actas de eventuais reuniões, nem vestígios nos serviços centrais da AICA – prolongando uma existência de fachada, sem eleições, iniciativas ou entrada de novos membros.

O imobilismo da SP/AICA não pode, no entanto, ser desligado do marasmo da vida cultural nos anos 1950 em Portugal – a chamada “década do silêncio”⁴. Com um panorama artístico sem estruturas de mercado ou de exposição paralelas ao circuito oficial definido pelas instituições do Estado, o peso e o espaço da crítica de arte na sociedade eram quase nulos, comprometendo a evolução de uma disciplina que continuava incipiente e subsidiária, praticada, em regra geral, esporadicamente por pessoas fora da área, em prefácios de catálogos ou notícias jornalísticas. Ao amorismo da disciplina e na ausência duma livre circulação de ideias, própria do regime de censura e isolamento, acresce a situação calamitosa de Portugal junto da UNESCO que, na sua Conferência Geral de 1968, deixou clara a decisão até então tácita de “não conceder qualquer ajuda aos governos de Portugal [...] nos domínios da educação, da ciência e da cultura, e nomeadamente de os não convidar a participar nas conferências e outras actividades”⁵, em condenação das suas políticas colonialistas. Assim cercado pela opinião mundial, o regime salazarista parecia tudo sacrificar na frente política, es-

2. Cf. José-Augusto França, “A A.I.C.A. em Portugal” in *Diário de Lisboa*, 20 de Fevereiro de 1969.

3. Os contributos, a título individual, de Armando Vieira Santos e de Adriano de Gusmão para a arte contemporânea não devem, no entanto, ser esquecidos. Armando Vieira Santos integrou, com Adriano de Gusmão, o grupo fundador da Cooperativa “Gravura”, e escreveu sobre gravura contemporânea, salões de arte moderna e vários artistas nacionais em jornais e catálogos (Mily Possoz, Bartolomeu Cid dos Santos, etc.). Adriano de Gusmão foi também um dos fundadores da APOM, tendo escrito um grande número de artigos críticos, tanto em periódicos como *O Diabo* ou em catálogos (Carlos Botelho, Luís Dourdil, Abel Salazar, Júlio Resende, José Júlio, etc.), além de ter organizado exposições e de ter participado, como se referiu, nos encontros fundadores da AICA em Paris.

4. Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio 1951-1960” in *Arte Portuguesa nos Anos 50* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Câmara Municipal de Beja / SNBA, 1992.

5. http://www.unesco.pt/cgi-bin/cnu/cnu_pt.html (acedido em Abril de 2011)

Breve História da SP/AICA

clerosando por dentro, sem oferecer estruturas e condições propensas para a afirmação da arte e da sua crítica, que ficariam então dependentes das iniciativas vindas do associativismo cívico, como a SP/AICA e a SNBA, ou do foro privado, sobretudo após a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (1956).

A passividade geral de uma vida artística feita à margem do regime, levou alguns artistas a partir para o estrangeiro com a abertura das bolsas da FCG. Os que ficam, refugiam-se na SNBA, ou criam pequenas associações de resistência, como a Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em Lisboa (1956), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1958) ou a Cooperativa Árvore, no Porto (1963). À medida que iam surgindo vias alternativas para as instituições obsoletas e para os programas desajustados de então, funda-se a Associação Portuguesa de Museologia (APOM) (1965), editam-se os primeiros estudos sobre arte moderna portuguesa (Ernesto de Sousa, Fernando Guedes, Lima de Freitas, Mário Dionísio⁶, Mário de Oliveira, José-Augusto França, Sellés Paes, etc.) e começam a aparecer sucessivos artigos sobre arte contemporânea nos jornais (Egídio Álvaro, Eurico Gonçalves, Fernando Pernes, Fernando de Azevedo, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, etc.) A cena cultural era tomada por uma nova geração, muito próxima dos artistas, que encarava a crítica como forma de agitação cultural e de educação pela arte, empenhada em mudar

a relação entre o público e a arte moderna através de exposições pedagógicas e acções educativas (cursos livres, conferências, palestras), reivindicando para si mesma uma função social de “orientadores da opinião pública”⁷.

O movimento disperso que orquestrava esta reforma e revisão crítica da arte moderna portuguesa – ainda carente de museus, ensino e trânsito expositivo –, viria a reunir-se para ressuscitar a SP/AICA, quando Adriano de Gusmão, José-Augusto França e Nuno Portas decidiram organizar o *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, sob os auspícios da AICA Internacional, no Centro Nacional de Cultura, em Lisboa (Março, 1967)⁸. A iniciativa independente, na qual recusaram comparecer os representantes oficiais dos críticos (SP/AICA), dos artistas (SNBA) e do regime (SNI), quis avaliar as estruturas artísticas do país e discutir a disciplina e o papel da crítica, como numa réplica à escala interna das reuniões fundadoras da AICA. A audiência superior a uma centena de pessoas ouviu falar os organizadores e o secretário-geral Rui Mário Gonçalves, além de Alfredo Margarido, António Areal, Bruno da Ponte, Ernesto de Sousa, Ferreira de Almeida, Fernando Pernes, Fernando de Azevedo, Pedro Vieira de Almeida, Salette Tavares e membros estrangeiros da AICA, Nelson di Maggio (Secção Livre), Henry Galy-Carles (Secção Francesa) e Moreno Galván (Secção Espanhola)⁹. Tal reflexão colectiva sobre os

6. M. Dionísio e J.-A. França estavam então ambos inscritos na Secção Livre da AICA, devido à situação de completa inactividade da Secção Portuguesa, tendo este último mais tarde transitado para a Secção Francesa.

7. José-Augusto França, *Quinhentos Folhetins*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 304.

8. Cf. Rui Mário Gonçalves, “O primeiro encontro de críticos de arte portugueses” in *Colóquio. Artes*, n.º 44, Maio de 1967. Ver também o desdobrável então publicado, sob o título *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses: promovido pelo Centro Nacional de Cultura sob os auspícios da Association Internationale des Critiques d’Art*, incluindo a biografia dos conferencistas bem como o programa das actividades que tiveram lugar de 28 a 31 de Março de 1967.

9. À semelhança do que viria a acontecer nos Congressos da AICA, este primeiro encontro era já acompanhado de exposições de arte, uma das quais comissariada pelo crítico uruguaio Nelson di Maggio, radicado em Portugal desde 1963, e que em 1980 transitou para a Secção Portuguesa da AICA. Ver artigo de R. M. Gonçalves neste volume.

meios de produção artística, o interesse do público e a evolução do mercado em Portugal, tinha objectivos claros: fazer o balanço da situação, à época, da crítica, da arte e da arquitectura, para tentar conjurar um futuro possível. Uma das moções aprovadas por unanimidade para esse efeito foi a reestruturação da SP/AICA, proposta por Rui Mário Gonçalves e aliás precipitada pelo falecimento do seu mentor, Reis Santos. Contra a inoperância da direcção anterior, erguia-se assim um movimento de reacção cultural que tencionava colocar a crítica de arte ao serviço da comunidade. Para essa missão, José-Augusto França (n. 1922) foi eleito Presidente da Secção Portuguesa, com a anuência dos restantes membros, Adriano de Gusmão e Armando Vieira Santos, e a convite do Presidente-Geral da AICA, Jacques Lassaigue, que aceitou a sua transferência da Secção Francesa. A equipa inicial da SP/AICA integrou então os quatro críticos que haviam recebido o *Prémio de Crítica de Arte* da FCG: por ordem, Mário de Oliveira (n. 1916), Rui Mário Gonçalves (n. 1934), Nuno Portas (n. 1934) e Fernando Pernes (1936-2010). Foram admitidos, pouco depois, Ernesto de Sousa (1921-1988), Francisco Bronze (n. 1936), Salette Tavares (1922-1994), Carlos Duarte (n. 1926) e Pedro Vieira de Almeida (n. 1933). Com um regulamento interno aprovado e a situação resolvida na sede de Paris, estava oficialmente (re)formada a Secção Portuguesa da AICA (1969), o primeiro órgão nacional que permitia uma “carteira profissional” aos críticos de arte, formando um colectivo democrático, qual ordem ou sindicato, contra a precariedade e o descrédito da disciplina, e pela promoção da arte moderna, ou arte contemporânea, na terminologia actual.

A ventura desta cruzada da SP/AICA dependia, todavia, da mudança política em curso no país, com a Primavera Marcelista e os seus efeitos de liberalização económi-

ca a abrirem uma hipótese de renovação cultural ao final dos anos 1960. A repentina explosão do mercado da arte e o aumento descontrolado nas cotações de artistas foram, de facto, a via rápida para a ascensão da crítica. Imediatamente esta se dá conta do seu poder e da subsequente responsabilidade cultural e económica, como agente regulador dos novos fenómenos privados de colecionismo, mecenato e encomenda, e como interlocutora, acompanhando a proliferação de artistas e das novas linguagens complexas dos bolseiros que iam regressando do estrangeiro, ou dirigindo e criando programação para a rede de galerias que alastrava pelo país. Contudo, apesar do despertar dos interesses económicos na arte contemporânea, os estatutos da SP/AICA, enquanto associação sem fins lucrativos, não permitiam fontes de receita própria para além das quotas dos sócios, forçando-a a actuar em regime de colaboração com outras instituições, como a SNBA ou a FCG, que foram imprescindíveis para a sua implantação na sociedade. A primeira, oferecendo as instalações e apoio administrativo, e a segunda, financiando iniciativas e publicações.

As primeiras medidas da SP/AICA revelavam as inúmeras carências sentidas pelo meio artístico ao longo dos quinze anos de silêncio da associação. Aproveitando o internacionalismo próprio da UNESCO para abrir relações com o estrangeiro, a comitiva nacional apresenta-se de imediato, e pela primeira vez, num Congresso da AICA, em Copenhaga, Estocolmo e Oslo (1969). Simultaneamente, decide criar um boletim próprio, distribuído por todas as Secções Nacionais da AICA, como mostra para a actualidade das artes em Portugal. Sob o título de *Pintura & Não*, esta foi a primeira publicação exclusivamente dedicada à arte contemporânea nacional, com ilustrações e resumos em inglês e francês,

Breve História da SP/AICA

saindo a partir de Abril de 1969 como suplemento bimestral da revista *Arquitectura*, dirigida por Carlos Duarte. Pelas oito páginas de artigos, críticas e avaliação de exposições, assinadas maioritariamente por J.-A. França, Rui M. Gonçalves ou F. Bronze, assistia-se a uma vontade inédita de interpretar, de divulgar e de criticar a criação contemporânea “de pintura e do que pintura não seja – não por ser escultura, gravura ou qualquer outra disciplina de tradição académica, mas por entrar no domínio das novas actividades criativas substantivas, contestatárias da mesma tradição”¹⁰. Um ano depois, sete números lançados, *Pintura & Não* chega ao fim, mas tendo deixado as portas abertas a futuras publicações de arte contemporânea, como a *Colóquio-Artes* (1971-1997) que aparece logo de seguida, com a presença dominante de colaboradores nacionais e internacionais afiliados na AICA – e contendo uma rubrica regular em francês, “*La critique d’art à travers le monde*”, para divulgar notícias da AICA. Outra das prioridades imediatas da SP/AICA era melhorar a condição material dos artistas, o que resultou então na sua intervenção de maior impacto. Tendo tomado conhecimento do mecenato de empresas industriais e comerciais no estrangeiro através de prémios regulares, Fernando Pernes teve a ideia de aproveitar o período de liberalização marcelista para instituir um Prémio da Crítica em Portugal. Conseguindo o patrocínio da Sociedade Química Industrial – Soquil, criou-se o Prémio

Soquil (1969), atribuído anualmente ao artista plástico com maior destaque em obras, ou exposições individuais e colectivas apresentadas em Lisboa na temporada anterior – com o valor considerável de 40 mil escudos, mais 30 mil escudos a repartir por um número indeterminado de menções honrosas. A excepcional importância desta iniciativa da SP/AICA deve-se ao facto de ter sido o primeiro prémio artístico em Portugal que não resultava de exigências temáticas, nem tampouco de candidaturas ou de concursos, mas era da inteira responsabilidade de um comité de críticos (Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e José-Augusto França) que, entre 1968 e 1973, escolhia os laureados e as respectivas menções honrosas. As escolhas, baseadas em critérios de experimentalismo e de originalidade, traçavam, no entanto, um insólito panorama dos artistas nacionais, não esquecendo o grande número de jovens que tinha ido estudar ou viver para o estrangeiro¹¹. A transição abrupta para esta conjuntura de “moderno mecenato”¹², na qual um grupo de profissionais da crítica toma as rédeas e decide pôr fim ao velho costume dos artistas avaliarem os seus pares, distinguindo uma multidão de artistas plásticos em menos de cinco anos, acordou o meio artístico nacional com uma turbulência tremenda. As polémicas (políticas, estéticas, deontológicas e pessoais) que logo deflagraram, opondo alguns artistas e intelectuais a estes agentes da nova crítica, foram de tal ordem virulentas e fracturantes que, no

10. “Notas e comentários” in *Pintura & Não / Peinture & Non / Painting & Not*, nº 1, separata de *Arquitectura*, nº 108, Lisboa, Abril de 1969.

11. Os prémios foram atribuídos a Carlos Calvet (1968), Noronha da Costa (1969), Manuel Baptista (1970), Paula Rego (1971) e Joaquim Rodrigo (1972) e as menções honrosas a: António Sena, Costa Pinheiro, José Rodrigues, Noronha da Costa e Nadir Afonso (1968); António Palolo, Eduardo Nery, Vasco Costa (1969); Artur Rosa, João Vieira, Jorge Pinheiro (1970); Alberto Carneiro, Eurico Gonçalves, João Cutileiro, Jorge Martins, Lourdes Castro, Sá Nogueira (1971); Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Nikias Skapinakis, René Bertholo (1972).

12. Fernando Pernes, “Prémio Soquil: O Moderno Mecenato” in *Flama*, Lisboa, 20 de Dezembro de 1968.

ano de 1972, a Soquil decidiu acabar com o seu financiamento ao prémio¹³.

Sem controvérsias decorreu, no entanto, a importante exposição patrocinada pela mesma empresa logo após o fecho dos prémios, “26 Artistas de Hoje” (SNBA, 1973), organizada pela SP/AICA, reunindo as obras premiadas ao longo desses cinco anos¹⁴. Sob o fogo cruzado das polémicas acerca do novo poder da crítica, os membros da SP/AICA encontram nas exposições de arte contemporânea uma urgência do consenso geral, e vital para combater a grande batalha da associação: a animação cultural do país – definida não tanto pela crise internacional do contexto museal, mas mais pela ausência nacional de contexto museal. O crítico canaliza então as funções receptoras de opinião e comentário, para se envolver activamente na selecção e montagem das obras expostas, apoiando, organizando e comissariando exposições – e concebendo-as, inevitavelmente, de acordo com um novo formulário de “críticas levadas à prática”¹⁵. As próprias instâncias estatais, reconhecendo os esforços de dinamização cultural e a independência institucional da SP/AICA, haviam já começado a valorizar este rumo. Em 1969, a Secretaria de Estado

de Informação e Turismo (SEIT) acedera a uma colaboração entre a SP/AICA, aFCG e a SNBA para reiniciar a participação nacional na Bienal de São Paulo, uma parceria institucional que acabou por se concretizar na escolha das representações oficiais para as edições seguintes (1971¹⁶ e 1973¹⁷), mas também para a X Bienal de Paris (1969)¹⁸ e 34ª Bienal de Veneza (1970)¹⁹. Esta parceria pediu também a Rui Mário Gonçalves, em representação da SP/AICA, para comissariar e preficiar a exposição “*Pintura Portuguesa de Hoje – Abstractos e Neofigurativos*” (1973) que reuniu obras de quarenta e um artistas nacionais, cada um com uma pintura, acompanhados por duas obras de Amadeo, por ocasião da Semana de Portugal em Barcelona (Abril e Maio), depois remontada na Universidade de Salamanca e na SNBA, em Lisboa (Julho)²⁰.

