

## Introdução

Este projecto de investigação nasceu, num primeiro momento, da constatação da quase total inexistência de uma análise séria e continuada sobre a arte portuguesa das últimas décadas (refiro-me aqui ao período iniciado com os anos 60). Temos assistido, é certo, ao longo dos últimos anos, ao surgimento de um variado leque de propostas nesta área, oriundas, especialmente, do reduzido aparelho institucional português — museus, centros de arte, universidades, fundações —, pese embora sem a intensidade e articulação necessárias para que se tenha gerado um sentido para o fluxo dos acontecimentos artísticos. A este facto não será estranha a ausência de um parque editorial capaz de dar visibilidade à investigação gerada, por exemplo, no meio universitário, ou ainda a falta de uma massa crítica potenciadora do necessário confronto de opiniões.

Também parece evidente que, ao longo de toda a década que agora está prestes a terminar, se assistiu a uma recuperação intensa, reconstrutiva, de alguns dos modelos da prática artística das décadas de 60 e 70. Essa ideia de precedência que parece perseguir alguns dos factos artísticos dos chamados anos 90, numa

lógica de circularidade e releitura tão própria da arte em geral, não foi acompanhada, muitas das vezes, pela necessária reflexão sobre esses mitos originários. Como defendia Mario Perniola para a sua filosofia<sup>1</sup>, também parece legítimo reclamar para a história da arte uma visão que não se baseie apenas na categoria da interpretação (virada para o passado) ou na noção de esperança (virada para o futuro), antes se situando no *aqui e agora* da realidade histórica, elevando o seu papel a um nível interventivo que se constrói sobre a ideia do presente.

Por isso também, uma investigação mais profunda sobre aquilo que foi, e que vem sendo, o nosso século XX no campo artístico, em especial no período referenciado, numa dupla iluminação entre o passado e o presente, mostra-se, no meu ponto de vista, urgente e fundamental.

Esta necessidade advém de um conjunto de situações por demais conhecidas do contexto nacional — a ausência de um trabalho de crítica de arte continuado, a falta de tradição na investigação, a inexistência de um mercado consistente, a eterna posição periférica (ou semi-periférica<sup>2</sup>), para citar apenas algumas delas — e que contribuem para que, utilizando uma expressão deliberadamente forte, se possa falar de um sentimento de falta de *pertença*, entendido aqui como uma manifestação de perda e apagamento de referências. Já Ernesto de Sousa, num texto de 1978, ao mesmo tempo que elegia a vanguarda como uma experiência essencial da

---

<sup>1</sup> Ver PERNIOLA, Mario, *Enigmas, o momento egípcio na sociedade e na arte*, trad. de Catia Benedetti, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, pp. 71-76.

modernidade, remetia-nos para “uma rectaguarda mais profunda, mais intrinsecamente necessária: simplesmente o passado”<sup>3</sup>, parecendo assim afirmar a urgência de uma memória. Esse vazio, esse *zero* permanente, poderá ser atenuado através da definição de balizas, de marcas ordenadoras, papel que pertence em grande medida, sem dúvida, à investigação.

O principal propósito deste trabalho de investigação centra-se na seguinte questão: verificar, no contexto da arte portuguesa no período balizado sensivelmente entre 1968 e 1977, o desenvolvimento e a permanência de um conjunto de obras, acções e atitudes, tomem ou não forma física, que tenham expandido e colocado em causa o próprio conceito de escultura. Importará, pois, procurar iluminar os fenómenos artísticos que revelam uma série de noções incompatíveis com o discurso tradicional da e sobre a escultura.

Ao realizar uma abordagem dirigida no sentido de um problema específico, na tentativa de encontrar invariantes e cumplidades entre o trabalho de vários autores que trabalharam num dado contexto, também estarei a iniciar um trabalho que poderá ajudar a minar a velha definição de uma ausência de *durée cultural* na arte portuguesa deste século.

