# ANTI-TOTEM

*Um projecto de*
**ANDRÉ ROMÃO / PEDRO NEVES MARQUES**
*com*
DIOGO EVANGELISTA / EDUARDO GUERRA
+
ADRIANO SOUSA LOPES
CHRISTIANO CRUZ
DIOGO MACEDO
JORGE BARRADAS
LEOPOLDO DE ALMEIDA
ESTÚDIO MÁRIO NOVAIS
NADIR AFONSO

## Cronologia

**1909** Manifesto Futurista de Marinetti // **1911** Abre o Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa // **1914-18** 1ª Guerra Mundial. Christiano Cruz é destacado como médico-veterinário miliciano para França. Adriano de Sousa Lopes é convidado pelo exército português a documentar a guerra // **1915** Retorno de Amadeo de Souza-Cardoso a Portugal // **1920** Christiano Cruz deixa Portugal // **1940** Exposição do Mundo Português em Belém. Entre os artistas decoradores da exposição contam-se Leopoldo de Almeida, Jorge Barradas, Bernardo Marques, Carlos Botelho, entre outros // **1944** Sucedendo Adriano de Sousa Lopes, Diogo de Macedo assume a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea // **1946-47 / 1950-51** Em Paris, Nadir Afonso trabalha como assistente no atelier ATBAT de Le Corbusier // **1948** Com direcção de Diogo de Macedo, as Exposições Metropolitanas levam arte portuguesa a Lourenço Marques e Luanda // **1959** Eduardo Malta é nomeado director do Museu Nacional de Arte Contemporânea por decisão política, despoletando protestos generalizados por parte da comunidade de artistas plásticos e críticos de arte // **1974** Revolução dos Cravos // **1975** Falece Leopoldo de Almeida // **1978** Abre a Galeria Nacional de Arte Moderna, local das exposições Alternativa Zero e Lis' 79, entre outras // **1981** Arde a Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém. É instalada frente ao Palácio da Justiça de Lisboa a estátua "O Direito Dominado pela Força" de Leopoldo de Almeida.

**Anti-Totem (I)**

O anti-totem é a figura da destituição, necessariamente simultânea, da retrospecção e da prospecção moderna, na sua troca pela coexistência multidimensional permitida pela contemporaneidade, que é por igual a possibilidade de coincidência da vanguarda com o conservadorismo, do progressivo com o anacrónico, daqueles que são (temporariamente) do seu tempo e daqueles que estão fora do tempo. É deste modo que o anti-totem surge como a negação da museologização do passado moderno, enquadrado por dialécticas de periferia-centro ou de vanguarda-anacronismo, em suma, por todo um leque de divisões modernas. Em contraponto, o anti-totem surge como o terreno híbrido encontrado depois das referidas oposições, onde a temporalidade linear é também reconhecida como obra do modernismo, maleável à sua lógica. Onde a autonomia de obra, ou a actualidade de momento que seja se vê interligado com – mas não necessariamente dependente de – a potencialidade de qualquer outro e o mito reequacionado perante a heterarquia de uma livre personalização. É esta reequação anti-totémica, diremos, o que nos permite pensar o político na arte de forma temporal ao invés de na exigência da sua imediaticidade, explorando em contrapartida as intersecções, imprevisibilidades e incongruências retrospectivas do fazer artístico com o decorrer histórico e cultural.

**Anti-Totem (II)**

1) partindo da inevitável ocupação da condição contemporânea;
2) no reconhecimento de que toda a revisão é inerentemente instrumentalizadora;
3) lançamo-nos de corpo e braços abertos.

a) Portugal, no período entre a primeira vanguarda modernista e a neo-vanguarda dos anos da revolução de ’74;
b) não fosse o local a Galeria Quadrum;
c) entre o anacrónico e a vanguarda, enevoadamente;
d) entre o agora e a passagem do tempo;
e) reproduções.

**0.**
**A revolução do dia era já a manhã de outro**

**Diogo Evangelista**

Num gesto de dissolução entre os curadores e o artista, bem como entre a figura do pintor e o peso histórico do artista-decorador das feiras internacionais do século XX, Diogo Evangelista foi convidado a participar da concepção formal e conceptual de Anti-Totem. Esta aproximação reflectiu-se numa proximidade às decisões curatoriais tomadas, particularmente no modo como o artista concebeu a articulação dos elementos de exposição (expositores; distribuição de documentos; projecções) sob a forma de um cenário, do qual é de destacar a intervenção pictórica de parede. Entre a ambiguidade da planificação e da pluri-dimensionalidade da linha dourada, o "frente e verso" destacado pelo azul de uma das faces dos plintos, a intervenção adquire a forma de uma modulação tanto direccional quanto dispersa a habitar pelas obras e reproduções expostas. Num reconhecimento subtil ao legado arquitectónico onde se insere a exposição, as pernas dos expositores desenhados evocam a hirta verticalidade dos edifícios aos extremos da rua da Galeria Quadrum e do Bairro de Alvalade em redor. Através desta relação conteúdo-forma, Evangelista procurou oferecer à exposição um desenho de interior em jogo com a arquitectura, um *display* anónimo, mas não menos presente, que reflecte o acolhimento pleno do design e da decoração, da estetização do mundano e de uma profissionalização da imagem que percorre o seu trabalho artístico.

## 1.
## Jorge Barradas

1

### Um copo para o século. Migrações e sedentarismo.

**1 Jorge Barradas (1894-1971)**
***Os Saloios*, 1930**
**copo em vidro, pintado à mão**
**Colecção Museu da Cidade (CML. MC:VID.0009)**

## 2.
## Exposição do Mundo Português

2

Em 1940 é exposta, imersa na dádiva geral à Nação, “Soberania” - estátua paradigmática do Mundo Português, que deveria ser o século XX de Portugal. A exposição de Belém prolonga-se para lá da década de ‘40, deixando a marca de um legado arquitectónico a usar depois: pavilhões a ser demolidos ou remodelados; conteúdos por alterar; ocupações várias na trégua entre uma estética que nunca foi e outra que nunca chegou a ficar.
Em 1971, o paradigma estético é ainda o mesmo para o “O Direito Dominado pela Força”, estátua desenhada para o Tribunal da Póvoa do Varzim. Adiada desde a sua manufactura, é por fim depositada frente ao Palácio da Justiça de Lisboa no ano do incêndio da Galeria Nacional de Arte Moderna.
A Revolução de Abril é de 1974, o incêndio de 1981, tal como o depósito.
O incêndio de um dos últimos pavilhões do Mundo em Belém é a desilusão da Neo-Vanguarda.

**2 Reproduções**
***Exposição do Mundo Português*, 1940**
**Estúdio Horácio de Novais**
**Cortesia Biblioteca de Arte –**
**– Fundação Calouste Gulbenkian**

3

4

**3/4 Reproduções**
***Exposição do Mundo Português*, 1940**
**Estúdio Mário Novais**
**Cortesia Biblioteca de Arte –**
**– Fundação Calouste Gulbenkian**

## 3.
## Christiano Cruz

5

Janeiro de 1917 – Companheiro de modernistas como Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros ou Jorge Barradas, Christiano Cruz é o único dos artistas da época a partir para a frente de batalha na 1ª Guerra Mundial. Em França, mais um corpo na frente de batalha com o 1º Corpo Expedicionário Português. "Continua a pintar cada vez mais modernista".
1919 – Após a guerra retorna a Lisboa, para pouco mais tarde, já em 1920, partir em definitivo para Lourenço Marques (Moçambique). Para trás deixa a prática de pintor e as relações com o meio artístico de Lisboa, dedicando-se daí em diante à prática de medicina veterinária na qual se havia formado em Coimbra.
O Sebastianismo reencarna sob o Sol de África: primeiro vai a travessia por mar, depois o desembarque e desaparecimento. Menos um – pela vida ao invés da morte.
Lourenço Marques/ Moçambique (1920-1951)
"Morre para o mundo artístico", muito antes da rendição de Almada.