A primeira exposição da AICA em Lisboa, afirmando de modo inequívoco a sua acção transformadora na vida artística, havia nascido de um convite para encher as salas da SNBA (1972). Com a intenção expressa de acabar com o hábito dos salões colectivos em que um júri seleccionava as obras propostas dos artistas, mas também por facilidade logística, a SP/AICA decidiu então atribuir um espaço próprio a cada

13. Para um acompanhamento mais pormenorizado de algumas polémicas e acusações em torno das escolhas feitas, ver Patrícia Esquível, “Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica” in *Arte & Poder*, Lisboa: Colibri / IHA-FSCH, pp. 333-344.

14. *26 Artistas de Hoje* (cat.), Lisboa: SOQUIL, 1973.

15. Direcção da AICA, *EXPO AICA SNBA 72* (cat.), Lisboa: AICA, 1972, p. 5.

16. O representante da SP/AICA foi Rui Mário Gonçalves. Cf. *Representação Portuguesa à XI Bienal de São Paulo: Almada e as origens do modernismo português* (cat.), São Paulo: XI Bienal, 1971. O artista escolhido foi Almada de Negreiros.

17. O representante da SP/AICA foi Rui Mário Gonçalves. Cf. *Representação Portuguesa à XII Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo: XII Bienal, 1973. Prefácio de Rui Mário Gonçalves. Os artistas escolhidos foram Manuel Baptista, Gil Teixeira Lopes e José Rodrigues.

18. A exposição comissariada por Francisco d’Avillez com a assistência de Paulo Ferreira, do Centro Português da Gulbenkian em Paris, mostrou então artistas como Alberto Carneiro, Alvess, Justino Alves ou Vítor Fortes.

19. A representação oficial portuguesa foi confiada ao pintor Noronha da Costa.

20. *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos* (cat.), Lisboa: s.n., 1973. Exposição organizada pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo e pela Fundação Calouste Gulbenkian, em colaboração com a SP/AICA. Introdução de Rui Mário Gonçalves.

Breve História da SP/AICA

um dos dez críticos participantes, que eram livres de expor obras, artistas ou temas da sua escolha pessoal²¹. O resultado eclético desta elaboração curatorial a partir de tomadas de posição críticas – minuciosamente explicitadas no catálogo –, expunha como transversal a esta nova crítica, um tipo de discurso ancorado na história, fito em vencer o complexo nacional de periferia ao reclamar uma doutrina de vanguarda, originalidade e libertação. Tais coordenadas tanto informaram a apresentação da pintura, trabalhada de modo diverso por José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Egídio Álvaro e Rocha de Sousa, o desenho escolhido por Mário de Oliveira, o design exibido por Carlos Duarte, a arquitetura mostrada por Pedro Vieira de Almeida, como as propostas mais experimentais e polémicas de Salette Tavares, que exibiu um documentário fotográfico sobre o *kitsch* em Portugal, ou o heterodoxo projecto “*Do Vazio à Pró Vocação*” de Ernesto de Sousa. O invulgar êxito de público levou à repetição desta exposição AICA/SNBA em Janeiro de 1974, nas mesmas linhas gerais, apesar dos críticos-comissários reforçarem a sua preocupação quanto ao futuro da produção artística, atrelando lógicas narrativas que vinham do passado (fosse desvelando um atavismo poético nacional, ou então retomando a figura tutelar de Almada Negreiros), para achar genealogias e outros denominadores comuns que definissem e legitimassem o momento presente²². Foi, novamente, Ernesto de Sousa quem se dis-

tanciou da orientação geral, levando mais além o princípio da perspectiva crítica, sob a influência da *Documenta 5* de Kassel de Harald Szeemann (1972), ao apresentar os “*Projectos-Ideias*”, um acontecimento vanguardista e multidisciplinar com o envolvimento de 29 músicos, poetas, escultores, pintores e arquitectos, que haveria de culminar, já no pós-25 de Abril, na exposição mais marcante da década, a *Alternativa Zero* (1977)²³.

Perante a desorientação provocada pela abrupta inflação do valor das obras e pelas mudanças na produção artística no início dos anos de 1970, a actuação da SP/AICA tornou-se imprescindível enquanto órgão idóneo e isento, com argumentos para mobilizar o tecido empresarial. Com efeito, em Portugal, era raro o prémio de artes plásticas sem um elemento cooperado da SP/AICA e raro é o artista desta geração que a não traga no currículo, pois dela vieram algumas das exposições mais marcantes de arte contemporânea. Nada ilustra tão claramente o corte feito por esta nova crítica e a renovação geracional que impôs na vida artística, como um conhecido episódio simbólico – a venda dos quadros do café *A Brasileira*, esse espaço emblemático do Modernismo, comprados a preços recorde por um privado, o banqueiro Jorge de Brito (1971). A substituição das obras foi deixada a cargo do comité de críticos da SP/AICA: J.-A. França, F. Pernes, Francisco Bronze e Rui M. Gonçalves, que escolheram artistas da nova geração para redecorar o histórico café, entre os quais

21. *EXPO AICA SNBA 72* (cat.), Lisboa: AICA, 1972. Textos de: Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Mário de Oliveira, José-Augusto França, Carlos Duarte, Salette Tavares, Pedro Vieira de Almeida.

22. *EXPO AICA SNBA 74* (cat.), Lisboa: AICA, 1974. Textos de: Salette Tavares, Pedro Vieira de Almeida, Rocha de Sousa, Eurico Gonçalves, Manuel Rio de Carvalho, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Egídio Álvaro, Mário de Oliveira.

23. Para uma análise mais aprofundada destas duas exposições, AICA SNBA 72 e AICA SNBA 74, ver Rita Macedo, “1968-74 Renovação na continuidade” in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras* (cat.), CAM/FCG, Lisboa, 2009, pp. 22-23.

N. Skapinakis que, em resposta, decidiu repetir a composição do anterior quadro de Almada Negreiros²⁴, substituindo as figuras que ocupavam o espaço por estes quatro novos críticos.

Porém, a especulação do mercado da arte havia de chegar ao fim. Primeiro gradualmente, após a crise petrolífera internacional de 1973, depois abruptamente, com o 25 de Abril de 1974. Aquela que prometia ser a renovação cultural do país, consonante com os desenvolvimentos substantivos da arte e da crítica, seria afinal um momento passageiro ao nível da logística, não deixando, atrás de si, nem estruturas sólidas de apoio às artes, nem políticas culturais de fundo que dessem resposta à transição democrática no país. Atendendo à instabilidade das referências políticas e culturais por altura do PREC, o funcionamento de instituições independentes e tecnicamente competentes como a SP/AICA, foi fundamental para articular uma política cultural nacional, endereçando conjuntos de recomendações ao Ministério da Educação. Tudo isto ao mesmo tempo que, além-fronteiras, Portugal alcançava um protagonismo nunca visto. Prova disso foi o entusiasmo com que a comitiva lusa foi recebida no Congresso Internacional da AICA, na Alemanha (1974) e que aproveitou para canalizar na forma de duas cartas endereçadas à AICA e à UNESCO, com vários pedidos e exigências muito bem recebidas por todos, para uma intervenção contra o General Pinochet, em solidariedade com a Secção Chilena da AICA. Esta favorável conjuntura abria assim esperanças para

realizar o Colóquio Internacional da AICA que a Secção Portuguesa planeava desde a sua reestruturação e que tinha sido então formalmente recusado na 23ª Assembleia Geral da AICA, em Amesterdão (1971), em repúdio pelo conflito colonial. Ora, com a readmissão de Portugal na UNESCO (1975) e o abandono definitivo do ultramar, acabaria por ser aprovado, como gesto comemorativo da transformação do país, um grande Congresso e a 28ª Assembleia Geral da AICA em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, de 5 a 12 de Setembro de 1976, patrocinado pela SEC e pelo MNE – no ano em que também decorreu em Lisboa o Congresso da Associação Internacional de Críticos Literários. Espelhando os recentes eventos, os trabalhos propostos vinham tingidos de uma clara demarcação política, que quis afirmar logo uma posição pós-colonialista na escolha do tema geral: “*Arte Moderna e Arte Negro-Africana. Relações Recíprocas*”²⁵. Pecando apenas pela falta de especialistas em arte africana, participaram ao todo críticos de 24 países diferentes (URSS, Zaire, Senegal, Japão, RDA, RFA, etc.), que intervieram nas cinco secções apresentadas: “A Arte Moderna e a Descoberta da Arte Negra-Africana”; “Natureza e Função da Arte na Europa e em África – Transformação do Conceito de Arte”; “A Arte Europeia do Ponto de Vista Africano”, “Mutações na Etnologia”; e “A Caminho de uma Abertura Antropológica”, da responsabilidade científica de Michel Serres e Giulio Carlo Argan, um exercício pioneiro da crítica multidisciplinar que, actualmente, domina o programa de acção da AICA.

24. Saiu o quadro de Almada Negreiros, *Auto-Retrato em Grupo* (1925), na Coleção CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e entrou o quadro de Nikias Skapinakis, *Os Críticos* (1971), actualmente no café *A Brasileira*.

25. *Modernismo e Arte Negro-Africana* (cat.), Lisboa: Museu de Etnografia, 1976. Introdução de Fernando de Azevedo.

Breve História da SP/AICA

O Congresso da AICA foi de tal maneira concorrido e marcante na vida cultural do país que justificou a abertura do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa²⁶. Inaugurou com uma exposição organizada pela SP/AICA, “*Modernismo e a Arte Negro-Africana*”, para a qual vieram dois Picassos do Hermitage de São Petersburgo, obras de Modigliani e Emil Nolde, intercaladas com objectos africanos (Nigéria, Mali, Moçambique, Angola, Alto Volta, Guiné-Bissau, Gabão, Gana, Camarões) e que quis ainda trazer as *Demoiselles d’Avignon* do MoMA de Nova Iorque.²⁷ O fenómeno, pela sua dimensão internacional, deu também origem a inúmeras exposições paralelas de artistas contemporâneos portugueses, entre as quais se destacou o certame da SNBA, “*Os pioneiros da Arte Moderna Portuguesa*”²⁸, congregando um total de 137 obras de 77 artistas em torno dos canonizados Viana, Amadeo, Santa-Rita e Almada. Outros eventos nas galerias Dinastia e na Quadrum (que exibiu “*Alguns aspectos da vanguarda portuguesa*”), ou pelo Centro de Arte Contemporânea no Museu Soares dos Reis no Porto (com mostras individuais de Alberto Carneiro e Ângelo de Sousa) – que Ernesto de Sousa considerou então “*talvez o primeiro acontecimento de vanguarda em Portugal, a nível europeu, no domínio das artes visuais.*” – e demais exposições itinerantes pelo Algarve e Setúbal, da responsabilidade da SEC.²⁹

No entanto, o furor congratulatório do Congresso não mascarava as reais prioridades de Portugal após a brusca transição política. E se, até então, os programas internos da AICA se absorviam nas artes plásticas, a tomada de posse de Salette Tavares (1974) veio impor novas directivas ao serviço do momento histórico. Procurando estender a crítica de arte aos problemas práticos da realidade social, a SP/AICA passa a dedicar-se mais a questões urbanísticas e arquitectónicas, mas acima de tudo, a acções de sensibilização do público e de defesa do património, revelando um enriquecimento mútuo entre as práticas críticas e os movimentos sociais do pós-25 de Abril³⁰. Em consideração das graves carências institucionais e da dispersão de serviços neste período, a SP/AICA montou uma campanha pela reabilitação urbana, prestando auxílio a vários GATs e criando ou integrando grupos de trabalho e comissões consultivas para reabilitar lugares históricos, como os Teatros Nacionais D. Maria II e São Carlos, o Elevador de Santa Justa, ou o Café Martinho da Arcada. Ao mesmo tempo, empenhou-se na reestruturação do Ensino Superior de Belas Artes (1975) e envolveu-se nas contendas patrimoniais mais importantes da década, denunciando crimes de lesa-cultura às autoridades ou na comunicação social. O primeiro passo foi dado por Adriano de Gusmão, que alertou na imprensa e conseguiu, com Nuno Portas,

26. Embora o Museu de Etnologia do Ultramar tenha sido inicialmente criado no ano de 1965, o seu edifício actual, construído de raiz, só foi inaugurado em 1976, no âmbito do Congresso Internacional da AICA em Lisboa, abrindo como Museu Nacional de Etnologia.

27. Ver Mesquitela Lima, “Apontamentos sobre a escultura negro-africana – a propósito de uma reunião da AICA e de uma exposição” in *Colóquio. Artes*, nº 30, Dezembro de 1976, pp. 41-49.

28. Cf. *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa: Exposição Evocativa Dedicada ao Congresso Internacional AICA na SNBA* (cat.), Lisboa: SNBA, 1976: Introdução de Rui Mário Gonçalves. Exposição organizada pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

29. Ernesto de Sousa, “O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal” in *Colóquio. Artes*, nº 29, Outubro de 1976, p. 55.

30. Cf. “Conversa com Salette Tavares sobre a AICA em Portugal” in *Binário*, Lisboa, n. 199, Abril de 1975, pp. 191-195.

impedir a demolição em curso da igreja de S. Julião, em Lisboa, pelo Banco de Portugal (1974). Entre outros casos relevantes, logrou-se impedir a construção duma marina sobre as ruínas arqueológicas de Tróia (1974) e a edificação de um bloco habitacional ilícito no Parque da Gandarinha em Cascais (1974), limitaram-se os usos do Terreiro do Paço (1974) e lançou-se a proposta da candidatura de Sintra para Património Mundial da UNESCO. Contudo, apesar da militância dos membros da SP/AICA, nem todas as iniciativas chegaram a bom porto, como a luta contra o edifício do Tivoli no lugar do histórico Hotel Nunes, em Sintra (1974), a promessa de restauro do Teatro Taborda pela CML e a cedência do espaço ao Conservatório Nacional para Escola de Teatro (1974), ou o alerta para a degradação da Quinta das Ameias (Casal Vistoso), em Lisboa (1974). Não obstante, esta linha de acção foi positivamente assimilada pelas futuras direcções da SP/AICA, que encabeçariam protestos contra a estátua de Simon Bolívar na Avenida da Liberdade, ecoando a fúria da Secção Venezuelana da AICA (1978), ou contra a instalação da Feira Popular em Belém (1980), noutra situação condenando a destruição dos murais de Eduardo Nery na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa no Monte da Caparica (1989), ou lutando contra a demolição do património Arte Nova em Aveiro, como no caso do Edifício dos Arcos e da Capitania do Porto (1996).

A salvaguarda patrimonial, uma faceta pouco estudada da SP/AICA, foi decisiva ao ponto de ser imediatamente convertida numa colaboração com o jornal *Expresso*, em cujo *Suplemento de Artes e Letras* a Secção ocupou uma rubrica quin-

zenal (Maio-Dezembro, 1974) dedicada aos recentes problemas de urbanismo (com particular atenção ao surto de casas de emigrantes e habitações clandestinas sem condições) e à denúncia de atentados patrimoniais em Portugal (dada a destruição mercenária de edifícios históricos e áreas verdes nas cidades): uma urgente missão cívica que seria subitamente abreviada por questões de orçamento. Acima da imprensa, era a televisão o principal meio cobijado pela direcção da SP/AICA para criar uma consciencialização pública e consumir a sua aproximação social. A Comissão de Trabalho para o património constituída por Carlos Duarte, Fernando Pernes, Gonçalo Ribeiro Telles, Nuno Portas e Rui Mário Gonçalves, apresentou então uma proposta à RTP (1977), que resultou na assinatura de um contrato (1978) para uma rubrica de 13 episódios de 30 minutos, de periodicidade quinzenal, sob o título de *O Homem e o Lugar*. Apesar do entusiasmo inicial, tendo sido recolhidos depoimentos e entrevistas e filmados quatro episódios inteiros, o projecto não foi avante. Existe ainda um alinhamento provisório dos 39 programas propostos pela SP/AICA, que espelha bem a ambição e o alcance deste serviço público e permite adivinhar a sua mais-valia, ao oferecer ao grande público um panorama abrangente e instrutivo das artes nacionais, com baixo custo de produção, percorrendo historicamente as áreas da museologia, vandalismo, urbanismo, património e revendo criticamente um século de pintura, arquitectura, fotografia, design e, até mesmo, da “arte do video-tape”³¹.

Apesar de não obter o desejado tempo de antena, sistematicamente condi-

31. Os desencontros da SP/AICA com a televisão não ficaram por aqui. Em 1980, a SP/AICA volta a preparar uma série de seis programas, de uma hora cada, sobre “A Aventura da Arte Moderna Portuguesa” que seria indefinidamente adiada. Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal - 1940/1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Coleção Biblioteca Breve, 1991, p. 125.