---

<sup>2</sup> Conceito que Boaventura de Sousa Santos defende para o contexto português, em especial após o início da crise final do Estado Novo, no seu livro *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)* — Porto, Edições Afrontamento, 1990, pp. 105-113.

<sup>3</sup> Sousa, José Ernesto de: Há tanta Mariana, *Opção*, nº31, 6/8/78.

Para levar a cabo tal tarefa, tornou-se necessário, antes de mais, procurar enquadrar o próprio conceito. Esse, fragmentado e pulverizado ao longo de todo um século de ataques sucessivos ao edifício artístico, muitas vezes corporizado nas suas disciplinas cristalizadas (pintura e escultura), sofreu enormes alterações, acompanhando assim o processo que permite uma reavaliação do próprio papel e lugar da arte no contexto das sociedades contemporâneas. A escultura, muito particularmente, liberta de um lugar na hierarquia das artes, tomou um carácter híbrido e, como tal, indefinido. Esta problemática tem sido analisada, sobretudo desde anos 60/70, por diversos autores que foi necessário convocar para o trabalho de enquadramento do objecto de estudo.

Benjamin H.D. Buchloh, num texto de 1986, faz exactamente referência ao carácter estanque da própria historiografia da arte quando confrontada com situações em que a transgressão inerente à escultura moderna “parecia conduzir demasiado próximo do modelo extra-escultural”<sup>4</sup>, revelando desse modo as dificuldades de adaptação do discurso ao objecto em análise. É pois natural que Buchloh julgue contestável a ideia de uma história distinta, paralela, das práticas que são conformes à norma e das que lhe escapam. É uma ideia importante e que me

---

<sup>4</sup> Buchloh, Benjamin H.D. : “Construire (l’histoire de) la sculpture”, in *Qu’est-ce que la Sculpture Moderne*, Musée National d’Art Moderne, Paris, 1986, pp. 255.

permitiu, desde logo, tentar uma apropriação desse termo que coloca a prática da escultura no espaço do *in-between*<sup>5</sup>.

Na falta de melhor, fiz uso desse conceito — *o extra-escultural* —, que ilumina as práticas artísticas que tomam como referência constitutiva o modelo escultural — uma categoria complexa — sem contudo deixar de se lhe opor. Desse modo, contendo uma relativa negatividade em relação à ideia tradicional da escultura, essas práticas não se afastam o suficiente para se autonomizarem por completo num novo instrumento de classificação. Também em termos metodológicos este enquadramento acaba por definir o objecto de estudo de um modo exequível para a investigação.

Com as alterações radicais da prática artística a que se alude neste trabalho, tornou-se também fundamental (e estimulante!) repensar a investigação que sobre ela se debruça, o que no caso particular da escultura obriga, por um lado, a ter em conta o aparecimento de um novo conjunto de operações que lhe estão intimamente ligadas, e, por outro, a aceitar que a categoria — escultura — se mostra limitada para as abarcar, pelo menos se enquadrada por uma visão tradicional da hierarquização das artes<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Uma apropriação desviante do conceito utilizado por Homi K. Bhabha no seu livro *The Location of Culture* (London/New York, Routledge, 1994, p. 2).

<sup>6</sup> José Augusto-França, em 1971, num artigo onde procurava analisar algumas das práticas objectuais da época: “A classificação tradicional das espécies impostas por academias há muito desaparecidas mas presente ainda nos esquemas mentais de críticos e historiadores, quebra-se sob o impacto de uma nova realização «artística» necessária à própria lógica do desenrolar (ou do sobreviver) de pintura e escultura, ou de parte dela, na sociedade moderna (...)” [sublinhado meu] (*O objecto operatório, Colóquio-Artes*, nº2, Abril de 1971).

A determinação do objecto de estudo foi então realizada partindo de uma noção alargada do conceito de escultura, permitindo encará-la não como uma categoria cristalizada mas, do mesmo modo que outros conceitos essenciais em diversas áreas, como um mutante capaz de dar origem a um novo conjunto de categorias que, apesar de lhe estarem associadas, não podem ser agrupadas, sob pena do colapso completo do conceito, em toda a sua heterogeneidade, debaixo do modelo original.