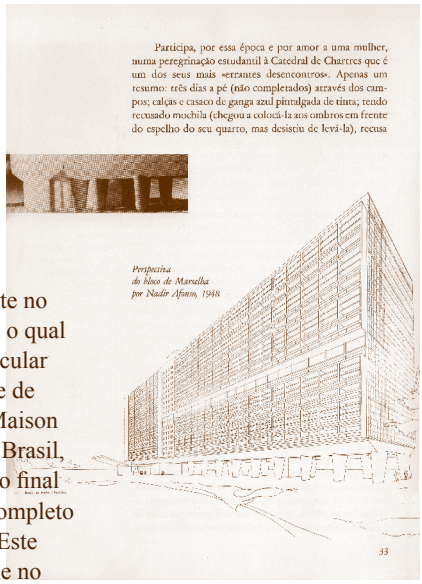
**5 Christiano Cruz (1892-1951)**
***Lançamento de Granada*, 1918**
**grafite sobre papel**
**Colecção Armando Miguel Sheppard Cruz Pinto Duarte**

A única vez que ele [Christiano Cruz] exteriorizou publicamente a sua amargura pelo passado artístico longínquo e perdido, foi quando se viu confrontado com esse mesmo passado pelas obras dos seus ex-colegas de irreverência. Foi quando o escultor e antigo companheiro Diogo de Macedo organizou, em Lourenço Marques, uma exposição de artistas do continente, e ele reviu alguns dos seus amigos artistas: "Quando fomos a Lourenço Marques com a "Exposição de Arte Metropolitana", em 1948, Christiano voou lá do meio do sertão para reviver velhos sonhos diante daqueles quadros, para nos abraçar, para saber de quantos deixara em Lisboa, ou em Coimbra, para não poder suster algumas lágrimas de pena e recordação de si próprio. É dolorosa a alegria das lembranças, sobretudo quando o destino impôs renúncias aos sonhadores. Podemos jurar pelo sentido amargo dessas evocações. Não há orgulhos que evitem as lágrimas de um poeta ou dum Artista ao recordarem-se de si próprios, como doutrem que houvesse sucumbido!"

-

Diogo de Macedo, in revista Ocidente, 18, 1959, citado por Osvaldo de Sousa, in Christiano Cruz (1892-1851), Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1993.

## 4.
## A Mudez das Formas


Participa, por essa época e por amor a uma mulher, numa peregrinação estudantil à Catedral de Chartres que é um dos seus mais «errantes desencontros». Apenas um resumo: três dias a pé (não completados) através dos campos; calças e casaco de ganga azul pintalgada de tinta; tendo recusado mochila (chegou a colocá-la aos ombros em frente do espelho do seu quarto, mas desistiu de levá-la), recusa

*Perspectiva do bloco de Marselha por Nadir Afonso, 1948*

33

6

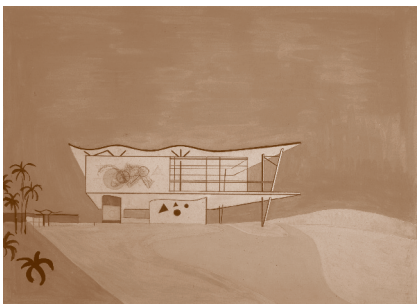
Em 1946 Nadir Afonso é aceite como assistente no atelier ATBAT de Le Corbusier em Paris, com o qual colabora intermitentemente até 1951. De particular destaque é a sua colaboração a nível espacial e de decoração pictórica abstracta no projecto da Maison Radieuse em Marselha. Em 1951 parte para o Brasil, trabalhando com Óscar Niemeyer até 1954. No final da década de 1960 acaba por abandonar por completo a prática da arquitectura em favor da pintura. Este período de colaboração arquitectónica coincide no entanto com alguns dos seus períodos pictóricos mais conhecidos, incluindo os núcleos pré-geométricos, barrocos e egípcios que antecedem o espacimillité de finais da década de 1950.

Em França, a vanguarda da decoração aproxima a abstracção da vida. Uma estética para a vida moderna, traduzida em formas, ritmos, luminosidades e cor. Música. Módulos para uma vida modular. Marselha.

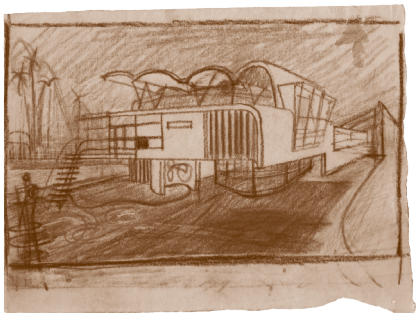
“Paris, esta é Lisboa. Lisboa, esta é Paris.”

Migrações e sedentarismo. A riqueza da formas e a sua evolução.

Não é por vazias que as paredes da capital se silenciam, mas por esvaziadas de tradução. Prévio ao mármore e alisamento da depuração, o programa estético, as artes ao serviço da Nação: muralistas para preencher paredes com camponeses, pescadores, navegadores, saloios, insígnias e formas geométricas. Bairro de Alvalade, Roma, Areeiro. Cidade Universitária. Belém. Exemplos vários da perda de sentido tornada abstracção. Uma companhia, um hábito, mas com o tempo, geometria, formas, cor e significância muda. Paisagens para tempos mortos.



8

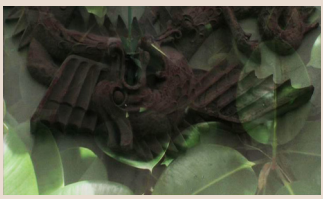


7

**6 Reproduções**
**desenho da *Maison Radieuse* da autoria de Nadir Afonso, in "Da vida à obra de Nadir Afonso", ed. Bertrand Editora, 1990**

**7/8 Nadir Afonso (1920)**
**estudos arquitectónicos, circa 1947-51**
**1 guache sobre cartão**
**3 grafite e lápis de cor sobre papel vegetal**
**Colecção do artista**

## Eduardo Guerra



9

**9 Eduardo Guerra (1986)**
***Things Standing Still*, 2010**
**Video DV PAL, cor, s/ som**
**9'02"**
**Cortesia do artista**

"Enquanto ruínas estas formas falam de mais" /
"Para as escutar será necessária uma semiótica de afectos" [1]

Através do registo contínuo do ecletismo das artes decorativas em Lisboa, Eduardo Guerra devolve-nos silenciosamente o ideal moderno da construção recíproca da arte e da vida quotidiana. Em três capítulos de *Things Standing Still* vemos ângulos nocturnos da Igreja de S. João de Deus à Praça de Londres, seguida dos altos-relevos de Guilhermina Suggia, que é o mesmo que dizer da narrativa de S. Jorge e o Dragão, e dos mosaicos surrealistas dos pilares da Avenida E.U.A. em Alvalade. O conjunto é o princípio de uma exploração do ecletismo das formas e da procura pela integração das artes decorativas no quotidiano da cidade: se a filmagem expressionista da Igreja de S. João de Deus evidencia o revivalismo gótico do seu desenho, a filmagem exclusiva e aproximada do surrealismo da Av. E.U.A. destaca perceptivamente as obras da sua adesão à arquitectura. Entre uma e outra é construído um registo que deve tanto à indexação documental conceptualista quanto à corrupção deste registo pelo posicionamento afectivo e perceptivo da câmara de filmar perante o objecto de estudo – como se a irrupção instável das formas retornasse somente pela projecção mediadora do artista perante a aspiração do que um dia estas foram, a sua existência mundana e o seu potencial de comunicação não verbal.

--

1 Conversa díspar entre artistas (Arroios; Verão de 2010)

## 5.
## O Direito Dominado pela Força

10

Um dos escultores expoente do Estado Novo, Leopoldo de Almeida marca a estética desse período histórico ao nível da estatuária e da arte pública. Para além da estátua de D. João I na Praça da Figueira em Lisboa, outras obras de destaque são a estátua de Nuno Álvares Pereira na Batalha ou as estátuas de Ramalho Ortigão no Porto e nas Caldas da Rainha. Em 1940 colabora na Exposição do Mundo Português em Belém, sendo da sua autoria o colosso de 9 metros "Soberania" e o Padrão dos Descobrimentos (com Cottinelli Telmo) bem como todo um leque de estatuária de temas históricos e historicizantes.
Em 1981, seis anos após a sua morte, é depositada frente ao Palácio da Justiça de Lisboa uma das suas últimas obras "O Direito Dominado pela Força".