Breve História da SP/AICA

cionado por factores externos, a SP/AICA ocupava um lugar insubstituível na tomada de decisões culturais. Fora, aliás, requisitada para integrar a Comissão do Património que preparava a reunião do Conselho da Europa em Portugal (1979). No mesmo ano, dada a sua presença constante nos organismos oficiais, decide elaborar uma proposta de criação dum Instituto do Património Cultural que concentrasse a tutela do património então espalhada por três órgãos diferentes. Não obteve qualquer resposta. No ano seguinte, contudo, nasceu sem a sua participação, o Instituto Português do Património Cultural (IPPC, 1980, mais tarde IPPAR, e hoje IGESPAR).

À medida que a democracia se ia consolidando em Portugal, o Estado principiava a tomar parte na cena artística – com uma SEC que agora dispunha de uma equipa interessada na defesa e promoção da arte contemporânea – e intervinha de modo mais vigilante na salvaguarda do património edificado. Foram essas mudanças, aliadas ao estrangulamento político-económico destes anos, que motivaram a direcção da SP/AICA, eleita em 1981, a reactivar uma política de obtenção de patrocínios e a retomar o problema das artes plásticas. Uma das prioridades era reabilitar a tradição dos prémios da crítica que a Soquil havia extinto oito anos antes e que, novamente por iniciativa de Fernando Pernes, obteve o melhor interesse da Divisão de Artes Plásticas da Direcção-Geral da Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura. O acordo celebrado entre as partes deu origem ao mais antigo dos prémios artísticos ainda vigentes em Portugal, resistindo desde então, sem interrupções, à intermitência de tantos outros efémeros galardões. Decalcando os critérios do anterior Prémio Soquil, o júri

avalia a produção recente do artista e a relevância do seu currículo na vida artística nacional, mas tendo em atenção algumas mudanças introduzidas. Além do cuidado em premiar manifestações artísticas fora de Lisboa, o Prémio AICA/SEC decidiu também abolir as anteriores menções honrosas para poder atribuir dois grandes prémios anuais de igual montante, um para as Artes Plásticas e outro para Arquitectura, numa dualidade conforme à formação dos membros da SP/AICA e contra-corrente ao crescente divórcio destas áreas. Quanto ao comité de avaliação – que nas primeiras 20 edições incorporou sempre membros do júri do Prémio Soquil, liderados pelo Presidente de Honra da SP/AICA, J.-A. França – subiu então para o número total de cinco críticos constituintes, afim de passar a incluir sempre também dois, ou três, membros especialistas em arquitectura.

A SP/AICA garantia de novo um prémio para os artistas, enquanto as engrenagens do mercado se restabeleciam a custo, aguardando o providencial incentivo da CEE. Tendo em conta essa redistribuição do poder na área das artes, a proactividade cultural da SP/AICA valeu-lhe um subsídio anual da SEC, no valor de 1 milhão de escudos, para poder financiar as temporadas artísticas e diligenciar os levantamentos de arte contemporânea que vinham sendo sua tradição. Com efeito, foi por exclusivo empenhamento da SP/AICA que se viabilizou no Porto (Museu Nacional de Soares dos Reis, Nov.-Dez. 1982) e em Lisboa (SNBA, Jan.-Fev. 1983) a *I Exposição Nacional de Arte Moderna ARÚS*, patrocinada pelo grupo empresarial Araújo & Sobrinho³². Foram então exibidas cerca de três obras obrigatoriamente inéditas, de um total de cento e trinta artistas, para os quais se angariaram generosos prémios de aquisição:

32. *I Exposição Nacional de Arte Moderna ARÚS* (cat.), Porto: Grupo ARÚS, 1982. Introdução de Fernando Pernes.

o 1º (200.000\$00), para Ângelo de Sousa, o 2º (150.000\$00) para Manuel Baptista, o 3º (100.000\$00) para Eduardo Nery e ainda dois prémios de revelação (ambos de 50.000\$00) para artistas com menos de 30 anos, Francisco Laranjo e Rui Paes. Além destes incentivos, merece ainda destaque a introdução (ainda que nunca repetida) do Prémio de Jovem Crítica da AICA, para autores até 30 anos, que então distinguiu um futuro membro da secção, Bernardo Pinto de Almeida.

Com a mesma vitalidade, uma década depois, a SP/AICA continuava a persuadir o capital bancário, industrial e comercial, bem como as administrações municipais e regionais, no sentido de serem implementadas medidas de fomento cultural, que iam do apoio pecuniário a artistas até à montagem de monumentais exposições de arte para as populações locais. Superando o facto destas iniciativas estarem reféns da irregularidade própria da sua dependência financeira, a SP/AICA regista uma actividade constante, entre a criação de regulamentos, participação em júris com diversos fins (para entidades como a EDP, CTT, FCG, RTP, FIDEM, TAP, DGEMN, SECIL, bancos, universidades, municípios, ministérios), ou elaboração de programas de visitas e palestras para uma maior receptividade à arte contemporânea, dirigidas a públicos de diferentes idades e níveis de instrução. A mais duradora das suas colaborações foi sempre com a SNBA, o seu principal elo de ligação – dados os objectivos afins e os membros da direcção em comum –, apresentando trabalho conjunto, como a importante exposição celebrando a efeméride da “*História Trágico-Marítima*” (SNBA, Jun-Jul, 1983), com obras de 23 artistas (Calvet, Lapa, Batarida, Gonçalo Duarte, Graça Morais, Emília Nadal, Mário

Botas, Noronha da Costa, Cutileiro, entre outros)³³.

Na transição para a década de 1980, todas as políticas culturais do país pareciam seguir a nova palavra de ordem da agenda política, norteadas pelo princípio soberano da “descentralização cultural”. Em resposta, a SP/AICA combate a sua predominante formação lisboeta ao eleger, pela primeira vez, dois vice-presidentes (F. Azevedo e F. Pernes) para manter também uma AICA Norte, sedeadas no Porto (1980). O emblema do seu programa de descentralização foi a criação da I Bienal de Chaves (1983), em terras transmontanas sem actividade cultural e de participação restrita a artistas com menos de 35 anos (Manuel Botelho, Manuel João Vieira, Mariano Piçarra, Albuquerque Mendes, Mário Rita, Sobral Centeno, Francisco Laranjo, por exemplo)³⁴. O resultado satisfatório desta iniciativa, que obteve o apoio da FCG e nasceu duma relação conjunta com a C.M. de Chaves e a SNBA, levou a AICA a envolver-se mais de perto, nos anos seguintes, nesse autêntico surto de bienais artísticas que se espalhou pelo país, nas quais, se não era patrocinador financeiro, integrava ao menos a avaliação final dos prémios, designadamente em Famacção (1ª ed. 1972), Vila Nova de Cerveira (1ª ed. 1978), Lagos (1ª ed. 1982), Campo Maior (1ª ed. 1984), Caldas da Rainha (1ª ed. 1985), Açores (1ª ed. 1985), Sintra (1ª ed. 1988), e nos centros artísticos de Lisboa, com a 1ª Bienal Internacional de Desenho, a “LIS-79” (1ª ed. 1979) e Porto, na Bienal de Desenho da Cooperativa Árvore (1ª ed. 1983). Estes foram alguns dos grandes acontecimentos artísticos que definiram uma época de efervescência cultural, devida à forte dinâmica colectiva e, em particular, à ligação próxima entre uma nova geração de artistas e uma nova geração

33. *A História Trágico-Marítima*, desdobrável 33x 33 cm. Introdução de José-Augusto França.

34. *I Bienal de Chaves 1983: Jovem Arte Portuguesa* (cat.), Chaves: Câmara Municipal, 1983.

Breve História da SP/AICA

de críticos, como Alexandre Melo, Bernardo Pinto de Almeida ou João Pinharanda, que se juntaram à SP/AICA. Estas exposições, pela sua dinâmica curatorial, permitiram também consolidar uma metamorfose anunciada na figura do crítico, que, da posição de historiador e pedagogo, empenhado na decifração e mediação da arte para o público, passou a adoptar um papel criativo de simbiose com os artistas. Cabe ainda lembrar, no quadro destas iniciativas, o ambicioso projecto de Sílvia Chicó para uma Bienal Ibérica de Arte Moderna e um Congresso Ibérico de Crítica de Arte em Évora, que teria primeira edição entre Agosto e Outubro de 1984. A iniciativa foi patrocinada pelas Secções Madrilena e Catalã da AICA e contemplava uma selecção de 20 jovens pintores espanhóis e 15 portugueses, escolhidos pelos presidentes das três secções e sujeitos a prémios de aquisição. Não faltou apoio diplomático, nem financeiro, mas após envio oficial dos convites, certas circunstâncias veladas de relação entre os países inviabilizaram aquele que podia ter sido um momento-chave para o diálogo ibérico das artes e para a maturação da crítica de arte nacional.

A intervenção da SP/AICA, por estes anos, fazia-se através de duas frentes complementares. Se, por um lado, unia esforços para apoiar os jovens artistas emergentes desta geração, criando várias plataformas de lançamento e revelação, mantinha também, e ao mesmo tempo, um dos mais poderosos instrumentos consagratórios, o Prémio AICA-MC, destacando os artistas históricos com os quais estava conotada.

Esta tentativa de *aggiornamento* tornou-se evidente na exposição *Novísimos* que se inaugurou na SNBA em Junho de 1984, organizada a pedido do “*JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*”, na comemoração da publicação do seu centésimo número. A mostra apresentava uma selecção de seis jovens pintores de Lisboa, ainda estudantes na ES-BAL (Ana Vidigal, Catarina Baleiras, Pedro Proença, Ivo, Miguel Branco e Fernanda Fragateiro), escolhidos por Sílvia Chicó, e seis outros do Porto (António Olaio, Ilídio Duque, Luísa Duarte, Teresa Torres, Mário Peixoto e Pedro Tudela), escolhidos por Fernando Pernes. Isto, um ano antes da SP/AICA ter lançado a EXPO AICA 85, na SNBA, que por sua vez foi dedicada a um olhar retrospectivo sobre o período desde a revolução (1974-1984), com uma publicação de vários textos críticos e históricos já de notória preocupação documental³⁵, mostrando ao público um rol heterogéneo de artistas com carreiras mais estabelecidas, como Carlos Nogueira, Clara Méneres, Eduardo Nery, Emerenciano, Julião Sarmento, Manuel Baptista ou Rui Filipe.

O aumento da oferta e da procura de arte contemporânea em Portugal, fomentada por este tipo de iniciativas dinâmicas, frequentes e geograficamente dispersas, não permitia adiar mais a necessidade de criar infra-estruturas museais que dessem resposta ao crescente interesse da sociedade. A SEC quis assumir o desafio, anunciando a criação de um Museu de Arte Moderna no Porto (1979), na sequência do CAC liderado por Fernando Pernes³⁶, mas foi o Centro de Arte Moderna da FCG em

35. EXPO AICA: *Projecto para um Catálogo* (cat.), Lisboa: SNBA, 1985. Textos de: Rocha de Sousa, José Luís Porfírio, Pedro Vieira de Almeida, Salette Tavares, Egídio Álvaro, Sílvia Chicó, Rui Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida e Maria João Fernandes.

36. Aproveitando a iniciativa do Centro de Arte Contemporânea (1975) de Fernando Pernes, o Estado mostrou-se interessado em edificar o primeiro museu de arte moderna no Porto. Para esse feito, foi adquirida a Quinta de Serralves em Dezembro de 1986. Três anos depois, criou-se a Fundação de Serralves (1989), mas foi preciso esperar uma década inteira para a inauguração oficial do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1996).

Lisboa (1983) que se adiantou nesta corrida, alterando para sempre as regras do jogo da arte em Portugal. A SP/AICA, por seu lado, marcou presença neste espaço desde o primeiro momento, avaliando previamente as instalações a pedido do Presidente da FCG, Azeredo Perdigão, tal como, no ano seguinte (1984), o director do CAM, Sommer Ribeiro, procurou efectivar uma colaboração formal, solicitando membros para orientação de visitas guiadas temáticas e programação de exposições internacionais. Aliás, a colaboração da FCG com a AICA ia além-fronteiras, pois à volta de 1984, o Presidente-Geral da AICA, René Berger, agradece nos boletins internacionais, o decisivo apoio financeiro que lhes era atribuído pelo Centre Culturel Portugais da Gulbenkian, em Paris, então dirigido por José-Augusto França. Os certames de arte contemporânea pareciam assim tornar-se finalmente mais correntes em Portugal, embora na maior parte dos casos ainda não fossem acompanhados de catálogos completos. Na verdade, eram escassos os estudos e as monografias sobre artistas contemporâneos portugueses, que permaneciam mal divulgados junto do público. A SP/AICA decidiu, por isso, aproveitar uma iniciativa abandonada da SEC para a edição de uma série de livros e promoveu uma colaboração com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda na conhecida *Colecção Arte e Artistas*³⁷. Alguns dos números publicados eram inclusivamente da autoria de membros da SP/AICA como, logo em 1981, *O Espelho Imaginário* (Eduardo Lourenço); em 1982, *João Cutileiro* (Sílvia Chicó); em 1983, *Re...Começar: Almada em Madrid* (Ernesto de Sousa); no ano seguinte, o mais fecundo deles todos, publicou-se *José de Guimarães* (F. Pernes),

Júlio (Maria João Fernandes), *Luís Dourdil* e *Pedro Chorão* (Rocha de Sousa), *António Dacosta* (Rui M. Gonçalves), *Menez* (Salette Tavares); ou, em 1985, *Ángelo de Sousa* (Bernardo P. de Almeida). Avesas ao carácter mono-gráfico destes livros, merecem ainda particular destaque as duas recolhas de artigos por J.-A. França, *Cem Exposições* (1982) e *Quinhentos Folhetins*, vol.1 (1985), uma das raras ocasiões nacionais em que a crítica de arte saiu dos jornais e frutificou em antologias de intervenção crítica e de memória histórica.

Tendo em conta esta crescente vida artística, o entusiasmo colectivo, o diálogo reforçado entre críticos e artistas e a economia confortada após a entrada de Portugal na CEE (1986), o panorama artístico nacional em meados dos anos 1980 foi tomado por uma nova onda de mercado e por um contexto institucional que se mostrava mais atento e empenhado nas manifestações culturais da actualidade. José-Augusto França fora, entretanto, eleito Presidente da AICA Internacional (1984-1987) e dois membros da Secção Portuguesa pertenciam ao Conselho Geral de Administração, Sílvia Chicó e Rui Mário Gonçalves. Aproveitando a singular conjuntura e após o devido empenho das partes envolvidas, o XIX Congresso AICA-Bélgica 1985 aprovou por unanimidade e com aclamação um novo encontro em Portugal, o XX Congresso Internacional e a 39ª Assembleia Geral da AICA de 1986, nas instalações da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, de 1 a 5 de Setembro, resultando dos esforços conjuntos da AICA e da UNESCO, com apoio da SEC e da SNBA, e sob o Alto Patrocínio

37. Esta iniciativa não teria, no entanto, sido possível sem o particular empenhamento do então Presidente da INCM, Vasco Graça Moura, cujo papel fundamental no lançamento desta colecção mereceu da SP/AICA, por decisão unânime e imediata dos seus membros, um Voto de Louvor.

Breve História da SP/AICA

do Presidente da República, Mário Soares, que viria a abrir a sessão de trabalhos. Com o propósito de reflectir sobre o mundo globalizado e, sob o título geral de “O Entrecruzamento das Culturas: os Dilemas da Modernidade”, organizaram-se quatro secções de trabalho sobre vários tipos de relações artísticas interculturais, “A Cultura Africana e as Culturas Ocidentais”; “As relações entre o Oriente e a Europa”; “As Europas” e “A Europa e as Américas”, que tiveram a participação de uma centena de críticos, vindos de mais de 50 países de todos os continentes, encontrando aqui um espaço de confronto para as perspectivas das suas culturas.