O que está aqui em causa é uma crítica à pureza do *medium*, tal como entendida por Greenberg, que defendia uma procura dessa mesma pureza como reacção àquilo que ele apelidava de “erros da pintura e escultura” gerados por uma “confusão das artes”<sup>7</sup>. Mas essa postura crítica não invalida a necessidade de se ter em conta que a afirmação de uma linguagem própria da escultura, ou, pelo menos, da sua tomada de consciência, é algo relativamente recente<sup>8</sup>; mesmo se essa afirmação de identidade evoluiu, paradoxalmente, a partir da própria desconstrução da categoria.

Este processo de hibridação, de contaminação e por vezes mesmo de apagamento das disciplinas artísticas tradicionais, com o conseqüente estilhaçar do conceito de escultura (porque é aquele que mais importa para esta investigação), detectável essencialmente a partir dos anos 60, mas com raízes nas vanguardas do

---

<sup>7</sup> Greenberg, Clement, *Towards a Newer Laoccon*, *Partisan Review*, VII, nº4, New York, 1940.

<sup>8</sup> Para esta questão ver a introdução do livro de Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Mit Press, Cambridge, 1981).

início do século, tem em Portugal, em parte pelas razões já referenciadas, uma história bem mais reduzida e silenciada. Quando nos confrontamos com a arte portuguesa mais recente, e com a historiografia que a toma como alvo, somos imediatamente remetidos para uma visão estruturada numa linhagem de investigação que ainda não se libertou, entre outras coisas, de uma estratificação do domínio artístico, sendo incapaz de partir de um campo aberto de possibilidades.

Além disso, a síndrome do Portugal-país-adiado que persegue a cultura portuguesa acaba por ter intensos reflexos na fixação da sua história. Se a prática artística vive assombrada por esse facto, os discursos que sobre ela se elaboram raramente se libertam da recorrência desse *eterno recomeço*.

Tornava-se, por isso mesmo, uma quase imposição encontrar um elemento aglutinador capaz de definir, para o período balizado, um sentido global para os percursos mais ou menos individuais que se foram afirmando entre o final da década de 60 e a década de 70. Esse elemento viria a ser Ernesto de Sousa, actor incansável no período em causa e que terá tomado a defesa de alguns princípios que são fundamentais para este trabalho. Com ele surgiu também a necessidade de investigar as imbricações das aporias da vanguarda nesta pulsão do escultural para a sua própria transcendência.

Este programa definiu desde logo a própria estrutura da tese, dividida em duas partes distintas: uma primeira, intitulada *Norma e desvio*, procura estabelecer uma relação umbilical entre as aporias da vanguarda, que podem ser rudemente reduzidas

à tentativa de anulação da dicotomia arte/vida, e a construção desse modelo extra-escultural — uma recondução herética do modelo escultural que lhe serve de contraponto; uma outra, sob o título *O modelo extra-escultural na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, é o lugar para a análise e interpretação dos factos artísticos que me pareceram melhor representar as alterações no domínio do escultural a que venho aludindo.

À medida que o trabalho se ia desenvolvendo fui procurando encontrar um equilíbrio entre essas duas faces de um mesmo projecto. O problema resumia-se, então, à descoberta do peso certo a atribuir a cada uma delas. Espero que a solução encontrada possa ter resolvido a questão a contento.

Com a análise da ideia de vanguarda surgiu igualmente a reflexão indispensável em redor da crise que sobre ela se abateu a partir, essencialmente, do final dos anos 50. Em certos momentos, este confronto reflexivo entre vanguardas e neovanguardas confunde-se com as pretensas oposições entre modernidade e pós-modernidade.