**10 Documentação em diapositivos, 35 mm**
***O Direito Dominado pela Força*, 1971/1981**
**Leopoldo de Almeida (1898-1975)**
**bronze**
**Jardim do Palácio da Justiça, Lisboa**

## 6.
## Diogo de Macedo

11

Escultor de destaque no primeiro terço do século, Diogo de Macedo troca a prática estatuária pelo cargo de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado) em 1944, lugar que ocuparia até ao ano da sua morte. Durante este período o museu ganha uma nova disposição museológica, iniciando em simultâneo uma política de aquisições de peças modernistas portuguesas e a constituição do respectivo núcleo temático.
Diogo de Macedo fala de escultura moderna a alunas de um colégio feminino. Uma insistência na palavra traduzida num modo de ver moderno: pelas salas do primeiro Museu de Arte Contemporânea [nomenclatura] da Europa a inclusão do público, a rarefacção das obras expostas, uma sala para os seus contemporâneos, uma política curatorial de aquisições. E, no entanto, uma programação para o passado.
Em paralelo, Diogo de Macedo escreve uma extensa colecção de textos críticos, publicados por exemplo em revistas como a Ocidente, iniciando igualmente uma estratégia pedagógica de aproximação à arte a nível de publicações e visitas guiadas ao Museu Nacional de Arte Contemporânea. Ainda assim o museu é marcado por uma programação de exposições de carácter particularmente historicista, com foco não na arte do seu tempo mas antes nos naturalistas e românticos da transição do século XIX para XX.
Trocado o bronze pela escrita, resta da ordem a pedagogia. Burocracia a bem da arte em Portugal.

**11 Reproduções**
**Diogo de Macedo (1889-1959)**
***Mário Eloy*, 1931**
***Sarah Afonso*, 1923**
**in *Diogo de Macedo*, ed. Manuel Mendes, fotografia Mário Novais, Artis, 1959**

**7.**
**Museu do Chiado**

**Lista de directores MNAC / Museu do Chiado**

*1911*
*Carlos Reis*

*1914*
*Columbano Bordalo Pinheiro*

*1929*
*Adriano Sousa Lopes*

*1944*
*Diogo de Macedo*

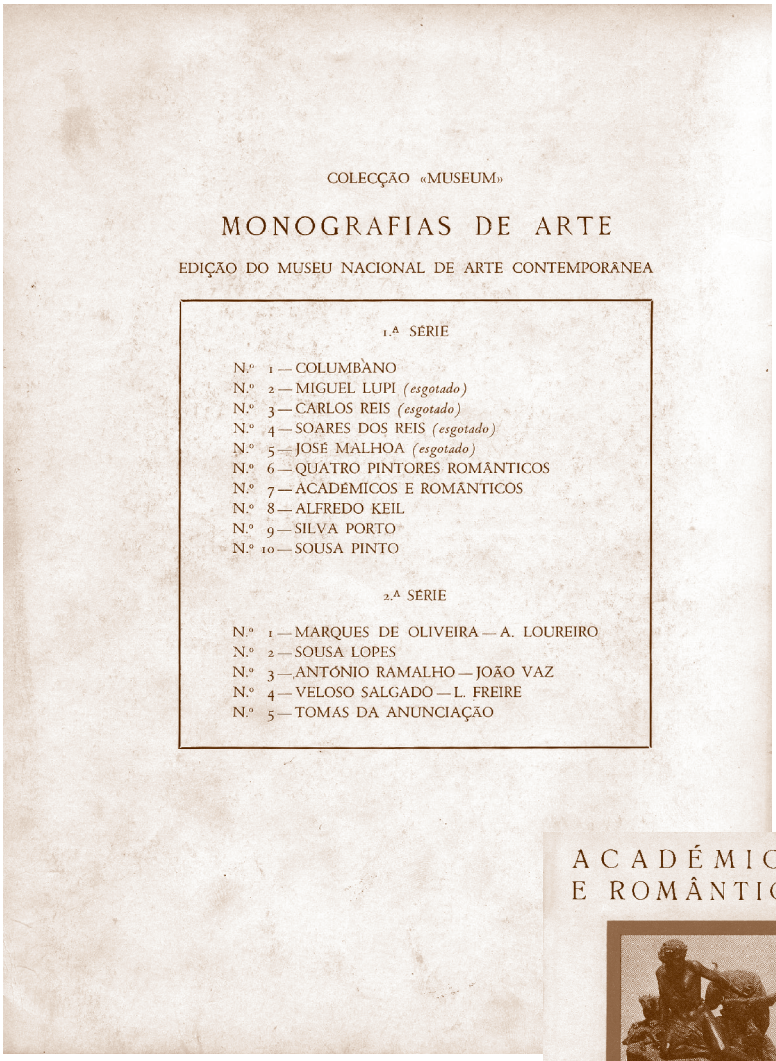
*1959*
*Eduardo Malta*

*1970*
*Maria de Lourdes Bártholo*

*1994*
*Raquel Henriques da Silva*

*1998*
*Pedro Lapa*

*2009*
*Helena Barranha*



COLECÇÃO «MUSEUM»

MONOGRAFIAS DE ARTE

EDIÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

1.ª SÉRIE

N.º 1 — COLUMBANO
N.º 2 — MIGUEL LUPI *(esgotado)*
N.º 3 — CARLOS REIS *(esgotado)*
N.º 4 — SOARES DOS REIS *(esgotado)*
N.º 5 — JOSÉ MALHOA *(esgotado)*
N.º 6 — QUATRO PINTORES ROMÂNTICOS
N.º 7 — ACADÉMICOS E ROMÂNTICOS
N.º 8 — ALFREDO KEIL
N.º 9 — SILVA PORTO
N.º 10 — SOUSA PINTO

2.ª SÉRIE

N.º 1 — MARQUES DE OLIVEIRA — A. LOUREIRO
N.º 2 — SOUSA LOPES
N.º 3 — ANTÓNIO RAMALHO — JOÃO VAZ
N.º 4 — VELOSO SALGADO — L. FREIRE
N.º 5 — TOMÁS DA ANUNCIAÇÃO