À imagem do encontro realizado uma década atrás, a importância maior deste evento na vida cultural portuguesa mediu-se, não tanto pelas intervenções críticas nos poucos dias de congresso, mas pelo vasto programa cultural que catalisou. Logo no primeiro dia de actividades, o recente Centro de Arte Moderna (CAM) da FCG inaugurou a mostra dos *Prémios AICA – SEC 81-85*, expondo os premiados de artes plásticas (Costa Pinheiro, Joaquim Rodrigo, António Dacosta, Júlio Resende, Alberto Carneiro) e de arquitectura (Siza Vieira, Hestnes Ferreira, Alcino Soutinho, Nuno Teotónio Pereira)³⁸. No dia seguinte, a SNBA abriu outra exposição organizada pela SP/AICA, sob o mecenato das Colecções Philae, na qual participaram 59 artistas nacionais (Paula Rego, Helena Almeida, Calapez, João Vieira, Pomar, Menez, Croft, Dacosta, Palolo, entre outros), democraticamente escolhidos a partir de listas elaboradas por sete críticos membros da AICA, João Pinharanda, Margarida Acciaiuoli, Bernardo Pinto de Almeida, Rocha de Sousa,

Eurico Gonçalves, Ernesto de Sousa e Joaquim Matos Chaves, com a coordenação de Fernando de Azevedo, Sílvia Chicó e Rui Mário Gonçalves. Foi editado um volumoso catálogo bilingue³⁹ e foram atribuídos prémios de artes plásticas com o valor mais elevado de sempre em Portugal, 1 milhão de escudos (com um segundo e terceiro prémios de respectivos 500 e 300 mil escudos), outorgados por um júri internacional de três críticos da AICA: René Berger, Presidente de Honra, Dore Ashton, da Secção dos E.U.A., e Sílvia Chicó, Presidente da Secção Portuguesa. O primeiro prémio foi para J. N. da Câmara Pereira, pela sua instalação experimental, que contou com a música electrónica minimal dos Telectu⁴⁰. Os restantes prémios foram para António Sena e Pedro Chorão, por esta ordem. Para além destas exposições directamente organizadas pela SP/AICA, tiveram ainda lugar numerosas exposições-satélite, como sucedeu no Museu Nacional do Traje (com uma instalação de Ana Vieira e esculturas de João Cutileiro), nas Galerias Quadrum e EMI-VC, no Centro Cultural São Lourenço, em Almancil, além do pedido aceite pela FCG, em Lisboa, para ser prolongada a abertura ao público da *III Exposição de Artes Plásticas* e a dos *Artistas Premiados na I e na II*, de maneira a assegurar um panorama bastante completo da arte contemporânea portuguesa à comitiva internacional de críticos em visita.

O Congresso de 1986 elevou a SP/AICA ao seu apogeu de acção e influência, ao qual se seguiu o período mais debilitado e inactivo desde a reestruturação (1969). As actas foram compiladas, mas ficaram por publicar. Outra iniciativa programada em função do encontro, a

38. *Prémios AICA-SEC, 81-85* (cat.), Lisboa: FCG/CAM, 1986.

39. *AICA PHILAE 86: Exposição / Exhibition* (cat.), Lisboa: SNBA, 1986.

40. José Nuno da Câmara Pereira, *Em Baixo Rente ao Chão: Instalação* (cat.), Lisboa: Fórum Picoas, 1986.

impressão de um número exclusivamente dedicado a arte portuguesa da revista semestral da AICA, a AICARC, em inglês e francês, foi abortada na fase final de produção. As reuniões mensais em Lisboa deixaram de acontecer. A partir deste momento, começou a tornar-se irregular a anterior participação activa da SP/AICA em congressos internacionais, como tinha sido o caso em Paris (1972), Jugoslávia (1973) – onde levou vários artistas portugueses a expor –, Alemanha (1974), Grécia (1982), Polónia (1975), Alemanha (1977), Grécia (1984), Brasil e Finlândia (1983), Madrid (1987), Venezuela (1983), Bruxelas (1985), Madrid (1987), ou noutros âmbitos, por exemplo, no Centre Pompidou (1978) e numa reunião da UNESCO em Lisboa (1978). É também por estes anos que acaba o subsídio anual da SEC para apoiar bienais e deslocações e a antiga colaboração informal com o Serviço de Belas-Artes da FCG se vai desmoronando gradualmente. A única fonte financeira da Secção Portuguesa volta a ser o dinheiro das quotizações, revertendo mais de metade para a AICA Internacional que, por sua vez, em meados dos anos 1980, sofre o efeito combinado da baixa na subvenção da UNESCO e da queda do dólar.

Além de ressentir a falta de receitas, a jurisdição da SP/AICA na vida cultural portuguesa vai sendo severamente limitada à medida que os anos de 1990 se aproximam. O contexto artístico e cultural de que esta instituição tinha nascido, não existia mais, tendo sido substituído pelo que ela tão decisivamente ajudou a criar. O início da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA) (1989) testemunhava a expansão desta formação específica – antes inexistente – pelas universidades. O Instituto Português do Museu (IPM) (1991) e a inauguração do

CCB (1992), preludiam o aparecimento, em poucos anos, de museus de arte contemporânea com sectores educativos próprios e mostras regulares de artistas internacionais (Culturgest, 1992; Chiodo, 1994; Serralves, 1996). A prodigiosa criação de fundações, museus e centros culturais nesta década, expandiu a oferta de arte contemporânea para além do imaginável, fortalecendo o papel comercial das galerias e dando origem a organismos oficiais de promoção da arte, como o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) (depois IA, hoje DGA), que vieram limitar a intervenção da SP/AICA em decisões programáticas, na defesa dos artistas, na administração de verbas e nas relações com o estrangeiro. Para mais, a entrada numa teia burocrática que chega a Bruxelas e a introdução da Lei do Mecenato, levaram as entidades privadas a preferir estruturas próprias de acção cultural, acabando por marginalizar instituições como a SP/AICA, cuja economia frágil dependeu sempre da política de parcerias à sua volta e do empenho pessoal dos seus associados. O associativismo de que dependia a vida artística portuguesa foi fraquejando, em face da progressiva individualização nas artes – acaba o imperativo de vastos levantamentos itinerantes da criação contemporânea, rareiam os grupos artísticos e as mostras colectivas, diminui o espaço dedicado a colecções históricas, cedendo o passo a exposições individuais, a maiores exigências comerciais, ao ênfase na figura timoneira do curador e a uma constelação de instituições privadas auto-suficientes, que redefiniram por completo as macro e micropolíticas no mundo da arte. A SP/AICA ressentiu-se desta mudança de paradigma de modo dramático e, mais grave ainda, de modo silencioso, trocando uma história de activismo pelo gradual relaxamento do seu propósito de reacção ao contexto

Breve História da SP/AICA

cultural em que se inscreve⁴¹. O retrato não era exclusivo da cena nacional. Todas as secções autónomas da AICA registam uma redução drástica de actividade ao início dos anos de 1990 e por todo o lado são postos em xeque estes organismos transversais e as instituições nacionais e internacionais.

A presença internacional de Portugal só voltou a sentir-se em força quando Fernando Pernes e Sílvia Chicó persuadiram o Presidente da AICA Internacional, Jacques Leenhardt, a organizar um Congresso em Macau (1995), território ainda sob administração portuguesa. Foi a primeira reunião asiática da AICA e contou com a presença dominante da Secção Portuguesa, a nível logístico e sobretudo das comunicações apresentadas por Sílvia Chicó, Diogo Burnay, José Manuel Fernandes, Maria João Fernandes e Carlos Marreiros⁴². Em Portugal, entretanto, o reposicionamento da SP/AICA como agente cultural, obrigou a um período de reavaliação das suas vocações e do seu funcionamento burocrático. Algumas mudanças estruturais foram tomadas e a SP/AICA adquiriu finalmente personalidade jurídica e fiscal, um ano após ter aprovado novos estatutos adaptados às normas da constituição legal das associações portuguesas (1996)⁴³. Embora tenha perdido visibilidade pública, o número de

pedido de membros da AICA para júris de artes plásticas e de arquitectura tem subido significativamente desde os anos 1990. Apesar da necessária limitação à entrada de novos críticos, também as candidaturas aumentam, permitindo à SP/AICA reunir, entre os cinquenta membros actuais, boa parte das personalidades mais influentes na vida artística do país. À parte as flutuações de actividade da SP/AICA, certo é que o Prémio AICA-MC se mantém ininterrupto desde 1981 e as direcções da última década instituíram uma maior rotatividade dos elementos no júri, o que terá porventura permitido premiar, pela primeira vez, dois fotógrafos e vários artistas nascidos na segunda metade do século, ainda que o palmarés dos Prémios AICA-MC tenha repetido 14 dos artistas anteriormente contemplados pela Soquil. Estes são sinais de uma vontade de renovação interna que se tornou manifesta quando, no mandato de João Pinharanda, se mudam os critérios de adesão à AICA, abrindo-a a novos membros, e se visou reformular novamente os estatutos da associação para modernizar e reforçar a sua imagem pública de intervenção no meio artístico – consonante com a viragem que se verifica internacionalmente, no redespertar de interesse das práticas e teorias artísticas pelo antigo problema da “crítica institucional”⁴⁴ ou, no plano nacional,

41. Chegou, inclusivamente, a especular-se nos jornais sobre uma possível reestruturação da SP/AICA por ocasião de um colóquio na Fundação das Casas Fronteira e Alorna em 1992, onde aliás se colocou em questão o próprio Prémio AICA/MC (Margarida Acciaiuoli e Sílvia Chicó). Cf. Rui Mário Gonçalves, “Carta de Lisboa - Críticas de Arte”, in *Colóquio. Artes*, nº 93, Junho de 1992, p. 50.

42. Cf. Maria João Fernandes “Um diálogo de culturas: o Congresso da AICA em Macau” in *Colóquio. Artes*, nº 108, Janeiro-Março de 1996, pp. 44-48.

43. Publicado no *Diário da República* - III Série, n.º 42 - 19-2-1996.

44. Este interesse justificou nomeadamente um programa de investigação chamado *Transform* (2005/08) lançado pelo Instituto Europeu para Políticas Culturais Progressivas (EIPCP). Como então declararam: “The timeliness of the project quickly became apparent. Although it was conceived in 2004, its concrete beginnings in September 2005 coincided with a wave of renewed interest in institutional critique within the field of art itself - an interest confirmed by a series of symposia, publications and themed issues of art journals and magazines.” in Gerald Raunig e Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice - Reinventing Institutional Critiques*, London: MayFlyBooks, 2009, p. xiv.

pelo crescente empenho académico sobre a história da crítica de arte portuguesa no século XX⁴⁵.

O crescimento da oferta cultural e das estruturas artísticas pelo qual a crítica se bateu, acabou pois por infligir uma viragem drástica no espaço e nas condições da sua prática – por um lado, quase desapareceu da imprensa generalista e, por outro, depende como nunca da encomenda de textos e programas para museus e galerias. A situação que deu origem à AICA sofreu um verdadeiro *volte-face*. Se antes, como vimos, eram raros os artigos críticos e os autores não estavam profissionalizados, difícil é hoje acompanhar a produção frenética da crescente oferta de críticos nos mais variados formatos e exigências. Ganha a batalha inicial pela instituição da crítica em Portugal, os desafios actuais prendem-se com a crítica da instituição da arte contemporânea e, inevitavelmente, das estruturas implicadas – a crítica, os artistas, os museus, as revistas, o mercado. Ambos os casos recomendam uma separação entre os poderes público-privados e a consciência crítica da sociedade, da qual a SP/AICA se quer interlocutora, posicionando-se contra a crítica como actividade comercial ou forma de prestígio pessoal. Uma reacção promissora neste sentido, foi a recente criação do Prémio de Crítica de Arte AICA/Parque Expo (2009), de valor idêntico aos Prémios AICA/MC. Esta ini-

ciativa de Manuel Graça Dias vem recuperar a tradição de obtenção de patrocínios da AICA para intervir activamente nas problemáticas actuais do meio artístico, colmatando assim uma total ausência de escrutínio deste sector em plena expansão e que, sob os constrangimentos próprios da crescente encomenda comercial de textos para galerias, museus e artistas, isentos de qualquer monitorização, vê comprometida a sua idoneidade e se torna permeável ao dirigismo cultural. Ao procurar destrinçar as diversas actuações críticas, este Prémio poderá então ser um contributo essencial para avançar uma crítica da crítica de arte em Portugal. A primeira edição do prémio (2009) foi atribuída a Sandro Araújo e Pedro Mesquita, com menções honrosas a Paulo Pires do Vale e Nuno Grande. A segunda (2010), distinguiu José Gil, com menção honrosa a Delfim Sardo.

Ao entrar no seu quinquagésimo aniversário, a Secção Portuguesa da AICA junta ao seu marco mais constante na história artística nacional, isto é, a avaliação dos artistas, uma ferramenta idêntica para analisar a produção acerca destes, avaliando os críticos. Reforçando esta nova participação, lançou-se o primeiro sítio oficial da associação (www.aica.pt) e duas exposições retrospectivas para os Prémios de Arquitectura e de Artes Plásticas celebradas com o Ministério da Cultura, na SNBA e no Museu do Chiado, respecti-

45. Citemos, a título de exemplo, alguns trabalhos recentes: Jürgen Bock (ed.), *Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea*, Lisboa: Fundação CCB, 2002; Patrícia Esquivel, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Edições Colibri/IHA-FCSH, 2007; Mariana Pinto dos Santos, *Vanguarda & Outras Loas: Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007; Rute Figueiredo, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa: Edições Colibri/IHA-FCSH, 2007; Margarida Acciaoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia (coord.), *Arte & Poder*, Lisboa: IHA-FCSH, 2008; Raquel Henriques da Silva et al., *Anos 70 - Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisboa: CAM/FCG, 2009; ou, a tese de doutoramento em curso de Ana Luísa Barão, pela FBAUP, *Crítica de Arte em Portugal na segunda metade do século XX. Modelos e Práticas*. À produção teórica, junta-se também a inauguração de cursos de formação avançada específica, como os Mestrados em Crítica da Arte na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto (2008) e no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2010).

Breve História da SP/AICA

vamente, percorrendo as três décadas da escolha da crítica, o mais conhecido dos barómetros da vida artística no Portugal democrático e que permitirá, em boa hora,

lembrar algumas das vicissitudes, polémicas, anacronismos, dificuldades, empenhos e episódios que nos deram a arte e arquitectura de hoje.

** Este trabalho deve uma nota de reconhecimento ao Prof. Rui Mário Gonçalves, pelo seu prestável depoimento sobre o passado da SP/AICA. Agradeço também ao Sr. António Silva, da SNBA, o acesso aos arquivos da SP/AICA.*

A Brief History of the Portuguese Section of the AICA

Afonso Ramos

The creation of UNESCO (1945), born in that desolate moment of the post-war, held out a promise of global optimism and fraternity, providing structures to build a critical discourse amongst all the nations, on the basis of a programme of culture, science and education. The arts, seen as the favourite areas for these cultural exchanges, given that they had been integrated into the international diplomacy of the inter-war era, were a priority for UNESCO, that welcomed groups of professionals dedicated to different fields of artistic life, such as the museums (ICOM, 1946), history of art (CIHA, 1930), or the visual arts (AIAP, 1954), in addition to other institutions for architecture, theatre or cinema.

Communing in this collective enthusiasm, at this period various art critics and historians joined together with curators of museums of modern art and decided to jointly hold two great congresses on art criticism, at UNESCO's headquarters in Paris (1948 and 1949). Having the objective of defining an international cooperation in the field of contemporary cultural creation and dissemination, specialists from all over the world intervened, among whom André Chastel, Crespo de la Serna, Herbert Read, Charles Estienne, Chou Ling, J. J. Sweeney, Lionello Venturi, Paul

Fierens, and the Portuguese Adriano de Gusmão, discussing the role of the critic in the face of art and the public, and the specificity of his or her profession in relation to the historian and to the artist, seeking at the same time to define a geography of modern art and make sense of the multiplication of its branches. The main order of action, at the conclusion of the meeting, was the urgency claimed by all to guarantee the critic a professional and worthy subsistence that would be separate from history of art, given that the universities did not accept works on contemporary artists at that time¹.