Assim, o título desta dissertação, apesar de longo, parece capaz, por si só, de delimitar o objecto de estudo. Os três termos — Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução — que dão, no essencial, o título a outros tantos capítulos da Segunda Parte deste trabalho, são apenas o sinal de um conjunto de mutações que se foram dando no campo do escultural; do desmembramento do



conceito, passando pelo desvanecimento paradoxal do próprio objecto artístico, até à inevitável absorção de um movimento que era essencialmente centrífugo relativamente ao modelo estabelecido.

O facto de se fazer apenas uma proposta de *abordagem*, utilizando um artigo indefinido — *uma* — e não apresentando peremptoriamente o espaço de uma determinada fixação, prende-se com a condição relativa de qualquer investigação nesta área, mas também com a consciência que tenho da parcialidade da análise, uma abordagem entre outras possíveis num objecto de estudo apesar de tudo extremamente fugaz.

O título define, de igual modo, as balizas cronológicas do trabalho (1968-1977), naquela que pode ser uma das suas fragilidades, não tanto pelo facto em si, mas antes porque qualquer delimitação cronológica peca sempre por uma desadequação à elasticidade temporal dos fenómenos sob os quais incide a investigação. Uma vez, opta-se por uma delimitação mais neutral — uma década, um quartel, um século, por exemplo; outras, por um rebatimento de acontecimentos sócio-políticos na área artística; outras ainda, pela procura de factos artísticos de excepção capazes de constituírem marcos bem definidos; ou, ainda, pela conjugação de diversos destes factores.

Neste caso, a aproximação cronológica — porque de uma aproximação se trata — nasceu de uma análise estritamente estética; isto é, foi a constatação da existência de uma periodização possível para o campo artístico, e muito

particularmente para o objecto de estudo, de algum modo determinável entre estas duas datas, que autorizou a escolha.

Assim, é possível verificar, como pode ser confirmado na Segunda Parte deste trabalho, uma concentração e uma aceleração (por vezes, mesmo com viragens nos percursos autorais) da pressão exercida — endógena e exógena — sobre o modelo escultural definível algures entre 1968-69.

Já o ano de 1977 é a data da Alternativa Zero, que apesar das suas intenções também prospectivas terá sido essencialmente uma perspectiva (conscientemente parcial) da década que então já se aproximava do fim. Os ecos dessa iniciativa ainda permaneceriam até aos primeiros anos da década de oitenta, mas os ventos já eram outros, como viriam a confirmar, por exemplo, a tristemente célebre, nunca aberta ao público, *Lis'81*, e muito em especial o conjunto de iniciativas de *Depois do Modernismo* (SNBA, 1983).

De qualquer modo, num segundo nível acabaram também por evidenciar-se um conjunto de factos sócio-políticos que coincidem grosso modo com as balizas definidas.

1968 é inquestionavelmente uma data charneira em termos políticos e se em Portugal só no ano seguinte se assistiu realmente aos ecos dessas agitações primaveris, a data marca pelo menos o início do último período de um regime já em agonia. Que esses últimos anos tenham representado também um esforço de modernização e abertura económica não parece contrariar a tese de que se tratava

do *declínio final do Estado Novo*, antes permitindo entendê-los como o seu último estertor. O período em causa é quebrado, já perto do final, pelo acontecimento maior da nossa história recente — o 25 de Abril de 1974 —, o que viria a revelar alguns importantes prolongamentos no campo artístico. Também o mercado da arte, lugar por excelência de contaminações entre esses dois domínios, revelou sensivelmente a partir de 1967<sup>9</sup> um incremento significativo, disparando as vendas em simultâneo com o aparecimento de novas galerias. A revolução de 74 viria a cortar bruscamente este cenário, levando à dispersão de colecções e ao encerramento da maioria das galerias entretanto surgidas.