12

ACADÉMICOS
E ROMÂNTICOS

A FUNDAÇÃO

15 ILUSTRAÇÕES
COM UMA INTRODUÇÃO DE
DIOGO DE MACEDO

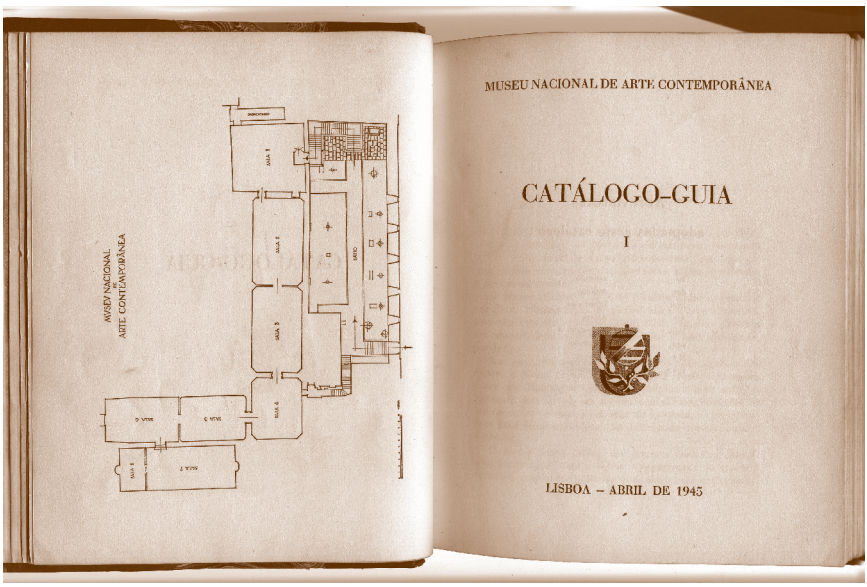
M.N.A.C.
BIBLIOTECA

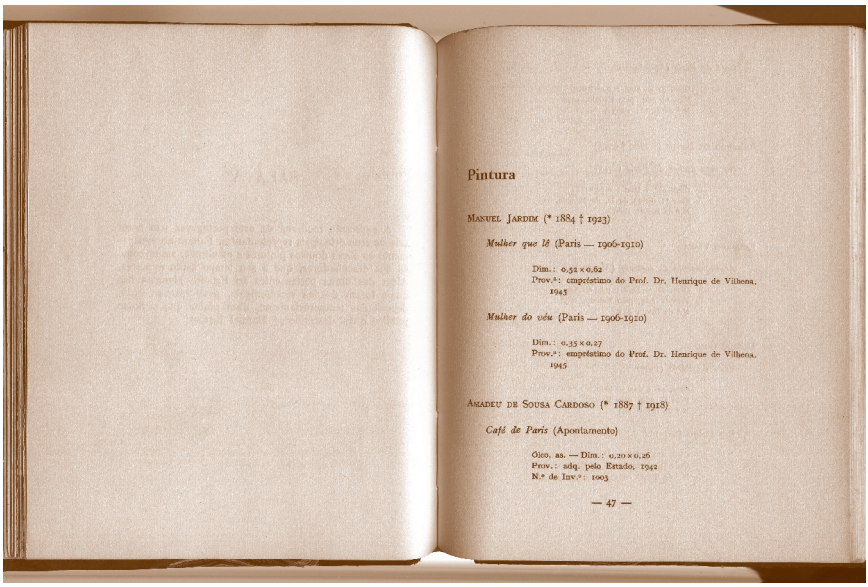
1.ª SÉRIE COLECÇÃO MUSEUM NÚMERO 7

13

**12 Lista de *Monografias de Arte*, ed. MNAC, Lisboa 1944-1959**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**

**13 MACEDO Diogo de, *Monografias de Arte*, ed. MNAC, Lisboa 1944-1959**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**




14

**14** ***Catálogo-Guia*, ed. MNAC, Lisboa 1945**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**

15

**15 Documentação vídeo do livro**
***Um século de Pintura e Escultura Portuguesa***
**censurado pelo Estado com justificação de anti-semitismo**
**Edição Eduardo Malta, texto Dulce Malta, circa 1960**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**
**Realização de Eduardo Guerra, 2010**

## 8.
## Exposições Metropolitanas

Em finais da década de 1940 Diogo de Macedo é convidado a coordenar duas exposições de arte moderna portuguesa nas colónias de Moçambique e Angola. Denominadas de Exposições Metropolitanas, a primeira tem lugar em Lourenço Marques e a seguinte em Luanda, ambas em 1948. Por entre o naturalismo e a prata portuguesa, Macedo leva a vanguarda ao ultramar. Se a colónia foi a permissão estética original do moderno europeu, foi por momentos o espaço livre para a vanguarda, para lá do conservadorismo das salas da capital.
Além-mar, a devolução pedagógica do moderno à origem revela a evidência do seu paradoxo.

**16 Reproduções**
**MACEDO Diogo de,**
***Exposições Itinerantes* in Ocidente**
**vol. LIV, 1958**
**Cortesia Arquivo do MNAC –**
**– Museu do Chiado**

Ocidente
vol LIV
1958, nº 242, Junho

# NOTAS DE ARTE

*Por* DIOGO DE MACEDO

EXPOSIÇÕES ITINERANTES

Não tenho notícia de antes de 1946 se ter feito peregrinar por terras nossas uma exposição de quadros portugueses, como foi a de Pousão, que saiu do Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, viera apresentar-se em Lisboa, no Museu de Arte Contemporânea, donde, passado um mês, partira para o Palácio Ducal de Vila Viçosa, terra natal do grande artista, e de ali para o Museu Regional de Évora, sempre com extraordinária concorrência de visitantes, regressando sem dano ao sossego do Museu do Porto, ao qual pertencia a magnífica colecção.

Esta exposição de homenagem e relembrança dum dos nossos maiores pintores do termo do século XIX, organizara-se com o propósito de tornar conhecida por todos aquela obra, sendo vista por muitos milhares de curiosos e estudiosos, dando pretexto a excelentes publicações e também a reclamações doutras terras, que a queriam ter nos seus museus.

Simpática fora a iniciativa de incontestável êxito para atracção de gentes aos museus, que raramente frequentam, e pena foi que não se aproveitasse o entusiasmo para outras, porque nunca são demais as amostras de novidades nos nossos museus, sem as quais, o público parece esquecê-los.

A semente, porém, ficara viva para oportunidades de resoluções similares. Assim, em 1948, sob a escolha do Museu de Lisboa, uma centena de obras de arte, contemporâneas e antigas, juntamente com duas dezenas de peças da nossa prataria, formaram exposição de romagem, que atravessou mares e foi a Luanda e a Lourenço Marques, para revelar a tantos milhares de Portugueses das províncias ultramarinas, o valor da arte metropolitana, elucidada por conferências e lições à mocidade escolar.

Do sucesso desta original expedição artística, logo convidada a percorrer outras terras nossas e mesmo alheias no continente africano, volumoso arquivo de artigos em jornais e um catálogo ficaram a evocá-la, estudando-se então a fundação de museus de Arte naquelas duas cidades, para recepção de futuras exposições, que na verdade se organizaram, mas com sentido diverso.

Não tenho notícia de anteriormente a estas exposições viajei-

DOC 47

ras, aquém e além-mar, outras se terem efectuado em Portugal; mas eu não sei de tudo quanto os Portugueses têm sonhado, resolvido e feito. Só sei que agora, por iniciativa da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, com subtil fim de auxílio à cultura geral e de levar os estudantes universitários e outros escolares mais novos a estabelecerem o hábito de frequência aos museus, que também são escolas e estímulo de meditações espirituais, se organizou a primeira série de *Exposições Itinerantes* da arte pertencente aos Museus Nacionais, que de Lisboa fora primeiramente apresentar-se no museu de Coimbra, a seguir no museu do Porto e por fim no de Guimarães, sem que a gente lisboeta se apercebesse desta notável iniciativa, embora os directores de alguns museus se apressassem a solicitar a visita dessa exposição à Figueira da Foz, a Amarante, a Aveiro e a outras terras mais.

Segundo os catálogos, mais de quarenta quadros de pintura contemporânea, desde a naturalista à abstracta, foram apresentados naqueles museus e admirados e discutidos por milhares de pessoas, professores e estudantes, público de boa cultura e também sòmente dado à curiosidade distractiva. A novidade é sempre aliciante e com ela se fomenta a instrução. Uma segunda série de exposições itinerantes se está estudando para dar satisfação aos desejos daqueles e de outros directores de museus e também das escolas locais. Pela originalidade, entre nós, desta iniciativa, e confiantes na sua utilidade, louvemos quem a arquitectou a Bem da Educação, da Cultura, da Arte e dos Museus.

HISTÓRIA E RAZÃO

Fundado o Museu de Arte ~~Contemporânea~~, em 1911, com as obras provindas do então tão recentemente instituído como este, Museu de Arte Antiga, que ao mudar de título herdara casa e recheio do Museu de Belas-Artes, reconheceu-se conveniente dividir em dois blocos um museu congestionado, prestando-se lógica de idade às obras de Arte que facultassem lições ao público. Da fundação do nosso primeiro Museu Nacional, em 1884, pela Academia de Belas-Artes, agora que esta fora substituída por um Conselho de Arte e de Arqueologia, passara a criar-se um outro, composto pelas obras dos antigos académicos, das provas dos professores daquela Academia e de mais umas tantas doadas por coleccionadores ou adquiridas com o rendimento do Legado Valmor.

Enquanto se procedia a tarefas de instalação nas já muitos anos antes adaptadas salas da Galeria de Pinturas, no edifício onde tivera sede a extinta Academia e continuava a tê-la o moderno Conselho, foram chegando em núcleos as obras de românticos e naturalistas, que do Museu de Arte Antiga vinham dar fundo inicial ao de Arte Contemporânea. Fizeram-se registos, distribuíram-se as obras por quatro salas e editou-se um sumário catálogo, em 1913, quando a nova galeria se inaugurou, para pouco mais de um ano depois, se encerrar, por mudança de director, e se reabrir em 1916, então com maior número de obras no seu Inventário.