With the aim of putting into practice and advancing the work of these international congresses, the Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) was founded, in 1950, under the aegis of the UNESCO, receiving the status of NGO in the following year. Autonomous national sections immediately multiplied throughout the world and the international federation grew over the subsequent decades, whilst continuing to meet annually. Half a century later, the initial community of experts who founded the AICA had generated a global structure of more than 4 thousand members of 70 different nationalities, distributed throughout 62 National Sections

1. Jacques Leenhardt, former President-General of the AICA, recently recalled how important had been the autonomisation of the field of art criticism, as a discipline occupied with all the phenomena related to artistic contemporaneity (thus the participation of the curators of modern art museums at the congresses), in opposition to the academic field of the history of art in the universities that only much later, as of 1968, began to permit research work into living artists. [Personal communication of the critic to Patrícia Reinheimer] in *A singularidade como regime de grandeza*, a Doctoral Thesis in Social Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 174.

A Brief History of the Portuguese AICA

and 1 Open Section. Nonetheless, despite the many different historical situations experienced since the post-war period and the difficulties of conjugating its supra-national ideology with an administrative division of national sections, the main objectives of the AICA little changed over time. It sought: to promote the discipline of art criticism and its methodologies; to protect the moral and professional interests of the critics; to keep all the members in contact with one another, encouraging international meetings; to favour dialogue between art and criticism; and to defend freedom of expression and thought throughout the world.

Portugal soon opened a National Section of the AICA. It was at the invitation of the then President-General, Paul Fierens, that Luís Reis Santos (1898-1967) decided to create and lead the Portuguese Section, in 1955, whilst simultaneously directing the National Machado de Castro Museum in Coimbra, lecturing Art History at the University of Coimbra and participating in the international meetings of the CIHA². Reis Santos invited only four members to form the association, whose names were equally acclaimed in the national artistic landscape: Reinaldo dos Santos (1880-1970) who was nominated life-long Honorary President, Armando Vieira Santos (1903-1971), Adriano de Gusmão (1908-1989) and Diogo de Macedo (1889-1959), who was then the director of the National Contemporary

Art Museum, in Lisbon. It so occurred that, with the exception of Macedo, all were historians and specialists in Ancient Art, without any particular involvement or agenda in regard to critical intervention in the country's contemporary art³. As a result, the AICA developed a state of total inertia for more than a decade, leaving no acts of eventual meetings, nor even vestiges in the central services of the AICA – prolonging an existence of mere façade, without elections, initiatives or the entry of new members.

The immobility of the PS/AICA cannot, in fact, be disconnected from the marasmus of cultural life in 1950's Portugal – the so-called “*decade of silence*”⁴. Having an artistic panorama devoid of market or exhibition structures in parallel to an official circuit defined by the institutions of the State, the weight and space of art criticism in society were almost nil, stifling the evolution of a discipline that remained incipient and subsidiary, practiced only sporadically as a general rule by persons extraneous to the field, in catalogue prefaces and journalistic news items. The amateurism of the discipline and absence of a free circulation of ideas, characteristic of a regime of censorship and isolationism, added to the calamitous situation in Portugal in regard to the UNESCO, who in its General Conference of 1968, made clear the then tacit decision of not “conceding any aid to the governments of Portugal [...] in the areas of education, science and culture

2. Cf. José-Augusto França, “A A.I.C.A. em Portugal” in *Diário de Lisboa*, 20 February 1969.

3. The contributions of an individual nature, of Armando Vieira Santos and of Adriano de Gusmão to contemporary art should not, however, be forgotten. Armando Vieira Santos formed part, with Adriano de Gusmão, of the founding group of the “Gravura” Cooperative, and wrote on contemporary printing, modern art salons and various national artists in magazines and catalogues (Mily Possoz, Bartolomeu Cid dos Santos, etc.). Adriano de Gusmão was also one of the founders of APOM, having written a large number of critical articles, as much in newspapers such as *O Diabo* or in catalogues (Carlos Botelho, Luís Dourdil, Abel Salazar, Júlio Resende, José Júlio, etc.), in addition to having organised exhibitions and of having participated, as has been mentioned, in the founding meetings of the AICA in Paris.

4. Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio 1951-1960” in *Arte Portuguesa nos Anos 50* (cat.), Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation / Beja Municipal Council / NSFA, 1992.

and not inviting them to participate in the conferences and other activities”⁵, in condemnation of her colonialist policies. Thus besieged by world opinion, the Salazarist regime appeared to sacrifice everything on the political front, becoming increasingly sclerotic on the interior, without offering structures and conditions inclined to affirm art and its criticism, which were then totally dependent of initiatives emanating from civic associations, such as the PS/AICA and the National Society of Fine Arts (NSFA), or from the private sector, especially following the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (CGF;1956).

The general passiveness of an artistic life lived on the sidelines of the regime, led some artists to go abroad on CGF grants. Those that remained took refuge at the NSFA, or created small associations of resistance, such as the printing association Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses in Lisbon (1956), the *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* (1958) or the Cooperative “Árvore”, in Porto (1963). As alternative solutions to the obsolete institutions and misadjusted programmes of the period emerged, the Portuguese Museology Association (APOM) was founded in 1965, the first studies were published on Portuguese modern art (Ernesto de Sousa, Fernando Guedes, Lima de Freitas, Mário Dionísio⁶, Mário de Oliveira, José-Augusto França, Sellés Paes, etc.) and successive items began to appear on contemporary art in the newspapers (Egídio Álvaro, Eurico Gonçalves, Fernando Pernes, Fernando

de Azevedo, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, etc.). The cultural scene was taken over by a new generation, very close to the artists, who saw criticism as a form of cultural agitation and education through art, and were busy changing the relationship between the public and modern art through pedagogic exhibitions and educational actions (free courses, conferences and talks), claiming for themselves the social function of “guides of public opinion”⁷.

The dispersed movement that orchestrated this reform and critical revision of Portuguese modern art – still lacking museums, teaching and exhibitory traffic –, came together to resuscitate the PS/AICA, when Adriano de Gusmão, José-Augusto França and Nuno Portas decided to organize the first meeting, *1º Encontro de Críticos de Arte Portugueses*, under the auspices of the International AICA, at the National Cultural Centre (CNC), in Lisbon (March, 1967)⁸. This independent initiative, which the official representatives of the critics (PS/AICA), the artists (NSFA) and the regime (SNI) refused to attend, sought to evaluate the artistic structures of the country and discuss the discipline and role of the critic, as if replicating the founding meetings of the AICA on an internal scale. An audience of more than one hundred persons listened to the speeches of the organizers and the secretary-general Rui Mário Gonçalves, as well as those of Ernesto de Sousa, Salette Tavares, Alfredo Margarido, Ferreira de Almeida, Fernando Pernes, Bruno da Ponte, Fernando

5. http://www.unesco.pt/cgi-bin/cnu/cnu_pt.html (accessed in April 2011)

6. Mário Dionísio e José-Augusto França were then both enrolled in the Open Section of the AICA, owing to the situation of complete inactivity of the Portuguese Section, the latter having afterwards moved to the French Section.

7. José-Augusto França, *Quinhentos Folhetins*, Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 304.

8. Cf. Rui Mário Gonçalves, “O primeiro encontro de críticos de arte portugueses” in *Colóquio.Artes*, n. 44, May 1967. Also see the leaflet published at that time, under the title *1 Encontro de Críticos de Arte Portugueses: promovido pelo Centro Nacional de Cultura sob os auspícios da Association Internationale des Critiques d’Art*, including the biographies of the lecturers as well as the programme of activities held from the 28th to the 31st of March 1967.

A Brief History of the Portuguese AICA

de Azevedo, Pedro Vieira de Almeida, António Areal, and foreign members of the AICA, Nelson di Maggio (Open Section), Henry Galy-Carles (French Section) and Moreno Galván (Spanish Section)⁹. This collective reflection on the means of artistic production, the interest of the public and the evolution of the market in Portugal, had clear objectives: to assess the situation, at that period, of the criticism of art and of architecture, in order to try and conjure up a possible future. One of the motions approved unanimously with this goal in mind was the restructuring of the PS/AICA, proposed by Rui Mário Gonçalves and in fact precipitated by the death of his mentor, Reis Santos. Contrasting the inoperability of the previous board, there now arose a movement of cultural reaction that sought to place art criticism at the service of the community. For this mission, José-Augusto França (b. 1922) was elected President of the Portuguese Section, with the endorsement of the remaining members, Adriano de Gusmão and Armando Vieira Santos, and at the invitation of the President-General of the AICA, Jacques Lassaigue, who accepted his transferral from the French Section. The initial team of the PS/AICA then consisted of the four critics who had received the CGF's Art Criticism Prize: Fernando Pernes (1936-2010), Mário de Oliveira (b. 1916), Nuno Portas (b. 1934) and Rui Mário Gonçalves (b. 1934). Soon afterwards, new admissions came in the form of Ernesto de Sousa (1921-1988), Francisco Bronze (b. 1936), Salette Tavares (1922-1994), Carlos Duarte (b. 1926) and Pedro Vieira de Almeida (b. 1933). Having approved the internal regulations and there having been a reso-

lution of the situation at the Paris head office, the Portuguese Section of the AICA was officially reformed (1969). It was now the first national body to issue a "professional license" to art critics, formed into democratic collective, either as a syndicate or order, to act against the precariousness and discredit of the discipline, and existing to promote modern art, or what is today termed contemporary art.

The venture of the crusade of the PS/AICA depended, nonetheless, on the ongoing political change in the country, with the Marcellist Spring and the effects of its economic liberalization opening up the hypothesis of cultural renovation at the end of the 1960's. The sudden explosion of the art market and the uncontrolled increase in artists' prices were, in fact, the fast track for the ascension of criticism. Immediately, the latter became aware of its power and of its subsequent cultural and economic responsibility, as the regulatory agent of the new private phenomena of collecting, patronage and commission. It now saw itself as an interlocutor, accompanying the proliferation of the artists and the complex new languages of scholarship students who started to return from abroad, or directing and creating schedules for the network of galleries mushrooming throughout the country. Nonetheless, despite this awakening of economic interest in contemporary art, the statutes of the PS/AICA, as a non-profit association, did not allow it to earn any income bar the membership fees, forcing it to act within a regimen of collaboration with other institutions, such as the NSFA or the CGF, who were indispensable to its implantation in society. The first provided installations and administrative sup-

9. As was to happen at the AICA Congresses, this first meeting was already accompanied by art exhibitions, one of which was curated by the Uruguayan critic Nelson di Maggio, based in Portugal since 1963, and who in 1980 transferred to the Portuguese Section of the AICA. See text by Rui Mário Gonçalves in this volume.

port, and the second, financing initiatives and publications.

The first measures of the PS/AICA revealed the innumerable shortfalls felt in the artistic milieu along the association's fifteen years of silence. Taking advantage of the very internationalization of the UNESCO to open relations with abroad, the national committee presented itself immediately, and for the first time, at a congress of the AICA, in Copenhagen, Stockholm and Oslo (1969). Simultaneously, it decided to create its own bulletin, for distribution throughout the National Sections of the AICA, as a showcase for the actual state of the arts in Portugal. Under the title *Pintura & Não* (Painting & Not), this was the first publication exclusively devoted to national contemporary art, with illustrations and summaries in English and French, appearing as of April 1969 as a bimonthly supplement to the magazine *Arquitectura*, directed by Carlos Duarte. In its eight pages of articles, criticisms and evaluations of exhibitions, mainly penned by J.-A. França, Rui M. Gonçalves or F. Bronze, one witnessed an unprecedented wish to interpret, disseminate and criticise the contemporary creation "of painting and that which is not painting – not because it is sculpture, print or any other discipline of academic tradition but because it enters the field of the new substantive creative activities, disputing the same tradition"¹⁰. A year later, after seven issues, *Pintura & Não* came to an end, but leaving the door open to future publications on contemporary art, such as *Colóquio-Artes* (1971-1997) that appeared

almost immediately, enjoying the predominant presence of national and international collaborators affiliated to the AICA – and containing a regular French rubric, "*La critique d'art à travers le monde*", to spread news on the AICA. Another of the immediate priorities of the PS/AICA was to improve the material condition of the artists, which resulted in its intervention of greatest impact. Having gained knowledge of the patronage of industrial and commercial companies abroad through regular prizes, Fernando Pernes had the idea of taking advantage of the period of Marcellist liberalization to institute a Criticism Prize in Portugal. By obtaining sponsorship from the Soquil Industrial Chemical Company, the Soquil Prize was created (1969). It was to be awarded annually to the visual artist showing the greatest prominence in works, or in individual and collective exhibitions presented in Lisbon over the previous season. The prize had the considerable value of 40 thousand escudos to be divided with an indeterminate number of honourable mentions. The exceptional importance of this initiative of the PS/AICA is due to the fact that it was the first artistic prize in Portugal not resulting from thematic demands, nor from candidatures or competitions, but that was entirely the responsibility of a committee of critics (Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves and José-Augusto França) who, between 1968 and 1973, chose the laureates and respective honourable mentions. The choices, based on criteria of experimentalism and originality, meanwhile depicted an extraordinary

10. "Notas e comentários", *Pintura & Não / Peinture & Non / Painting & Not*, nº 1, in *Arquitectura*, nº 108, Lisbon, April 1969.

11. The prizes were awarded to Carlos Calvet (1968), Noronha da Costa (1969), Manuel Baptista (1970), Paula Rego (1971) and Joaquim Rodrigo (1972) and the honourable mentions to: António Sena, Costa Pinheiro, José Rodrigues, Noronha da Costa e Nadir Afonso (1968); António Palolo, Eduardo Nery, Vasco Costa (1969); Artur Rosa, João Vieira, Jorge Pinheiro (1970); Alberto Carneiro, Eurico Gonçalves, João Cutileiro, Jorge Martins, Lourdes Castro, Sá Nogueira (1971); Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Nikias Skapinakis and René Bértholo (1972).

A Brief History of the Portuguese AICA

panorama of the national artists, not forgetting the vast number of young artists who had gone to study and live abroad¹¹. The abrupt transition to this conjuncture of “modern patronage”¹², in which a group of criticism professionals took the reins and decided to end the old custom of artists evaluating their peers, managing to distinguish a multitude of visual artists in less than five years, awoke the national artistic milieu with tremendous turbulence. Controversies (political, aesthetic, deontological and personal) immediately broke out, pitting some artists and intellectuals against these agents of the new criticism, and they were so virulent and fracturing that, in 1972, Soquil decided to terminate its funding of the prize¹³.

It was without controversy, however, that the important exhibition sponsored by the same company was staged immediately after the closure of the prizes, “26 *Artistas de Hoje*” (26 Artists of Today; NSFA, 1973), organised by the PS/AICA. It brought together the prizewinning works of those five years¹⁴. Now finding themselves in the crossfire of the controversies over the new power of the criticism, the members of the PS/AICA found in the exhibitions of contemporary art an urgency for general consensus, so vital to fight the great battle of the association: the cultural enlivening of the country – de-

fining not so much by the international crisis in the museological context, but rather by the national absence of that context. The critic then drew upon the receptive functions of opinion and commentary to become actively involved in the selection and mounting of the exhibited works, by supporting, organizing and commissioning exhibitions – and conceiving them, inevitably, in accordance with a new formula of “criticism put into practice”¹⁵. The State instances themselves, recognizing the efforts in social activation and the institutional independence of the PS/AICA, had already begun to value this course. In 1969, the Ministry of Information and Tourism yielded to a collaboration between the PS/AICA, the CGF and the NSFA to reinstate national participation in the São Paulo Biennial. This resulted in an institutional partnership that was finally realized in the choice of the official representations not only for the following editions (1971¹⁶ and 1973¹⁷), but also for the 10th Biennial of Paris (1969)¹⁸ and the 34th Biennial of Venice (1970)¹⁹. This partnership also requested of Rui Mário Gonçalves, in representation of the PS/AICA, that he curate and preface the exhibition “Portuguese Painting Today – Abstracts and Neofiguratives” (1973) that brought together the works of 41 national artists, each with one painting, in addition

12. Fernando Pernes, “Prémio Soquil: O Moderno Mecenato” in *Flama*, Lisbon, 20th December 1968.

13. For a more detailed account of some polemics and accusations around the choices made, see Patrícia Esquivel, “Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica” in *Arte & Poder*, Lisbon: Colibri / IHA-FSCH, pp. 333-344.

14. *26 Artistas de Hoje* (cat.), Lisbon: SOQUIL, 1973.

15. Board of the AICA, *EXPO AICA NSFA 72* (cat.), Lisbon: AICA, 1972, p. 5.

16. The representative of the PS/AICA was Rui Mário Gonçalves. Cf. *Representação Portuguesa à XI Bienal de São Paulo: Almada e as origens do modernismo português* (cat.), São Paulo: 11th Biennial, 1971. Almada de Negreiros was the chosen artist.