Nesse contexto, o ano da *Alternativa Zero* é já o ano 1 da *normalização democrática* do país, tendo a constituição de Abril de 1976 dado corpo formal ao fim das convulsões revolucionárias mais utópicas. O facto da *Alternativa Zero* ter surgido já num período de declínio dessas utopias é igualmente um dado relevante e que ajuda a confirmar que a AZ terá representado o fim de um ciclo. Assim mesmo, e apesar destas coincidências, parece-me sempre demasiado determinista o estabelecimento de conexões claras entre estes dois campos, embora julgue, como tentei expor ao longo desta dissertação, que as particularidades do contexto português da época geraram também algumas curiosas reverberações no campo artístico, sem as quais a história de uns e de outros ficaria necessariamente incompleta.

---

<sup>9</sup> Tomando como referência o início do *boom* (relativo) do mercado da arte em Portugal situado canonicamente

Sendo datas tão definidas uma autêntica tirania, é óbvio que me obriguei a pequenos recuos ou avanços sempre que me pareceu necessário procurar na investigação prolongamentos para fora das balizas definidas, desde que relevantes para o núcleo central do trabalho ou para o entendimento do percurso de um determinado artista.

O trabalho inicial de investigação cobriu, contudo, um período bem mais vasto (sensivelmente desde o início da década de 60 até meados da década de oitenta), tendo, em resultado daquilo que fui constatando, conduzido a este arco temporal.

Gostaria ainda de dizer que tinha planeado inicialmente uma incursão na chamada década de noventa para confirmar um prolongamento, necessariamente reflexivo, de algumas das problemáticas mais fortes da arte das décadas de 60 e 70 — a ideia de vanguarda, a anulação da dicotomia arte/vida, a integração do espectador na obra, a efemeridade e transitoriedade do objecto artístico, etc. Não sendo nada de novo, parecia-me importante iniciar essa discussão para o contexto português. À medida que o trabalho foi avançando tornou-se claro que esse seria um alargamento incontável do campo de acção da investigação e assunto para toda uma outra tese. Dessas intenções restou o breve capítulo *Reconstrução (Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras)*, que não é mais do que

---

por José-Augusto França algures por volta de 1967.

uma reflexão prospectiva sobre um trabalho ainda por realizar, servindo em simultâneo como conclusão a esta dissertação.

Sem dúvida que esse desejo de rebatimento sobre o presente está indissociavelmente ligado à minha própria posição activa como produtor artístico, o que acaba de igual modo por criar um interessante curto-circuito entre duas visões aparentemente deslocadas em relação ao objecto de estudo: por um lado, encontro-me geracionalmente afastado e capaz de um relativo distanciamento crítico; por outro, a implicação no sistema das artes cria uma aproximação cúmplice aos problemas. Resumindo, se o *zoom* permitido pelo primeiro posicionamento permite alargar o enquadramento e aumentar a profundidade de campo, a visão esférica do segundo distorce a imagem e limita a perspectiva. Foi na conjugação destas duas visões — que não representam momentos distintos mas sim um possível fraccionamento do sujeito — que o trabalho se desenvolveu.

Talvez essa condição de produtor, ou operador estético, na feliz designação de Ernesto de Sousa, tenha contribuído para o particular desconforto que fui sentindo à medida que o texto se ia estruturando. Na medida em que se deve “conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos”<sup>10</sup>, a todo o momento, essa ideia de uma violência discursiva que estaria a desenhar-se sobre as obras em análise, acabou por perseguir-me como uma sombra.

Metodologicamente, mais do que acompanhar percursos ou marcas autorais particulares, ou mesmo realizar um levantamento exaustivo dos fenómenos em causa, interessou-me uma análise de um determinado momento da arte portuguesa, confrontando-o com o desenvolvimento do conceito de escultura e com o contexto artístico internacional. O período é balizado, por um lado, pelo final de uma década de 60, onde, pela primeira vez desde o início do século, se sente em Portugal um forte pulsar no campo da arte, capaz de imprimir uma dinâmica própria, e, por outro, uma década de oitenta que alimentou, também de forma inédita, uma ilusão de mercado e um clima de euforia, marcada desigualmente por uma continuidade (palavra rara no léxico artístico português) de práticas de carácter mais experimental, embora com fraca visibilidade. Simultaneamente, desenvolvia-se um conjunto de outras propostas que surgiram como que em oposição a essas últimas, gerando um certo efeito regressivo, de retorno a práticas artísticas tradicionais (os anos oitenta ficaram marcados em parte pelo chamado retorno à pintura e pela identificação entre a *vanguarda* o mercado).