## 9.
## A Visita de Marinetti

# MARINETTI
## A' VISTA

Anunciavam os jornais a vinda de Marinetti a esta cidade de Lisboa. Marinetti é mais um símbolo do que um homem. Vêr e ouvir Marinetti é conhecer pessoalmente um monumento nacional da primeira nação italiana contra o espirito burguês amaneirado e charlatão da arte burra e da politica burra e triunfante do seculo dos comicios e das meninas que cantavam maus versos ao piano.

Vêr e ouvir Marinetti era portanto uma especie de visita ao espirito revolucionário da Itália Nova. Anunciavam os jornais a chegada de Marinetti, e não sei se mo disseram ou se o imaginei, o certo é que estava convencido que a sua chegada era ás oito e tanto, desta manhã pevoenta do dia de hoje.

Marinetti, no entanto, tinha chegado uma hora antes.

Contormei-me com o avanço — tratava se de Marinetti — e fui procurá-lo á legação de Italia.

Sob a chuvinha miuda ia a arquitectar no mau francês do meu curso do liceu aquilo que lhe havia de dizer.

O porteiro inquiriu da minha identidade.

—Um jornalista português que quer falar a Marinetti.

—Do «Seculo»? pergunta-me o homensinho.

—Da «Revolução».

—Da «Revolução» do «Seculo»? insiste o homem.

—Sim, se quizer—do «Seculo», da «Revolução» ou da «Revolução» do «Seculo» o que tanto faz para falar a Marinetti...

Mas Marinetti estava a dormir. Achei mal.

Depois de 24 horas de comboio correio, o profeta do Futurismo estava mais cansado que depois dos quatro anos da Grande Guerra!

Ao meio dia, Marinetti visitará o Fascio, a Casa dos Italianos.

Enquanto não lhe falo, converso com o seu programa politico, o programa politico do futurismo italiano, precursor do fascismo e de Mussolini.

Transcrevo-o pelo seu interêsse, quási 20 anos depois da sua proclamação:

ELEITORES FUTURISTAS:

Com o vosso voto tentai realizar o programa seguinte:

Itália soberana absoluta. A palavra Itália deve substituir a palavra Liberdade. Todas as liberdades trazem a ser-se velhaco, pacifista, anti-italiano.

Uma maior frota e um maior exército; um Povo orgulhoso de ser italiano, pela guerra—única higiéne do Mundo—e pela grandeza de uma Italia intensamente agricola, industrial e comercial.

Defesa economica e educação patriotica do Proletariado.

Politica externa cinica, astuta e agressiva. Expansionismo colonial. Liberismo, irridentismo, panitalianismo. Primado da Itália.

Anti-clericalismo e anti-socialismo.

Culto do Progresso e da velocidade, do desporto, da força fisica, da coragem temerária, do heroismo e do perigo, contra a obsessão da cultura, do ensino clássico, dos museus, das bibliotecas, dos arquivos.

Supressão das academias e dos conservatórios.

Muitas escolas práticas de comércio, indústria e agricultura.

Muitos institutos de educação fisica. Gimnástica quotidiana na Escola. Predominio da gimnástica sôbre o livro.

Um minimo de professores, poucuissimos advogados, poucuissimos doutores; muitos agricultores, engenheiros, químicos, mecânicos e homens de negócio.

Exauturação dos mortos, dos velhos e dos oportunistas pelos jovens audaciosos.

Contra a monumentomania e a ingerência do Govêrno em matéria de arte.

Modernização violenta das cidades passadistas (Roma, Florença, Veneza).

Abolição da indústria do forasteiro, humilhante e improdutiva.

**Este programa vencerá o programa Clerico-Moderado-Liberal**

Monarquia e Vaticano.
Odio e desprezo pelo Povo.
Patriotismo tradicional e comemorativo.
Militarismo intermitente.
Clericalismo.
Protecionismo acanhado e liberismo tolhido.
Culto das aves e scepticismo.
Semitismo e moralismo.
Oportunismo e negociarismo.
Culto dos Museus, das Ruinas, dos Monumentos.
Indústria do forasteiro.
Obsessão da Cultura.
Academismo.
Ideal duma Itália arqueológica, beata e pançuda.
Quietismo digestivo.
Velhacaria tenebrosa.
Passadismo.

**e o programa democratico-republicano-socialista**

República.
Povo soberano.
Internacionalismo pacifista.
Anti-militarismo.
Anti-clericalismo.
Liberismo interesseiro.
Mediocracia e scepticismo.
Semitismo e moralismo.
Oportunismo e negociarismo.
Demagogismo.
Culto dos Museus, das Ruinas, dos Monumentos.
Indústria do forasteiro.
Sociologia de comício.
Racionalismo positivista.
Ideal duma Italieta aburguezada, piegas e sentimental.
Quietismo digestivo.
Velhacaria rubra.
Passadismo.

* * *

No Fascio, Marinetti é esperado por duas dúzias de italianos.

Forma-se um circulo a sua volta. O Secretário do Fascio dá-lhe as boas vindas da colónia italiana e fascista de Lisboa. Marinetti fala a seguir e grita em catadupas de palavras a grandeza da Itália, a justificação da Guerra, a história do Fascismo, o elogio de Mussolini e da gente môça que o rodeia e que com êle se sacrifica na construção duma Itália nova.

O segundo discurso, rápido, afirmativo é coroado com uma salva de palmas e com a saudação fascista. Pelo espirito creador da Raça Italiana, diz Marinetti eia, eia, eia... alalá!

* * *

— Queria duas palavras para o meu jornal, o jornal da mocidade revolucionária e nacionalista de Portugal...

(*Conclue na 8.ª pag.*)

O CHEFE DO FUTURISMO

# MARINETTI
## foi hoje recebido
## na Casa dos Italianos

Marinetti — o Mussolini da literatura — chegou hoje a Lisboa, com muito sono. Não veio de avião, como seria natural ao seu espirito ultra-rapido e turbilhonante, mas num simples comboio que atravessou, ronceiramente, o sul do país, indiferente á preciosa personalidade que transportava. Atravessou no Tejo no barco da carreira, tendo desembarcado no Terreiro do Paço, sem que o sol da gloria se mostrasse, onde era esperado pelos representantes diplomaticos do seu país, entre eles o secretário do *fascio*, na capital portuguesa. Marinetti, que tem uma mascara de imperador romano, da epoca forte, vencido pela jornada, dirigiu-se imediatamente para a legação de Italia, onde dormiu toda a manhã. Só pelas 13 horas, tendo reparado os seus musculos de homem de acção, visitou a Casa de Italia, onde deu recepção. Perante o chefe da escola futurista, desfilaram cerca de vinte pessoas. Após os cumprimentos, Marinetti, escondendo a calva numa arrogancia impetuosa de maneiras, saudou os seus compatriotas. E foi classico, dizendo que a colónia italiana de Lisboa é das mais cultas e trabalhadoras que se encontram espalhadas pelo mundo.

MARINETTI

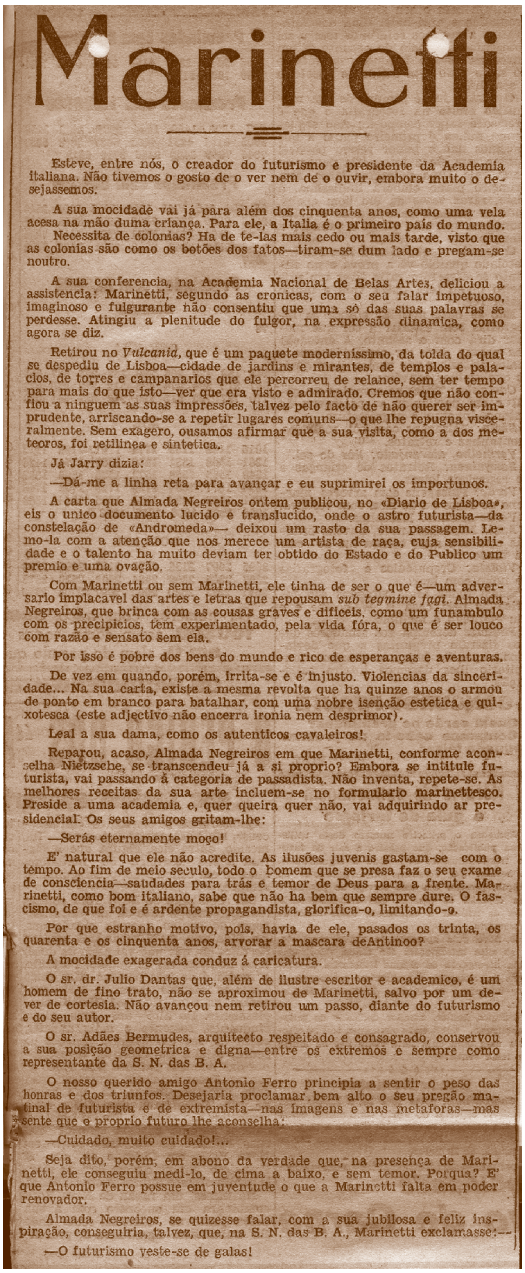
Depois, como bom fascista, falou da gloriosa «etape» dos ultimos anos, secundado pela sua escola artistica. Aludiu á guerra, que forjou a alma nova da Italia, presente no Mediterraneo e mais além da metropole, nas colonias. Elogiou o exercito italiano, que provou ser invencivel. E disse depois:

—A marcha fascista sobre Roma significa o desejo da Italia triunfar da desordem social, impelindo a juventude para a acção.