17. The representative of the PS/AICA was Rui Mário Gonçalves. Cf. *Representação Portuguesa à XII Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo: 12th Biennial, 1973. Preface by Rui Mário Gonçalves. The chosen artists were Manuel Baptista, Gil Teixeira Lopes and José Rodrigues.

18. The exhibition, curated by Francisco d’Avillez with the assistance of Paul Ferreira, from the Gulbenkian Portuguese Centre in Paris, showcased artists as Alberto Carneiro, Alves, Justino Alves or Vítor Fortes.

19. Portugal’s official representation featured the painter Noronha da Costa.

to two works by Amadeo, on the occasion of Portugal Week in Barcelona (Abril and May), later restaged at the University of Salamanca and at the NSFA, in Lisbon (July)²⁰.

The first exhibition of the AICA in Lisbon, unequivocally affirming its transforming action in artistic life, had sprung from an invitation to fill the halls of the NSFA (1972). Having the express intention of ending the habit of the collective halls in which the jury selected the proposed works of the artists, but also for reasons of logistical convenience, the PS/AICA now decided to attribute a separate space to each one of the ten participating critics, who were free to exhibit works, artists or themes of their personal choice²¹. The eclectic result of this curatorial elaboration based on critical stances – explained in minute detail in the catalogue –, exposed as transversal to this new criticism, a type of discourse anchored in history, fixed upon overcoming the national complex of periphery by claiming a doctrine of vanguard, originality and liberation. Such coordinates as much informed the presentation of the painting, being worked diversely by José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Egídio Álvaro and Rocha de Sousa, the drawing chosen by Mário de Oliveira, the design exhibited by Carlos Duarte, and the architecture shown by Pedro Vieira de Almeida, as well as the more experimental and controversial proposals of Salette

Tavares, who exhibited a photographic documentary on the *kitsch* in Portugal, or the unorthodox project “*From the Void to Pro Vocation*” of Ernesto de Sousa. The unusually high public attendance led to a repetition of this AICA/NSFA exhibition on January of 1974, along the same general lines, despite the renewed concern of the critic-commissioners with regard to the future of the artistic production, drawing upon narrative dialectics from the past (whether unveiling a national poetic atavism, or resuming the tutelary figure of Almada Negreiros), to encounter genealogies and other common denominators that might define and legitimate the present moment²². It was, again, Ernesto de Sousa who distanced himself from the general orientation, taking the principle of the critical perspective further, under the influence of the *Documenta 5* in Kassel by Harald Szeemann (1972), when presenting “Project-Ideas”, a vanguard and multidisciplinary event relying on 29 musicians, poets, sculptors, painters and architects, that was to culminate, already in the post-25th of April revolution period, in the most outstanding exhibition of the decade, the *Alternativa Zero* (1977)²³.

Faced with the disorientation provoked by the abrupt inflation of the value of the works and by the changes in artistic production at the beginning of the 1970's, the activities of the PS/AICA became indispensable because it was a competent

20. *Pintura Portuguesa de Hoje: Abstractos e Neofigurativos* (cat.), Lisbon: s.n., 1973. Exhibition organised by the Ministry of Information and Tourism and by the Calouste Gulbenkian Foundation, in collaboration with the PS/AICA. Introduction by Rui Mário Gonçalves.

21. *EXPO AICA NSFA 72* (cat.), Lisbon: AICA, 1972. Texts by: Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, Mário de Oliveira, José-Augusto França, Carlos Duarte, Salette Tavares and Pedro Vieira de Almeida.

22. *EXPO AICA NSFA 74* (cat.), Lisbon: AICA, 1974. Texts by: Salette Tavares, Pedro Vieira de Almeida, Rocha de Sousa, Eurico Gonçalves, Manuel Rio de Carvalho, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Egídio Álvaro and Mário de Oliveira.

23. For a deeper analysis of these two exhibitions, AICA NSFA 72 and AICA NSFA 74, see Rita Macedo, “1968-74 Renovação na continuidade” in *Anos 70 - Atravessar Fronteiras* (cat.), MAC/CGF, Lisbon, 2009, pp. 22-23.

A Brief History of the Portuguese AICA

and independent body, with arguments to mobilize the business sector. In fact, in Portugal, it was rare for there to be a prize for the visual arts without the participation of a member of the PS/AICA and rare was the artist of this generation who did not refer to it in his curriculum, given that it generated some of the most prominent exhibitions on contemporary art. Nothing illustrates so clearly the cut made by this new criticism and the generational renovation it imposed on artistic life, than one well known symbolic episode – the sale of the paintings of the *A Brasileira* café, that emblematic space of Modernism, purchased at record prices by a private individual, the banker Jorge de Brito (1971). Responsibility for the substitution of the works was left to the PS/AICA's committee of critics: J.-A. França, F. Pernes, Francisco Bronze and Rui M. Gonçalves, who chose artists of the new generation to redecorate the historic café, among whom N. Skapinakis who, in reply, opted to repeat the composition of the previous painting by Almada Negreiros²⁴, substituting the figures who occupied the space with these four new critics.

The speculation in the art market, however, was to come to an end. First gradually, after the international petrol crisis of 1973, and then suddenly, with the revolution of the 25th of April of 1974. What promised to be the cultural renovation of the country, bringing substantive developments in art and criticism, would in fact be no more than a passing moment in terms of logistics, leaving behind it neither solid structures to support the arts, nor basic cultural policies to meet the democratic transition of the country. Attending to the instability of the political and cultural

references at the period of the Ongoing Revolutionary Process (*PREC*), the functioning of independent and technically competent institutions such as the PS/AICA was fundamental to the articulation of a national cultural policy as it addressed sets of recommendations to the Ministry of Education. All of this occurred whilst, beyond the borders, Portugal achieved a prominence never previously seen. Proof of this was the enthusiasm with which the Portuguese delegation was received at the International Congress of the AICA, in Germany (1974) and that it made use of to channel two letters to the AICA and to the UNESCO with various requests and demands that were very well received by all, for an intervention against General Pinochet, in solidarity with the Chilean Section of the AICA. This favourable conjuncture raised hopes for the staging in Portugal of the International Seminar of the AICA that the Portuguese Section had planned since its restructuring and that had been formally refused at the 23rd General Assembly of the AICA, in Amsterdam (1971), in repudiation of the colonial conflict. Now, with the re-admission of Portugal to the UNESCO (1975) and the definitive abandonment of the overseas territories, approval was finally granted, as a commemorative gesture to the transformation of the country, to a large Congress and the 28th General Assembly of the AICA in Lisbon, at the Calouste Gulbenkian Foundation, from the 5th to the 12th of September of 1976, sponsored by the Ministry of Culture and by the Ministry for Foreign Affairs – in the same year in which Lisbon hosted the Congress of the International Association of Literary Critics. Mirroring recent events, the works proposed were tinged with a clear political

24. The portrait by Almada Negreiros was taken out, *Auto-Retrato em Grupo* (1925), in the Collection of the Modern Art Centre – Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, and was replaced by the painting by Nikias Skapinakis, *The Critics* (1971), today in the *A Brasileira* café.

demarcation that sought to immediately affirm a post-colonialist position in the choice of the general theme: “*Modern Art and Black-African Art. Reciprocal Relationships*”²⁵. Its only sin was a shortfall of specialists in African art. In all critics from 24 different countries participated (USSR, Zaire, Senegal, Japan, GDR, FRG, etc.), intervening in the five communications presented: “Modern Art and the Discovery of Black-African Art”; “Nature and Function of Art in Europe and in Africa – Transformation of the Concept of Art”; “European Art from the African Point of View”, “Mutation in Ethnology”; and “En Route to an Anthropological Opening”, whose scientific responsibility belonged to Michel Serres and Giulio Carlo Argan, it being a pioneering exercise in multidisciplinary criticism that, still today, dominates the activity programme of the AICA.

The AICA Congress was so well attended and so impacted the cultural life of the country that it justified the opening of the National Museum of Ethnology in Lisbon²⁶. The latter was inaugurated with an exhibition organised by the PS/AICA, “Modernism and Black-African Art”, featuring two Picassos from the Hermitage of St. Petersburg, works by Modigliani and Emil Nolde, interspersed by African objects (Nigeria, Mali, Mozambique, Angola,

Alto Volta, Guinea-Bissau, Gabon, Ghana, Camerouns) and that sought unsuccessfully to bring the *Demaiselles d’Avignon* of the MoMA of New York.²⁷ The phenomenon, through its international dimension, also gave origin to innumerable parallel exhibitions on contemporary Portuguese artists, among which the NSFA Exhibition, “The pioneers of Modern Portuguese Art”²⁸, was especially prominent, congregating a total of 137 works and 76 artists around the canonised Amadeo, Almada, Viana, Santa-Rita. It also gave origin to other events in the Dinastia and Quadrum galleries (that exhibited “Some aspects of the Portuguese vanguard”), or in the Centre of Contemporary Art in the Soares dos Reis Museum in Porto (with individual shows by Alberto Carneiro and Ângelo de Sousa) that Ernesto de Sousa then considered “perhaps the first vanguard event in Portugal, at European level, in the field of the visual arts,”²⁹ and other itinerant exhibitions throughout the Algarve and Setúbal, of the Ministry of Culture’s responsibility.

Nevertheless, the congratulatory furore of the Congress did not mask the real priorities of Portugal after the brusque political transition. And if, until then, the internal programmes of the AICA were absorbed into the visual arts, the presidency of Salette Tavares (1974) saw the imposition of new directives in the service of the

24. The portrait by Almada Negreiros was taken out, *Auto-Retrato em Grupo* (1925), in the Collection of the Modern Art Centre – Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, and was replaced by the painting by Nikias Skapinakis, *The Critics* (1971), today in the *A Brasileira* café.

25. *Modernismo e Arte Negro-Africana* (cat.), Lisbon: Ethnography Museum, 1976. Introduction by Fernando de Azevedo.

26. Although the Museum of Overseas Ethnology had initially been created in 1965, its present purpose-built installations were only inaugurated in 1976, within the ambit of the International AICA Congress in Lisbon, and opening its doors as the National Ethnology Museum.

27. See Mesquitela Lima, “Apontamentos sobre a escultura negro-africana – a propósito de uma reunião da AICA e de uma exposição” in *Colóquio. Artes*, n. 30, December 1976, pp. 41-49.

28. Cf. *Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa: Exposição Evocativa Dedicada ao Congresso Internacional AICA na SNBA* (cat.), Lisbon: NSFA, 1976: Introduction by Rui Mário Gonçalves. Exhibition organised by the Ministry of Culture and by the Calouste Gulbenkian Foundation.

29. Ernesto de Sousa, “O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (IAAC) em Portugal” in *Colóquio. Artes*, n. 29, October of 1976, p. 55.

A Brief History of the Portuguese AICA

historical moment. Seeking to tackle the practical problems of social reality through art criticism, the PS/AICA now devoted itself more keenly to questions of town planning and architecture, and especially to actions aimed at heightening public awareness and protecting the heritage, revealing a mutual enrichment between critical practices and the social movements of the post-25th of April period³⁰. Given the serious institutional shortfalls and the dispersion of services during this period, the PS/AICA mounted a campaign of urban rehabilitation, in providing support to various Offices of Technical Assistance (GATs) and creating or integrating work groups and consultative committees to rehabilitate historical sites, such as the D. Maria II and São Carlos National Theatres, the Santa Justa Lift, or the Martinho da Arcada Café. At the same time it applied itself to the restructuring of the Higher School of Fine Arts (1975) and involved itself in the most important patrimonial contentions of the decade, denouncing crimes of *lèse-culture* to the authorities or the social media. The first step was taken by Adriano de Gusmão, who alerted the press and managed, with Nuno Portas, to stop the demolition by the Bank of Portugal of the church of São Julião, in Lisbon, that was already underway (1974). Among other relevant cases, it managed to halt the construction of a yacht marina over the archaeological ruins of Tróia (1974) and the building of an illegal residential block in the Gandarinha Park in Cascais (1974), and to limit the usage of the Terreiro do Paço (1974). It also launched the proposal that Sintra be a candidate to the status of a UNESCO World Heritage Site. Despite the militancy of the members of the PS/AICA however, not all the initiatives were

to bear fruit, such as: the struggle against the Tivoli building on the site of the historical Hotel Nunes, in Sintra (1974); the promise of the restoration of the Taborada Theatre by Lisbon Municipal Council; the cession of the space of the National Conservatory of the School for Theatre Studies (1974); or the alert on the degradation of the Quinta das Ameias (Casal Vistoso), in Lisbon (1974). Notwithstanding, this line of action was positively assimilated by the future boards of the PS/AICA, who led protests against the statue of Simon Bolívar on the Avenida da Liberdade, to echo the fury of the Venezuelan Section of the AICA (1978), or against the installation of the Feira Popular in Belém (1980), and in another situation to condemn the destruction of the murals by Eduardo Nery at the Science and Technology Faculty of the New University of Lisbon at Monte da Caparica (1989), or who fought against the demolition of Art Nouveau heritage in Aveiro, as in the case of the Arcos Building and the Port Captaincy (1996).

Safeguarding the heritage is a little studied facet of the PS/AICA, and it was decisive to the point of being immediately converted into a collaboration with the *Expresso* newspaper, in whose *Suplemento de Artes e Letras* the Section produced a fortnightly article (May-December, 1974) devoted to recent town planning problems (and in particular to the surge in emigrant houses and clandestine housing lacking basic amenities) and to denouncing attacks on the heritage in Portugal (given the mercenary destruction of historical buildings and green areas in the cities); an urgent civic mission that was brought to a sudden stop for budgetary reasons. Above the press, TV was principal means coveted by the PS/AICA board to heighten public

30. Cf. "Conversa com Salette Tavares sobre a AICA em Portugal" in *Binário*, Lisbon, n. 199, April of 1975, pp. 191-195.

awareness and to consummate its social approach. The Heritage Work Committee consisting of Carlos Duarte, Fernando Pernes, Gonçalo Ribeiro Telles, Nuno Portas and Rui Mário Gonçalves, then presented a proposal to RTP (1977), which resulted in the signing of a contract (1978) for a series of 13 episodes, each of 30 minutes length, to appear fortnightly, under the title *O Homem e o Lugar* (The Man and the Place). Despite initial enthusiasm, and after statements and interviews had been made and four complete episodes filmed, the project did not go ahead. There still exists a provisional format of 39 programmes proposed by the PS/AICA, clearly mirroring the ambition and reach of this public service and that allows one to guess at its added value, at offering the greater public an embracing and instructive panorama on the national arts, with low production cost, historically examining the areas of museology, vandalism, town planning, heritage and critically reviewing a century of painting, architecture, photography, design, and even, the “art of the video-tape”³¹.

Despite not acquiring the desired air time, owing to systematically conditioned external factors, the PS/AICA continued to occupy an irreplaceable place in cultural decision-taking. It was, in fact, called in to form part of the Heritage Committee that prepared the Council of Europe meeting in Portugal (1979). In the same year, given its constant presence in official bodies, it decided to elaborate a proposal on the creation of an Institute of Cultural Heritage to concentrate the tutelage of the heritage of three different bodies. This was to go unanswered. The following year, however, saw the birth without PS/AICA

participation of the Portuguese Institute of Cultural Heritage (IPPC, 1980, later IPPAR, and today IGESPAR). As democracy began to be consolidated in Portugal, the State began to take part in the artistic scene – with a State Secretariat for Culture now equipped with a team interested in the defense and promotion of contemporary art – and who intervened in a more vigilant manner in safeguarding the constructed heritage. It was these changes, allied to the politico-economic strangulation of these years that moved the board of the PS/AICA, elected in 1981, to reactivate a policy of obtaining sponsorships and to resume the problems of the visual arts. One of the priorities was to rehabilitate the tradition of the critic prizes Soquil had extinguished eight years previously and that, again through an initiative of Fernando Pernes, became the object of greater interest for the Division of Visual Arts of the Board of Cultural Action of the Secretariat for Culture. The agreement signed between the parties gave origin to the oldest of artistic prizes still in force in Portugal, enduring until the present day, without interruption, the intermittence of so many other ephemeral awards. Adhering to the criteria of the previous Soquil Prize, the jury evaluates the recent production of the artist and the relevance of his or her curriculum to the national artistic life, but bearing in mind some of the changes introduced. Beyond the care taken in awarding prizes to artistic manifestations outside of Lisbon, the AICA/MC Prize decided to also abolish the previous honourable mentions so as to be able to hand out two large prizes of equal value, one for the Visual Arts and the other for Architecture,

31. The discordance of the PS/AICA with television went even further. In 1980, PS/AICA once again prepared a series of six programmes, of an hour each, on “The Adventure of Portuguese Modern Art” that would be put off indefinitely. Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal - 1940/1980*, Lisbon: Institute of Culture and Portuguese Language - Coleção Biblioteca Breve, 1991, p. 125.