Talvez a mais marcante característica estrutural do período em causa seja a possibilidade de, ao contrário do que é habitual para o contexto português da maior parte deste século, se poder fazer uma análise, paralela (mas também convergente) ao contexto artístico internacional. Com os anos 60, e pela primeira vez de uma

---

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso*, Trad. de Laura F. de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d'Água, 1997,

forma consistente, passa a ser possível falar do caso semi-periférico português como o resultado de uma intensa “negociação de sentido de âmbito transnacional”<sup>11</sup>.

De facto, a globalização e a aceleração do fluxo de informações, com o estabelecimento de uma rede de vasos comunicantes que se vai tornando progressivamente mais complexa, marca indelevelmente a arte portuguesa a partir desse período. Se a questão periférica e epigonal sempre foi central para o domínio artístico português, é impossível pensar as últimas décadas sem remeter constantemente para fora deste pequeno universo que é o nosso.

Como já tive oportunidade de mencionar, a investigação no campo da arte do século XX, e muito em especial a partir do período que é marcado pelo final da IIª Guerra Mundial, oferece um conjunto de particularidades que obrigam à reformulação dos métodos de investigação. Isso parece evidente porque, desde logo, a pulverização da actividade artística e de todas as práticas que gravitam à sua volta é de tal forma intensa que imediatamente coloca uma série de possíveis opacidades, geradas por um processo cumulativo e simultaneamente fragmentário, ao trabalho a desenvolver. Uma outra questão é a proximidade cronológica entre aquele que investiga e o seu objecto de estudo. Este facto, ao mesmo tempo que lhe retira (ou, pelo menos, limita) uma visão em perspectiva — podendo criar um efeito tipo lente “olho de peixe” — permite uma experiência mais directa e aproximada do fenómeno

---

p.40.

<sup>11</sup> Boaventura de Sousa Santos, citado por Alexandre Melo no seu livro *Artes Plásticas em Portugal - Dos anos 70 aos nossos dias* (Oeiras, Difel, 1998, p. 14).

artístico, e até, se metodologicamente relevante, o contacto com aqueles que, de um modo ou de outro, estão ligados à génese dos fenómenos em estudo.

A dita pulverização e multiplicação de acontecimentos no campo da arte do século XX, associada a um movimento acelerado na sua sucessão, obriga um tipo de investigação que, à semelhança do seu objecto de estudo, é também alargada, multiplicada e, por consequência, animada de um certo carácter cinético. Quero com isto dizer, que para lá da existência de uma estratégia de investigação comum a outros campos da história da arte, fui confrontado com particularidades metodológicas. Logo à cabeça surgiu a proliferação de fontes a utilizar, o que obrigou a um maior esforço selectivo, mesmo sabendo-se que para o caso específico português a documentação disponível se torna mais facilmente abarcável, isto à custa de um efeito de rarefacção bem característico.

O trabalho de documentação sobre os fenómenos artísticos em causa envolveu, assim, o recurso ao contacto directo com os artistas (ou com quem detém o seu espólio) e ainda a uma pesquisa documental em arquivos e bibliotecas. Os encontros informais com os protagonistas do período em causa (Ângelo de Sousa, Zulmiro de Carvalho, Alberto Carneiro, João Vieira, Ana Hatherly, entre outros) forneceram-me um valioso conjunto de informações sobre as suas obras, em primeiro lugar, mas também sobre o envolvimento dos anos 60 e 70 (essencialmente). As informações recolhidas e o estabelecimento de outras ligações permitiram-me o cruzamento de dados e o acesso a documentação ainda inédita.