Um elogio a Mussolini e a seguinte afirmativa bastante audaciosa:

—Ser italiano quer dizer: dominar todas as raças!

Depois deste discurso, Marinetti foi almoçar á legação do seu país, proferindo esta noite, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a sua anunciada conferencia.



# Marinetti

Esteve, entre nós, o creador do futurismo e presidente da Academia italiana. Não tivemos o gosto de o ver nem de o ouvir, embora muito o desejassemos.

A sua mocidade vai já para além dos cincuenta anos, como uma vela acesa na mão duma criança. Para ele, a Italia é o primeiro país do mundo.

Necessita de colonias? Ha de te-las mais cedo ou mais tarde, visto que as colonias são como os botões dos fatos—tiram-se dum lado e pregam-se noutro.

A sua conferencia, na Academia Nacional de Belas Artes, deliciou a assistencia: Marinetti, segundo as cronicas, com o seu falar impetuoso, imaginoso e fulgurante não consentiu que uma só das suas palavras se perdesse. Atingiu a plenitude do fulgor, na expressão dinamica, como agora se diz.

Retirou no *Vulcania*, que é um paquete modernissimo, da toida do qual se despediu de Lisboa—cidade de jardins e mirantes, de templos e palacios, de torres e campanarios que ele percorreu de relance, sem ter tempo para mais do que isto—ver que era visto e admirado. Cremos que não confiou a ninguem as suas impressões, talvez pelo facto de não querer ser imprudente, arriscando-se a repetir lugares comuns—o que lhe repugna visceralmente. Sem exagero, ousamos afirmar que a sua visita, como a dos meteoros, foi retilinea e sintetica.

Já Jarry dizia:

—Dá-me a linha reta para avançar e eu suprimirei os importunos.

A carta que Almada Negreiros ontem publicou, no «Diario de Lisboa», eis o unico documento lucido e translucido, onde o astro futurista—da constelação de «Andromeda»— deixou um rasto da sua passagem. Lemo-la com a atenção que nos merece um artista de raça, cuja sensibilidade e o talento ha muito deviam ter obtido do Estado e do Publico um premio e uma ovação.

Com Marinetti ou sem Marinetti, ele tinha de ser o que é—um adversario implacavel das artes e letras que repousam *sub tegmine fagi*. Almada Negreiros, que brinca com as cousas graves e dificeis, como um funambulo com os precipicios, tem experimentado, pela vida fóra, o que é ser louco com razão e sensato sem ela.

Por isso é pobre dos bens do mundo e rico de esperanças e aventuras.

De vez em quando, porém, irrita-se e é injusto. Violencias da sinceridade... Na sua carta, existe a mesma revolta que ha quinze anos o armou de ponto em branco para batalhar, com uma nobre isenção estetica e quixotesca (este adjectivo não encerra ironia nem desprimor).

Leal a sua dama, como os autenticos cavaleiros!

Reparou, acaso, Almada Negreiros em que Marinetti, conforme aconselha Nietzsche, se transcendeu já a si proprio? Embora se intitule futurista, vai passando á categoria de passadista. Não inventa, repete-se. As melhores receitas da sua arte incluem-se no formulario marinettesco. Preside a uma academia e, quer queira quer não, vai adquirindo ar presidencial. Os seus amigos gritam-lhe:

—Serás eternamente moço!

E' natural que ele não acredite. As ilusões juvenis gastam-se com o tempo. Ao fim de meio seculo, todo o homem que se presa faz o seu exame de consciencia—saudades para trás e temor de Deus para a frente. Marinetti, como bom italiano, sabe que não ha bem que sempre dure. O fascismo, de que foi e é ardente propagandista, glorifica-o, limitando-o.

Por que estranho motivo, pois, havia de ele, passados os trinta, os quarenta e os cincuenta anos, arvorar a mascara deAntinoo?

A mocidade exagerada conduz á caricatura.

O sr. dr. Julio Dantas que, além de ilustre escritor e academico, é um homem de fino trato, não se aproximou de Marinetti, salvo por um dever de cortesia. Não avançou nem retirou um passo, diante do futurismo e do seu autor.

O sr. Adães Bermudes, arquiteeto respeitado e consagrado, conservou a sua posição geometrica e digna—entre os extremos e sempre como representante da S. N. das B. A.

O nosso querido amigo Antonio Ferro principia a sentir o peso das honras e dos triunfos. Desejaria proclamar bem alto o seu pregão matinal de futurista e de extremista—nas imagens e nas metaforas—mas sente que o proprio futuro lhe aconselha:

—Cuidado, muito cuidado!...

Seja dito, porém, em abono da verdade que, na presença de Marinetti, ele conseguiu medi-lo, de cima a baixo, e sem temor. Porquê? E' que Antonio Ferro possue em juventude o que a Marinetti falta em poder renovador.

Almada Negreiros, se quizesse falar, com a sua jubilosa e feliz inspiração, conseguiria, talvez, que, na S. N. das B. A., Marinetti exclamasse:—

—O futurismo veste-se de galas!

**17 Reproduções**
**Recortes de jornal, 1932**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**

## 10.
## Incêndio da Galeria Nacional de Arte Moderna

A Galeria Nacional de Arte Moderna abriu em 1978 num pavilhão da zona de Belém, o qual supostamente restara da Exposição do Mundo Português em Belém. Apesar das suas condições precárias, sob a direcção de João Vieira (então Coordenador da Área Cultural de Belém) e com o apoio de Fernando Calhau e Julião Sarmento (então da Direcção Geral da Acção Cultural) a galeria torna-se um lugar seminal para a neo-vanguarda portuguesa dos anos 70. Antecipada por exposições ali programadas, como a *Alternativa Zero* (1977), a galeria serve de local expositivo para, por exemplo, a Exposição de Poesia Experimental Portuguesa e a primeira e única Bienal de Desenho de Lisboa, a LIS' 79, a qual incluiu artistas nacionais e internacionais como Lourdes de Castro, René Bertholo, Wolf Vostell, Carl Andre, Ana Jotta, Krzysztof Wodiczko e Julião Sarmento, entre outros. Durante o período da sua existência a galeria albergou também um centro de vídeo com um estúdio de edição e uma câmara Sony Portapak disponível para uso dos artistas, facilitando a experimentação vídeo em Portugal.

No entanto, a 20 de Agosto de 1981 dá-se um incêndio na galeria, destruindo-a por completo. Com a ruína do edifício viu-se abortado um dos espaços fundamentais da neo-vanguarda, levando com este a já agendada segunda edição da Bienal LIS ('81) e o referido estúdio audiovisual com todo o seu conteúdo técnico.