A Brief History of the Portuguese AICA

in a duality in keeping with the training of the members of the PS/AICA and running counter-current to the growing divorce of these areas. With regard to the evaluation committee – that in the first 20 editions always formed part of the Soquil Prize jury, led by the Honorary President of the PS/AICA, J.-A. França – it now rose to the total number of five constituent critics, so as to also include two, or three, members who were architectural specialists.

The PS/AICA had once again guaranteed a prize to the artists, whilst the wheels of the market began once again to turn, slowly and with difficulty, awaiting the providential incentive of the EEC. In taking into account this redistribution of power in the area of the arts, the cultural proactivity of the PS/AICA earned it an annual subsidy from the Secretariat for Culture, in the value of 1 million escudos, in order to finance the artistic seasons and assiduously undertake surveys of contemporary art as had become its tradition. In fact, it was through the exclusive effort of the PS/AICA that in Porto (National Soares dos Reis Museum, Nov.-Dec. 1982) and in Lisbon (NSFA, Jan.-Feb. 1983) the *ARÚS National Modern Art Exhibition* was rendered viable, being sponsored by the Araújo & Sobrinho business group³². On this occasion some three extraordinary works were exhibited, of a total of one hundred and thirty artists, for whom generous acquisition prizes were procured: the 1st (200.000\$00), for Ângelo de Sousa, the 2nd (150.000\$00) for Manuel Baptista, the 3rd (100.000\$00) for Eduardo Nery, and also two revelation prizes (both of 50.000\$00) for artists of less than 30 years' old, Francisco Laranjo and Rui Paes. In addition to these incentives, one should

also mention the introduction (although never repeated) of the Young Critic Prize of the AICA, for authors less than 30 years' old that then distinguished a future member of the section, Bernardo Pinto de Almeida.

With this same vitality, one decade later, the PS/AICA continued to persuade the banking, industrial and commercial capital, as well as the municipal and regional administrations, to implement measures of cultural patronage that ranged from the pecuniary support of artists to the mounting of monumental art exhibitions for local populations. Overcoming the fact that these initiatives were hostages to the very irregularity of their financial dependence, the PS/AICA recorded constant activity, between the creation of regulations, the participation on juries for diverse purposes (for such bodies as the EDP, CIT, FCG, RTP, FIDEM, TAP, DGEMN, SECIL, banks, universities, councils and ministries), or the elaboration of programmes of visits and lectures to enhance receptivity to contemporary art, and aimed at public sectors of different ages and levels of instruction. The most enduring of its collaborations has always been with the NSFA, its main partner – given the similar objectives and common board members, presenting joint work such as the important exhibition celebrating the chronicle of the “Tragic-Maritime History” (NSFA, Jun-Jul, 1983), with works by 23 artists (including Calvet, Lapa, Batarda, Gonçalo Duarte, Graça Moraes, Emília Nadal, Mário Botas, Noronha da Costa and Cutileiro)³³.

In the transition to the 1980's, all the country's cultural policies seemed to follow the new order of the day for the

32. *Exposição Nacional de Arte Moderna ARÚS* (cat.), Porto: Grupo ARÚS, 1982. Introduction by Fernando Pernes.

33. *A História Trágico-Marítima*, flyer 33x 33 cm. Introduction by José-Augusto França.

political agenda, now directed by the sovereign principle of “cultural decentralisation”. In response, the PS/AICA fought its predominantly Lisbon formation to elect, for the first time, two vice-presidents (F. Azevedo and F. Pernes) to lead an AICA North, headquartered in Porto (1980). The emblem of its decentralisation programme was the creation of the 1st Biennial of Chaves (1983) in the culturally deprived region of Trás-os-Montes with a participation restricted to artists less than 35 years’ old (Manuel Botelho, Manuel João Vieira, Mariano Piçarra, Albuquerque Mendes, Mário Rita, Sobral Centeno, Francisco Laranjo, for example)³⁴. The satisfactory result of this initiative, that received the support of the CGF and was born of a joint relationship between the Municipal Council of Chaves and the NSFA, led the AICA to become more closely involved, in subsequent years, in an authentic surge of artistic biennials that spread throughout the country, and in which, if not as financial sponsor, it at least formed part of the final evaluation of the prizes, namely in Famalicão (1st ed. 1972), Vila Nova de Cerveira (1st ed. 1978), Lagos (1st ed. 1982), Campo Maior (1st ed. 1984), Caldas da Rainha (1st ed. 1985), Azores (1st ed. 1985), Sintra (1st ed. 1988), and in the artistic centres of Lisbon, with the *1st International Biennial of Drawing*, the “LIS-79” (1st ed. 1979), and Porto, with the *Drawing Biennial of the Árvore Cooperativa* (1st ed. 1983). These were some of the great artistic events that defined a period of cultural effervescence, owing to the strong collective dynamic and, in particular, to the close link between the new generation of artists and the new generation of critics, such as Alexandre Melo, Bernardo Pinto de Almeida or João Pinharanda, who joined the PS/AICA. These exhibitions, through

their curatorial dynamic, also permitted the consolidation of an announced metamorphosis of the figure of the critic, who, from the position of historian and pedagogue, applying him or herself to the deciphering and mediation of the art for the public, now adopted a creative role of symbiosis with the artists. One should also recall, within the framework of these initiatives, the ambitious project of Sílvia Chicó for an Iberian Biennial of Modern Art and an Iberian Congress of Art Criticism in Évora, that would have its first edition between August and October of 1984. The initiative was sponsored by the Madrid and Catalan Sections of the AICA and contemplated a selection of 20 young Spanish and 15 young Portuguese painters, chosen by the presidents of the three sections and subject to acquisition prizes. At first, there was no lack of diplomatic or financial support, but following the official mailing out of the invitations, certain shrouded circumstances of the relationship between the two countries cancelled what might have been a key moment in the Iberian dialogue on the arts and for the maturation of national art criticism.

The intervention of the PS/AICA, during these years, was undertaken along two complementary fronts. If, on the one hand, it united forces to support young emerging artists of this generation, creating various platforms for their launch and revelation, it also maintained, and at the same time, one of the most powerful and distinguished instruments, the AICA-MC Prize, giving prominence to the historic artists with which it was associated. This updated effort is evident in the exhibition *Novísimos (The Newest)* inaugurated at the NSFA in June of 1984, being organised on the request of the “*JL – Jornal de Letras*,

34. *I Bienal de Chaves 1983: Jovem Arte Portuguesa* (cat.), Chaves: Câmara Municipal, 1983.

A Brief History of the Portuguese AICA

Artes e Ideias”, to commemorate the hundredth issue of its publication. The show presented a selection of six young painters from Lisbon, who were still students at the ESBAL (Ana Vidigal, Catarina Baleiras, Pedro Proença, Ivo, Miguel Branco and Fernanda Fragateiro), chosen by Sílvia Chicó, and six others from Porto (António Olaio, Ilídio Duque, Luísa Duarte, Teresa Torres, Mário Peixoto and Pedro Tudela), chosen by Fernando Pernes. This was a year before the PS/AICA launched the *EXPO AICA 85*, at the NSFA, that was in turn devoted to a retrospective on the period since the revolution (1974-1984), with a publication of various critical and historical texts of already clear documentary intention³⁵, showing the public the heterogeneous role of artists with more established careers, such as Julião Sarmento, Rui Filipe, Carlos Nogueira, Manuel Baptista, Clara Méneres, Emerenciano or Eduardo Nery.

The increase in supply of and demand for contemporary art in Portugal, encouraged by these types of dynamic, frequent and geographically dispersed initiatives, did not permit delaying the need for the creation of museological infrastructures to respond to the growing interest of society. The MC wished to take up the challenge, announcing the creation of a Modern Art Museum in Porto (1979), following the Centre of Contemporary Art (CAC) led by Fernando Pernes³⁶, but it was the Modern Art Centre of the CGF in Lisbon

(1983) that took the lead in this race, altering forever the rules of the game for art in Portugal. The PS/AICA, in its turn, made its presence felt in this space from the first moment, previously evaluating the installations at the request of the President of the CGF, Azeredo Perdigão, just as it did for, in the following year (1984), the director of the Modern Art Centre, Sommer Ribeiro, who sought to bring into effect a formal collaboration, soliciting members to organize guided thematic tours and the programming of international exhibitions. In fact, the collaboration of the CGF with the AICA extended abroad, because around 1984, the President-General of the AICA, René Berger, expressed his thanks in the international bulletins for the decisive financial support given them by the Centre Culturel Portugais of the Gulbenkian, in Paris, then directed by José-Augusto França. The contemporary art shows seemed thus to finally become more current in Portugal, although in most cases they were still not accompanied by complete catalogues. In truth, there were very few studies and monographs on the contemporary Portuguese artists, who remained poorly disseminated to the public. The PS/AICA thus decided to take advantage of the initiative abandoned by the MC to publish a series of books and promoted a collaboration with the Imprensa Nacional-Casa da Moeda in the well-known *Colecção Arte e Artistas*³⁷. Some of the issues pub-

35. *EXPO AICA: Projecto para um Catálogo* (cat.), Lisboa: NSFA, 1985. Texts by: Rocha de Sousa, José Luís Porfírio, Pedro Vieira de Almeida, Salette Tavares, Egidio Álvaro, Sílvia Chicó, Rui Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida and Maria João Fernandes.

36. Taking the initiative of the Museum of Contemporary Art (1975) of Fernando Pernes, the State revealed its interest in building the first modern art museum in Porto. For this purpose, the Quinta de Serralves estate was purchased in December of 1986. Three years later, the Serralves Foundation was created (1989), but a whole decade was to pass before the official inauguration of the Serralves Contemporary Art Museum (1996).

37. This initiative would not have been possible, however, without the indispensable support of the then President of the Imprensa Nacional - Casa da Moeda (INCM), Vasco Graça Moura, whose fundamental role in the launch of this collection warranted a PS/AICA Vote of Recognition, following the unanimous and immediate decision of its members.

lished were inclusively of the authorship of members of the PS/AICA such as: immediately in 1981, *O Espelho Imaginário* (Eduardo Lourenço); in 1982, *João Cutileiro* (Sílvia Chicó); in 1983, *Re...Começar: Almada em Madrid* (Ernesto de Sousa). The following year, the most fertile of them all, saw the publication of *José de Guimarães* (F. Pernes), *Júlio* (Maria João Fernandes), *Luís Dourdil e Pedro Chorão* (Rocha de Sousa), *António Dacosta* (Rui M. Gonçalves), *Menez* (Salette Tavares), and subsequently in 1985 by *Ângelo de Sousa* (Bernardo P. de Almeida). Contrary to the monographic character of these books, one should draw particular attention to two collections of articles by J.-A. França, *Cem Exposições* (1982) and *Quinhentos Folhetins, vol. 1* (1985), one of the rare national occasions in which art criticism emerged from newspapers and bore fruit in anthologies of critical intervention and historical memoir.

Bearing in mind this growing artistic life, the collective enthusiasm, the reinforced dialogue between critics and artists and the comforted economy after Portugal's entry into the EEC (1986), the national artistic panorama in the mid-1980's was taken over by a new market wave and by an institutional context that revealed itself more attentive to and applied in the cultural manifestations of the present day. José-Augusto França had been, meanwhile, elected President of the International AICA (1984-1987) and two members of the Portuguese Section sat on the General Administrative Council, Sílvia Chicó and Rui Mário Gonçalves. Taking advantage of this singular conjuncture and following due effort by the parties involved, the 19th AICA-Belgium Congress 1985 unani- mously approved and applauded a new

meeting in Portugal, the 20th International Congress and the 39th General Assembly of the AICA of 1986, in the installations of the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon, from the 1st to the 5th of September, resulting from the joint efforts of the AICA and the UNESCO, with the support of the MC and the NSFA, and under the High Patronage of the President of the Republic, Mário Soares, who subsequently opened the works session. Having the purpose of reflecting on a globalised world and, under the general title of "The Crossroads of Cultures: the Dilemmas of Modernity", four work sessions were organised on various types of intercultural artistic relationships, "The African Culture and the Western Cultures"; "The relations between the Orient and Europe"; "The Europes" and "Europe and the Americas", which saw the participation of some one hundred critics, coming from more than 50 countries and from all the continents, encountering a space here for comparison of the perspectives of their cultures.

Exactly as in the meeting held a decade earlier, the greatest importance of this event in Portuguese cultural life was measured, not so much by the critical interventions during the few days of the congress, but by the vast cultural programme it catalysed. Right away, on the first day of the activities, the recent Centre for Modern Art of the CGF inaugurated the show of the *AICA - MC Awards 81-85*, exhibiting the prizewinners in the visual arts (Alberto Carneiro, Costa Pinheiro, António Dacosta, Joaquim Rodrigo, Júlio Resende) and in architecture (Hestnes Ferreira, Alcino Soutinho, Nuno Teotónio Pereira e Siza Vieira)³⁸. On the following day, the NSFA opened another exhibition organised by the PS/AICA, under the patronage of the

38. *AICA-MC Awards, 81-85* (cat.), Lisbon: CGF/MAC, 1986.

A Brief History of the Portuguese AICA

trading company Coleções Philae, which saw the participation of 59 national artists (including Paula Rego, Helena Almeida, Calapez, João Vieira, Pomar, Menez, Croft, Dacosta and Palolo), democratically picked out from a list drawn up by seven member critics of the AICA, João Pinharanda, Margarida Acciaiuoli, Bernardo Pinto de Almeida, Rocha de Sousa, Eurico Gonçalves, Ernesto de Sousa and Joaquim Matos Chaves, with the coordination of Fernando de Azevedo, Sílvia Chicó and Rui Mário Gonçalves. A voluminous bilingual catalogue was published³⁹ and visual art prizes were awarded with the highest value to date in Portugal, 1 million escudos (with second and third prizes respectively of 500 and 300 thousand escudos), awarded by an international jury of three critics of the AICA: René Berger, Honorary President, Dore Ashton, of the USA Section, and Sílvia Chicó, President of the Portuguese Section. The first prize went to J. N. da Câmara Pereira, for his experimental installation that included the minimal electronic music of the Telectu⁴⁰. The remaining prizes went to António Sena and Pedro Chorão, in that order. In addition to these exhibitions directly organized by the PS/AICA, numerous satellite-exhibitions were also staged, as at the National Costume Museum (with an installation by Ana Vieira and sculptures by João Cutileiro), at the Quadrum and EMI-VC galleries, at the São Lourenço Cultural Centre, in Almancil. These were in addition to the request accepted by the CGF, in Lisbon, to prolong the opening to the public of the 3rd Exhibition of Visual Arts and that of the Prize-winning Artists in 1 and in 2, so as to assure that the visiting international delegations of critics saw a sufficiently

complete panorama on contemporary Portuguese art.

The 1986 Congress raised the PS/AICA to its apogee of action and influence, although this was followed by the most debilitated and inactive period since its restructuring (1969). Acts were now compiled but remained unpublished. Another initiative scheduled as a result of the meeting was the printing of an issue exclusively devoted to Portuguese art by the semestral magazine of the AICA, the AICARC, in English and French, which was aborted in the final production phase. The monthly reunions in Lisbon ceased to occur. As of this moment, the previous active participation of the PS/AICA at international congresses became irregular, attending that of Paris (1972), Yugoslavia (1973) – where it took various Portuguese artists to exhibit –, Germany (1974), Greece (1982), Poland (1975), Germany (1977), Greece (1984), Brazil and Finland (1983), Madrid (1987), Venezuela (1983), Brussels (1985), Madrid (1987), or in other spheres, as for example, at the Centre Pompidou (1978) and at a meeting of the UNESCO in Lisbon (1978). It was also during these years that the annual subsidy of the MC was no longer attributed to support biennials and travel expenses. The former informal collaboration with the Fine Arts Service of the CGF also gradually crumbled. The sole financial income of the Portuguese Section was once again its membership fees, half of which reverted to the International AICA who in its turn, in the mid-1980's suffered the combined effect of a lowering the UNESCO grant and the fall of the dollar.