Privilegiei, sempre que possível, o contacto directo com as obras ou, na pior das hipóteses, o recurso a documentação (fotográfica, escrita ou outra) da época. Nessa medida, o trabalho desenvolvido em arquivos diversos, como sejam os do Serviço de Belas Artes da FCG, do Centro de Documentação do CAM – José de Azeredo Perdigão, da Fundação de Serralves ou do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra veio a revelar-se precioso.

As fontes bibliográficas consultadas, para lá das obras de referência no contexto da história da arte portuguesa, centraram-se essencialmente em catálogos de origem diversa, alguns deles autênticas monografias resultantes de exposições antológicas ou retrospectivas, várias vezes capazes de oferecer uma informação já tratada; e ainda, uma consulta aturada dos periódicos da época, muito em especial da *Colóquio* e *Colóquio-Artes*, até porque na altura os documentos que acompanhavam as exposições se resumiam muitas das vezes a um simples folheto com informação escassa. Não posso deixar aqui de referir a importância que tiveram para este trabalho o extenso rol de textos publicados por Ernesto de Sousa ao longo desses anos, particularmente nas referidas revistas da F.C.G.

Hoje, à distância de mais de 20 anos, as posições defendidas na época por Ernesto de Sousa, revelam ainda uma clareza surpreendente. Se olharmos para os artigos por si publicados, sobretudo durante a década de 70, encontramos, por exemplo, praticamente todos os artistas que ainda hoje, e apesar das necessárias revisões críticas da história, marcam a arte portuguesa desses anos. E não deixa de

ser curioso verificar igualmente a coincidência quase absoluta entre alguns dos artistas mais veementemente defendidos por Ernesto de Sousa e aqueles que acabaram, depois de todo o processo de filtragem da investigação, por fazer parte deste trabalho.

Devo também expressar a dívida intelectual que deixo relativamente aos trabalhos de Rosalind Krauss e Hal Foster, essencialmente para o enquadramento conceptual do objecto de estudo. O livro do segundo, *The Return Of the Real*, forneceu-me pistas inestimáveis para este trabalho, enquanto que a extensa obra de Rosalind Krauss, muito em especial no que diz respeito à década de setenta e à reflexão sobre o lugar possível da escultura, viria a conduzir muitos dos lances que fui tentando realizar.

Da mesma forma, embora com um alcance bem diverso, pois a sua imbricação é essencialmente com a própria prática artística e respectivos modelos de auto-reflexão, os textos de Robert Morris, recolhidos no volume *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, vieram a constituir um auxiliar indispensável para a compreensão das mutações da escultura dos anos 60 para os 70.

Olhando para o resultado do trabalho realizado, embora ainda sem o suficiente distanciamento crítico, o que é que mudaria agora, não fosse a irreversibilidade dos prazos e de uma estrutura que se foi desenhando com o seu próprio desenrolar? Há sempre um sem número de coisas que desejamos alterar logo

a partir do momento em que damos o trabalho (provisoriamente) por terminado. Contudo, pelo seu carácter estrutural existe algo que não posso deixar de referir: houvesse tempo (mas também engenho) e talvez tentasse, especialmente no que toca à Segunda Parte, mas também no que respeita ao alinhamento geral da tese, a criação de um texto mais heterogéneo, repleto de conexões internas e externas; pleno de multiplicidades; capaz de apresentar rupturas e quebras; enfim, transportando uma cartografia mais próxima da ideia que dela faço no interior do meu próprio pensamento. No fundo, aproximando o desenho conceptual desta tese às estruturas rizomáticas<sup>12</sup> propostas por Deleuze e Guattari...

---

<sup>12</sup> Ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI Félix, *Rizoma (Introducción)*, trad. de José Vázquez Pérez e Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1977 (ed. orig. Éditions du Minuit, 1976). Talvez só no domínio do hipertexto tal desiderato fosse atingido.