**18 Prova de contacto fotográfica, 1981**
**Cortesia arquivo de atelier Julião Sarmento**

18

## 11.
## Adriano de Sousa Lopes

Um pintor simbolista, académico, nas trincheiras da 1ª Grande Guerra. Retirado da melancolia poética da capital, “do temperamento e clima nacional”, a expressão da guerra torna-se jornalismo barroco. O claro-escuro como prova da obsolescência dos símbolos e a ineficácia dos documentos.
O derradeiro gesto de vanguarda, o futuro estético na mecânica dos eventos imperiais, a transpiração do Homem. Chapas gravadas no metal das metralhadoras. Otto Dix e Franz Marc no outro lado das trincheiras.
Retornado, recompõe-se a melancolia tornada bucólica, barqueiros e ondas. Ou África ou a areia das praias do Norte. Antes de Diogo de Macedo e depois de Columbano, Adriano de Sousa Lopes ocupa o cargo de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea prolongado o desfasamento da sua nomenclatura (1929-1944).

20

21

**19/20 Reproduções**
**Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)**
***S/título* 1916-20**
**Gravura, água-forte sobre papel**
**Cortesia CAM - Fundação Calouste Gulbenkian**

**21 Reproduções**
**Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)**
***S/ Título*, 1916-20**
**Gravura, água-forte sobre papel**
**Cortesia Arquivos do Museu do Chiado - MNAC, fotografia por Arnaldo Soares, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P**

## Em torno do Anti-Totem

Este é um texto vinculado ao pensamento temporal desenvolvido por Peter Osborne, com um breve desvio à espacialidade do pós-colonialismo e, em particular, à urgência com que este último campo de pensamento evidencia uma dinâmica já antes visível mas, como se irá mostrar, economicamente incorporada na modernidade. Isto, antes de mais, porque segundo Osborne uma visão retrospectiva acaba necessariamente confrontada com a temporalidade intrínseca à ideia de moderno, e é de uma visão retrospectiva que aqui se trata, bem como do moderno em Portugal. Mas por igual pelo modo como a proposição (retrospecção=moderno) é simultânea ao seu aparente, mas paradigmático, oposto: o moderno enquanto processo de modernização. Por outras palavras, o modo como o impulso de um (modernização) é a necessidade lógica do outro (retrospecção). É entre um e outro impulso, ou seja, que é o mesmo que dizer entre a afirmação de um tempo pela negação temporal de outro – melhor explicitação virá adiante – que se supõe ter-se constituído historicamente a noção de vanguarda. A duplicidade reflecte o âmbito da retórica e, sendo a vanguarda o seu interesse, mais concretamente a reequação do seu legado perante as possibilidades da contemporaneidade, é igualmente através de uma retrospecção ao moderno que nos poderemos propor a esta última.

### I.
### 1920 | Modernismo e Contemporaneidade

A modernidade pode bem ser entendida como um período histórico, com a sua cronologia e desenvolvimento: de uma modernidade inicial, renascentista ou colonial, passando pela afirmação da sua consciência histórica no século XVIII e estetização ao longo do século seguinte, até à proposição da sua conclusão e célebre posteridade de 1950 em diante. Nestes termos, como Osborne refere, o período moderno é em si mesmo o processo de uma periodização melhor entendida como o princípio de uma historicidade, isto é, de uma demarcação entre tempos epocais simultânea a uma categorização e à imposição de uma cronologia parcial. É deste modo que, simplificando, a modernidade primária do Renascimento e da Reforma se contrapõem a uma Idade Média – qualitativamente inferior – entre o novo período histórico e uma Antiguidade perdida e recuperada. É deste princípio que, por igual e esquematicamente, se pode dizer: o sujeito moderno é um corpo tanto histórico como historicizante, ou melhor, o corpo histórico de uma contínua historicização. A consciência deste substrato numa alta modernidade, fortalecida já pelo galope evangelizante (do colonialismo) e mecanizado (do progresso novecentista), acaba assim por definir o novo sujeito moderno, bem como o seu correspondente modernismo estético: a modernité de Baudelaire ou o Futurismo de Marinetti, mas igualmente o socialismo reaccionário de John Ruskin.

Atravessando todo este pensamento, Peter Osborne relembra no entanto como a modernidade é não tanto, ou meramente, um período histórico de imposição cronológica (evidentemente progressista) mas antes de mais a marca de uma ontologia temporal e crítica traduzida pelo referido fenómeno histórico. Por outras palavras, que antes de ser

uma categoria cronológica, a modernidade é uma categoria qualitativa, no sentido em que, enquanto ontologia temporal, esta é marcada pelo *novo*. Ou seja, pela afirmação do novo no presente ou, inversamente, do presente como sempre novo.[1] No entanto, se esta afirmação se define quer pela construção de novas formas/conceitos quer pela selecção do novo daquilo que é presente enquanto fundador desse mesmo presente, a afirmação moderna daquilo que é moderno é, simultaneamente uma negação. Como tal, esta é o reflexo de um juízo, de uma razão e de uma crítica: a negação do que não é novo pela sua identificação enquanto antigo ou anacrónico em contraste com a novidade. Daí que enquanto progresso a modernidade seja igualmente um anacronismo, ou melhor, uma anacronização de parte do presente a partir da qual se pode identificar um transcender temporal.[2] É esta, segundo Osborne, a base crítica inerente à temporalidade da ontologia moderna. Como este refere, "a valorização exclusiva do presente histórico (oposto ao meramente cronológico) em detrimento do passado enquanto a sua negação e transcendência, bem como enquanto uma posição a partir da qual se possa periodizar e compreender a história como um todo."[3]

Se esta ontologia histórica enquanto ontologia crítica define primeiramente a noção de progresso, traduzido depois em modernização, o presente histórico é então a posição (temporal) a partir da qual se avança com esse simultâneo anacronismo e futurismo. Nesta perspectiva, a noção de presente histórico é em si mesma uma noção inteiramente moderna e, em paralelo, o sujeito histórico a sua figura. Em termos industriais, o primeiro é o mecanismo, o segundo o seu operador. Isto porque enquanto modelo temporal específico – por exemplo, o contraste entre uma linearidade na passagem do tempo e uma ciclicidade temporal Antiga, ou uma tradução anti-transcendental da teologia messiânica ou Cristã numa linearidade progressista – a modernidade acaba por definir radicalmente uma qualidade de experiência (em termos sociológicos) e um modelo moderno de existência (em termos ontológicos) correspondente à sua temporalidade.

Mas se, como adiantado, a modernidade se define para lá de qualquer referente transcendental, passe-se a correcção: a transcendência reguladora do moderno é o próprio Homem e a noção de si mesmo enquanto capacitado pela sua racionalidade e pela racionalização dos meios operantes. Isto porque, como é sabido, inerente a esta simultânea

1 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde (Londres; Verso, 1995) cap. 1.

2 Eis a narrativa de como "tradição" se tornou uma negatividade ou, em contraponto, um refúgio para aqueles que procuram contrariar a modernização, a partir do qual esta possa ser vista como elemento positivo. Confrontada com a dialéctica novo/anacrónico, tradição deixa de se referir somente à passagem de conhecimento ou à perpetuação de uma cultura particular, para passar a descrever aquilo que está fora do tempo: o tradicional como aquilo que, por imposição tecnológica ou social, se pode modernizar, mas que fundamentalmente não moderniza.

3 Ibid, 14. No original "Exclusive valorization of the historical (as opposed to the merely chronological) present over the past, as its negation and transcendence, and as the standpoint from which to periodize and understand history as a whole". A tradução é minha. Ver igualmente Peter Osborne, "Modernisms and Mediations" em Rediscovering Aesthetics, ed. Francis Halsall, Julia Jansen e Tony O'Connor (Stanford; Stanford University Press, 2009) 165.

afirmação/negação encontra-se a crença humanista na capacidade autónoma do indivíduo, bem como, em última instância, a visão Kantiana de julgamento e universalismo, ou, mais especificamente, de que "todos" podem julgar. Se por um lado esta noção é, no seu tempo, dúbia, com o tempo esta veio a enformar o individualismo moderno ou, colocado de um modo mais a par com os nossos tempos, a crença democrática da auto-regulação pela participação – entendida enquanto sinónima de constituição humana como política.[4]