In addition to suffering from the lack of income, the jurisdiction of the PS/AICA in Portugal's cultural life was becoming

39. AICA PHILAE 86: *Exposição / Exhibition* (cat.), Lisbon: NSFA, 1986.

40. José Nuno da Câmara Pereira, *Em Baixo Rente ao Chão: Instalação* (cat.), Lisbon: Fórum Picoas, 1986.

severely limited as the 1990's approached. The artistic and cultural context in which this institution had seen light no longer existed, having been replaced by that which it so decisively helped to create. The beginning of the Portuguese Association of Art Historians (*APHA*; 1989) saw the expansion of this specific training – previously inexistent – by the universities. The Portuguese Institute of Museums (*IPM*; 1991) and the inauguration of the Belém Cultural Centre (1992), precluded the appearance, within a few years, of contemporary art museums with their own educational sectors and regular shows by international artists (Culturgest, 1992; Chiado, 1994; Serralves, 1996). The prodigious creation of foundations, museums and cultural centres during this decade expanded the supply of contemporary art beyond the imaginable, strengthening the commercial role of the galleries and giving rise to official art-promoting bodies, such as the Institute of Contemporary Art (*IAC*; later *IA*, today the *DGA*), who came to limit the intervention of the PS/AICA in programmatic decisions, in defence of the artists, in the administration of sums and the relationships with other countries. Furthermore, the emergence of a spider's web reaching as far as Brussels and the introduction of the Patronage Law led the private bodies to prefer their own structures of cultural action, thereby sidelining institutions such as the PS/AICA, whose fragile economy always depended on partnership policies and the personal effort of its associates. The associative system on which Portuguese artistic life depended now weakened as it was faced with a progressive individualisation

in the arts. The imperative of vast itinerant surveys of contemporary creation came to an end, artistic groups and collective shows became rare, the space devoted to historical collections diminished, making way for individual exhibitions, for greater commercial demands, for the emphasis on the guiding figure of the curator and of a constellation of self-sufficient private institutions, who completely redefined the macro and micro-politics of the art world. The PS/AICA felt the effects of this paradigm change dramatically and, even more seriously, silently, exchanging a history of activism for the gradual relaxation of its mission of reaction to the cultural context in which it is inscribed⁴¹. The portrait was not exclusive to the national scene. All the autonomous sections of the AICA recorded dramatic reduction in activity at the beginning of the 1990's and everywhere these transversal organisms and the national and international institutions were put in check.

The international presence of Portugal was only to be felt strongly once more when Fernando Pernes persuaded the President of the International AICA, Jacques Leenhardt, to organize a Congress in Macau (1995), a territory still under Portuguese administration. It was the first Asian meeting of the AICA and was marked by the dominant presence of the Portuguese Section, on a logistic level, and above all by the communications presented by Sílvia Chicó, Diogo Burnay, José Manuel Fernandes, Maria João Fernandes and Carlos Marreiros⁴². In Portugal, however, the repositioning of the PS/AICA as a cultural agent demanded a period of re-evaluation

41. There began to be, furthermore, speculation in the newspapers on the future restructuring of the PS/AICA on the occasion of a seminar at the Casas Fronteira e Alorna Foundation in 1992, where, in fact, the AICA/MC Award itself was called into question (Margarida Acciaiuoli and Sílvia Chicó). Cf. Rui Mário Gonçalves, "Carta de Lisboa - Críticas de Arte" in *Colóquio. Artes*, n. 93, June 1992, p. 50.

42. Cf. Maria João Fernandes, "Um diálogo de culturas: o Congresso da AICA em Macau" in *Colóquio. Artes*, n. 108, January-March 1996, pp. 44-48.

A Brief History of the Portuguese AICA

of its vocations and its bureaucratic functioning. Some structural changes were undertaken and the PS/AICA finally acquired a legal and fiscal status, one year after the approval of new statutes adapted to the norms of legal constitution of the Portuguese associations (1996)⁴³. Although it had lost public visibility, the number of requests for AICA members to sit on juries for visual arts and architecture has risen significantly since the 1990's. Despite the necessary limitation on the number of new critics, candidatures have also risen, allowing the PS/AICA to bring together, among the present fifty members, a good number of the most influential personalities in the country's artistic life. Apart from the fluctuations in activity of the PS/AICA, it is certain that the AICA-MC Award has been uninterrupted since 1981 and the boards of the past decade have instituted a greater rotation of the jury elements, which has incidentally permitted the awarding of prizes, for the first time, to two photographers and various artists born in the second half of the century, even though the AICA-MC Award list had repeated 14 of the artists previously contemplated by the Soquil. These are signs of a desire for internal renovation that became patent when, during the

mandate of João Pinharanda, the criteria for membership of the AICA changed, permitting the admission of new members, and there was an effort to reformulate the statutes of the association in order to modernise and reinforce its public image of intervention in the artistic milieu – in harmony with the change of direction that was noticeable internationally, in the reawakening of interest into the artistic practices and theories for the old problem of the “institutional critique”⁴⁴ or, on the national level, for the growing academic effort into the history of criticism of Portuguese art of the 20th century⁴⁵.

The growth in the cultural supply and the artistic structures, for which criticism fought, thus inflicted a drastic shift in the space and conditions of its practice. On the one hand, it virtually disappeared from the generalist press, and on the other, it depends as never before on the commissioning of texts and programmes for museums and galleries. The situation that gave origin to the AICA underwent a true *volte-face*. If before, as we saw, critical articles were rare and the authors were not professionalised, it is difficult today to keep up with the frenetic production of the growing supply

43. Published in the *Diário da República* - Series III, n.º 42 - 19-2-1996.

44. This interest justified precisely a research programme called Transform (2005/08) launched by the European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP). As they then declared: “The timeliness of the project quickly became apparent. Although it was conceived in 2004, its concrete beginnings in September 2005 coincided with a wave of renewed interest in institutional critique within the field of art itself - an interest confirmed by a series of symposia, publications and themed issues of art journals and magazines.” in Gerald Raunig and Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice - Reinventing Institutional Critiques*, London: MayFlyBooks, 2009, p. xiv.

45. We quote, as an example, some recent works: Jürgen Bock (ed.), *Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea*, Lisbon: Fundação CCB, 2002; Patrícia Esquivel, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisbon: Edições Colibri/IHA-FCSH, 2007; Mariana Pinto dos Santos, *Vanguarda & Outras Loas: Percursos Teóricos de Ernesto de Sousa*, Lisbon: Assírio & Alvim, 2007; Rute Figueiredo, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisbon: Edições Colibri/IHA-FCSH, 2007; Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia (coord.), *Arte & Poder*, Lisbon: IHA-FCSH, 2008; Raquel Henriques da Silva et al., *Anos 70 - Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisbon: CAM/FCG, 2009; or, the ongoing doctoral thesis of Ana Luísa Barão, by the FBAUP, *Crítica de Arte em Portugal na segunda metade do século XX. Modelos e Práticas*. To the theoretical production, we can add the inauguration of specific advanced training courses, such as the Masters in Art Criticism of the Catholic University of Porto (2008) and the College of Arts of the University of Coimbra (2010).

Afonso Ramos

of critics in the most varied formats and exigencies. Having won the initial battle to become the institution of criticism in Portugal, today's challenges are about the criticism of the institution of contemporary art and, inevitably, of the structures implied – the criticism, the artists, the museums, the magazines and the market. Both cases recommend a separation of the public-private powers and the critical awareness of society, of whom the PS/AICA wishes to be the interlocutor, positioning itself against criticism as a commercial activity or a form of personal prestige. One promising reaction in this sense was the recent creation of the AICA/Parque Expo Art Criticism Prize (2009), of identical value to the AICA/MC Prizes. This initiative by Manuel Graça Dias recovered the tradition of procuring sponsorship for the AICA to intervene actively in the present-day problems of the artistic milieu, resolving a total absence of scrutiny in this sector in full expansion and that, under the particular constraints of the increase in the commercial commissioning of texts for galleries, museums and artists, exempt from any monitoring, sees its competence compromised and becomes permeable to cultural dirigisme. In seeking to untangle the diverse critical actions,

this Prize could thus be an essential contribution to advance a criticism of art criticism in Portugal. The first edition of the prize (2009) was awarded to Sandro Araújo and Pedro Mesquita, with honourable mentions to Paulo Pires do Vale and Nuno Grande. The second (2010), distinguished José Gil, with an honourable mention to Delfim Sardo.

In approaching its fiftieth anniversary, the Portuguese Section of the AICA thus adds to its most constant mark in the national artistic history, the evaluation of the artists, an identical tool to analyse the production on the latter, evaluating the critics. Reinforcing this new participation, the first official website of the association (www.aica.pt) was launched, as were two retrospective exhibitions for the Architecture and Visual Arts Prizes celebrated with the Ministry of Culture, at the NSFA and the Chiado Museum, respectively, covering the three decades of the choices of the critics, the best known of the barometers of artistic life in democratic Portugal and that will allow us, in good time, to remember some of the vicissitudes, polemics, anachronisms, difficulties, efforts and episodes that gave us today's art and architecture.

** This work owes a note of recognition to Prof. Rui Mário Gonçalves, for his very obliging deposition on the past of the PS/AICA. I also wish to thank Mr. António Silva, of the NSFA, for access to the PS/AICA archives.*

Tradução de Translated by
Paul Bernard

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Não tendo a SP/AICA fontes de financiamento próprias, a preparação deste projecto só se tornou possível com recurso a vários patrocínios e apoios, públicos e privados.

A Direcção da SP/AICA agradece a todas as entidades que ajudaram a Exposição 30 Anos de Prémio AICA/MC (nos seus dois Núcleos, Artes Visuais e Arquitectura), a tornar-se realidade, nomeadamente, à DGArtes, nosso parceiro institucional na atribuição dos prémios ao longo destes 30 anos, à Fundação Calouste Gulbenkian (F.C.G.), ao Banco Português de Investimento (BPI), à Imprensa Nacional/Casa da Moeda (INCM), à Câmara Municipal de Lisboa (CML), ao Museu do Chiado (MNAC), à Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), à Ordem dos Arquitectos (OA), à Seguradora Hiscox (Seguradora Oficial) e à Seguradora Lusitânia, bem como às entidades que nos apoiaram: Transportes Urbanos, Vidros Glassolutions, Tintas Robbialac, Galeria Fernando Santos e Galeria Filomena Soares.

Um agradecimento pessoal, ainda, ao Dr. João Aidos (ex-Director Geral das Artes), ao Dr. Emílio Rui Vilar (Presidente do Conselho de Administração da FCG), ao Dr. Artur Santos Silva (Presidente do Conselho de Administração do BPI), à Dra. Catarina Vaz Pinto (Vereadora da Cultura da CML), ao Dr. Francisco Mota Veiga (Director Municipal da Cultura) à Arq.ta Helena Barranha (Directora do MNAC), à Dra. Emília Nadal, (Presidente da Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes), ao Dr. José Afonso Furtado (Director da Biblioteca de Arte da FCG), à Dra. Ana Paula Gordo (Directora Adjunta da Biblioteca de Arte da FCG), à Dra. Ana Barata (Bibliotecária de referência da Biblioteca de Arte da FCG), a Teresa Cartaxo (Arquivo Fotográfico do CAM), ao Dr. João Vieira (Director do SIPA/IHRU) e ao Dr. Duarte Azinheira (Director da Unidade Editorial da INCM).

Given that AICA's Portuguese Section does not generate revenue, this project has only been made possible thanks to various sponsorships and donations, both public and private.

The Board of Directors of AICA's Portuguese Section would therefore like to thank all the institutions which helped the Exhibition 30 Years of AICA/ /MC Awards (both for Visual Arts and Architecture) come true: DGArtes, our institutional partner in issuing the awards throughout these last 30 years; the Calouste Gulbenkian Foundation (F.C.G.); Banco Português de Investimento (BPI); Imprensa Nacional/ /Casa da Moeda (INCM); the Lisbon Council (CML); Chiado Museum (MNAC); National Society of Fine Arts (SNBA); the Board of Architects (OA); Hiscox Insurers (Official Insurers) and Lusitânia Insurers. We would also like to thank the support of the following entities: Urbanos Transports, Glassolutions Glass, Robbialac Paints, the Fernando Santos Gallery and the Filomena Soares Gallery.

We would also like to extend a personal thank you to João Aidos (former General Art Director), Emílio Rui Vilar (President of FCG's Administration Council), Artur Santos Silva (President of BPI's Administration Council), Catarina Vaz Pinto (Culture Administrator for CML), Francisco Mota Veiga (Culture Municipal Director), Helena Barranha (Director of MNAC), Emília Nadal (Board President of the SNBA), José Afonso Furtado (Director of FCG's Art Library), Ana Paula Gordo (Assistant Director of FCG's Art Library), Ana Barata (Consultant Librarian at FCG's Art Library), Teresa Cartaxo (CAM's Photography Archive), João Vieira (Director of SIPA/IHRU), and Duarte Azinheira (Publishing Director at INCM).



Parceiros Institucionais



Patrocinadores

QUINTA DA AVELEDA



Seguradora
Oficial



EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

Artes Visuais/MNAC
21.10.2011 a 22.01.2012
Arquitectura/SNBA
07.10.2011 a 03.12.2011

Curadoria geral
Chief Curator
Raquel Henriques da Silva

**Curadoria da exposição
de Artes Visuais**
Visual Arts exhibition curator
João Pinharanda

**Curadoria da exposição
de Arquitectura**
Architecture exhibition curator
Ricardo Carvalho

Desenho Expositivo
Exhibitions Design
Ricardo Carvalho/Joana Vilhena

Design Gráfico
Graphic Design
Vivóeusébio

Produção
Production
Afonso Ramos (AICA)
Adelaide Ginga Chen/Rita Sá
Marques/Emília Tavares
(MNAC)
Rosa Azevedo (OA)
João Mourão/Isabel Castelhão
Rodrigues (CML)

Comunicação
Communication
Anabela Carvalho (MNAC)
Joana Henriques (AICA)

Angariação de fundos
Fundraising
Rita Morgado

Equipa de Montagem
Construction Crew
André Gomes
Francisco Soares
Sérgio Gato

Transporte de Obras
Transports
Urbanos

Seguros
Insurance
Hiscox (Seguradora Oficial)
Lusitânia, Companhia de Seguros
(Seguradora Oficial do IMC)

CATÁLOGOS CATALOGUES

Coordenação
Coordination
Afonso Ramos
Direcção da AICA Portugal/
/AICA Portugal Direction

Edição
Edition
João Pinharanda
Ricardo Carvalho
Direcção da AICA Portugal/
/AICA Portugal Direction

Investigação
Research
Afonso Ramos
Rui Mendes

Textos
Texts
AICA Portugal, História/History
Manuel Graça Dias
Raquel Henriques da Silva
José-Augusto França
Rui Mário Gonçalves
Afonso Ramos

Artes Visuais
Visual Arts
Direcção da AICA Portugal/
/AICA Portugal Direction
Raquel Henriques da Silva
João Pinharanda

Arquitectura
Architecture
Direcção da AICA Portugal/
/AICA Portugal Direction
Raquel Henriques da Silva
Ricardo Carvalho
Michel Toussaint

Tradução
Translation
Afonso Ramos
Cláudia Pestana
Inês Fialho Brandão
James Kirkby
Joana Simões Henriques
Nancy Dantas
Paul Bernard

Revisão
Proofreading
Afonso Ramos
Direcção da AICA Portugal/
/AICA Portugal Direction

Impressão
Printing
INCM
(Imprensa Nacional Casa da Moeda)
Lisboa, Outubro, 2011

ISBN
978-972-27-2016-8

Depósito legal
Legal Deposit
334890/11

Material
1018411

Tiragem
Edition
AICA Portugal, História
AICA Portugal, History
1500 exemplares/copies

Volume Arquitectura
Architecture Volume
1000 exemplares/copies

Volume Artes Visuais
Visual Arts Volume
1000 exemplares/copies