A consciência dupla desta temporalidade crítica e a da sua subjacente promessa de autonomia e individualização acaba por definir o modernismo enquanto "uma afirmação colectiva do moderno enquanto tal."[5] Colectiva, acrescentaria aqui, porque partilhada enquanto imanência ou substrato social e económico. Daí que se possa afirmar como previamente à associação do modernismo com as vanguardas artísticas de finais do século XIX se encontre esta imanência moderna. Dito de outro modo, como o modernismo estético não se reduz à sua filiação artística, mas antes descreve um substrato politicamente activo de movimentação social. Nas palavras de Osborne, "enquanto qualidade temporal de experiência, a modernidade é inerentemente uma categoria estética, mas esta relação não precisa de ser transposta para o conteúdo da arte moderna. Pelo contrário, o esteticismo do modernismo inicial (finais do século XIX) era contingente ao uso de 'estético' enquanto uma estratégia autonomizante no interior de uma luta fundamentalmente modernista contra as dependências da tradição artística."[6]

Apesar desta transversalidade do modernismo – enquanto consciência do processo moderno previamente à sua adesão artística – a vanguarda não deixou de se afirmar como a ocupação, não só consciente mas praticada, desse presente instantâneo que é o presente histórico. Ou seja, de uma contínua transitoriedade entre a destituição do antigo e a afirmação do novo. Esta adesão do modernismo às artes enquanto vanguarda reflectiu-se, como é dado comum, na autonomização da obra de arte perante qualquer registo ou hierarquia, mas mais fundamentalmente no modo como se propôs, ao nível dos objectos, à liberdade expositiva de qualquer objecto e, ao nível da exemplaridade do gesto individual, como capacidade autónoma de todos. Nestes moldes, vanguardista é aquele ou aquilo que compreende esse registo duplo de uma afirmação = negação, mas antes de mais o sujeito/acção exemplar de uma autonomia perante qualquer poder hierárquico. É também, por outro lado, aquele que propõe – dentro ou fora de programa, mas nunca fora de uma estética, ou melhor, do ideal do modernismo estético.

E no entanto, a narrativa histórica da vanguarda – e a sua latente historicização – não pode ser reduzida à tradução consciente desta negação/afirmação. Pois se, por intermé-

4 Hannah Arendt, Lectures on Kant's Political Philosophy (Chicago; Chicago University Press, 1992) ou Lições Sobre a Filosofia Política de Kant (Relume-Dumará; Rio de Janeiro, 1993).

5 Peter Osborne, Modernisms and Mediations, 2009, 166.

6 Ibid, 167.

dio da etnografia, o hibridismo foi um elemento constituinte das vanguardas, noutra medida a invocação de rupturas ocultou meramente uma continuidade metamorfoseada. Se o Suprematismo na Rússia ou as variadas vanguardas italianas exemplificam em certa medida esta continuidade oculta (da tradição e da religiosidade), de um e outro lado do Atlântico este hibridismo das formas (entre o autóctone e o estrangeiro, o moderno e o tradicional) foi inseparável da sua vinculação política ao nível desse preciso conflito entre expectativas, temporalidades e categorizações: do lado Europeu, entre outros exemplos, numa destabilização da psicologia burguesa; do lado Latino através da luta por uma singularidade mestiça a partir da qual uma geopolitização pudesse ser posta em marcha.[7] Em Portugal, maioritariamente toda a proposta vanguardista se viu, por necessidade, promíscua com a tradição ou na tentativa de superação de um exílio interior; tensão da qual ao nível das primeiras vanguardas será particularmente pertinente a adesão temporária de Eduardo Viana ao Orfismo do casal Delaunay. O que qualquer um dos casos reforça é o modo como a periodização (moderna) é, antes de mais, uma periodização histórica de diferenças, mas não necessariamente uma periodização cronológica.

O equívoco desta falsa linearidade e, como tal, do moderno enquanto cronologia, pode ser melhor entendido através da espacialidade inerente ao colonialismo do período dito moderno – não fosse para mais, esta clivagem a marca de uma multiplicidade internacional de vanguardas. Isto porque, como é sabido, a expansão colonial europeia é o marco incontornável da formulação da psicologia moderna, é por igual, como Osborne refere, a partir "das premissas espaciais reprimidas do conceito de modernidade que a sua lógica política se pode encontrar"[8]. Tal deve-se ao facto de o progresso enquanto conceito Europeu se ter tornado modernização na verificação e equação das diferenças entre a Europa e os novos mundos; dito de outro modo, através da demarcação (moderna) do hiato entre o arcaico e o moderno, o artesanal e o industrial, o anímico e o humano, e a sua tradução em termos temporais. Como diria Walter Mignolo, expressões coloquiais como "ainda não", " a caminho de" (ser moderno) ou frases feitas como "(países) em vias de desenvolvimento" ocultam o poder homogeneizador subjacente a essa imposição temporal. Assim, esta subjugação moderna procurou, como prossegue ainda em fazer, uma homogeneização transversal de diferenças ou uma modernização enquanto aculturação – precisamente através de um exercício de periodização no interior (ou exterior) da História.

7 A nível europeu refiro-me aqui em particular ao modo como, com mais evidência, o Surrealismo extraiu das formas e expressões "primitivas" ou "animistas" de outras culturas a verificação de uma base psicológica europeia. Ao nível do modernismo na América-Latina o fenómeno da antropofagia brasileira iniciado por Osvaldo de Andrade não deixa de ser exemplar da geopolitização pela mestiçagem. Para o primeiro caso, as referências são inúmeras, mas gostaria de referir aqui a obra de Michael Taussig. Para o segundo, ver de entre outros Fernado J. Rosenberg, The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America (Pittsburgh; University of Pittsburgh Press, 2006) ou Nestor Garcia Clanclini, Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity (Minneapolis; University of Minnesota Press, 1995).

8 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde, 1995, 16.

Daí que este processo temporal seja qualitativamente distinto quando encarado enquanto cronológico ou histórico. Isto porque se em termos do poder transformador do novo há que ter em conta a possibilidade "do que vem a seguir não ser necessariamente o novo" nem do próximo novo não ser o cronologicamente a seguir – possibilidade destacada em particular com o pós-modernismo –, por outro lado, como refere Dipesh Chakrabarty, o reconhecimento da imposição da temporalidade moderna é inversamente a evidência de outras tantas temporalidades a serem periodizadas. Como tal, o estudo contemporâneo de outras temporalidades (e da contemporaneidade entre estas), bem como da hibridização entre cada qual e a hegemonia moderna, marca uma destabilização da unilateralidade singular do moderno – da qual a dialéctica moderno/primitivo é paradigmática – contestando-o geopoliticamente segundo os seus próprios termos críticos, isto é, históricos.[9] Por outras palavras, se a consciência colonial desta coexistência é um dos fundamentos do historicismo qualitativo da modernidade Europeia, uma vez contestada esta qualidade pelo reconhecimento do impacto ontológico da diferença e do hibridismo, impacto para mais associado hoje à crescente fragmentação dos pólos económicos no globo, esta consciência acaba por marcar o reconhecimento de múltiplas modernidades ou, no mínimo, de uma pluralidade nas raízes do moderno.[10]

Nesta passagem de uma consciência a uma contestação, a amplitude da coexistência parte da imponderabilidade mútua, tanto do "Ocidental" como do "Outro", perante a contemporaneidade espacial entre temporalidades e "culturas" distintas, para um questionamento das fundações do moderno entendido como a procura de autonomia. Entre um e outro ponto, aquilo que se parece perder em definitivo é o valor cronológico da história, trocado já pela adaptação a uma coevidade irresolúvel entre tempos e práticas distintas. É este o problema do contemporâneo: não só ser com o mesmo, mas por igual com o diferente; não apenas ser do seu tempo, mas também com outros tempos; estar em simultâneo dentro e fora do tempo (fragmentado).

## II.
## 1981 | Contemporaneidade e Modernismo

O que tem o contemporâneo para que de súbito nos identifiquemos tão evidentemente com a sua expressão? Seja este visto como condição (ontológica) ou como característica, enquanto fenómeno a contemporaneidade pouco tem de novo. Se, como referido, o contemporâneo enquanto coevidade, se encontrava já no interior deste último, o contempo-

9 Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe (New Jersey; Princeton University Press, 2000).

10 O tema das múltiplas modernidades ou da pluralidade das raízes do moderno é extenso mas não menos fundamental ao recente desenvolvimento dos estudos pós-coloniais e antropológicos. Ao escrever, a referência que, de entre outras, tenho em mente é Ranajit Guha, Eduardo Viveiros de Castro, Walter Mignolo ou Nestor Garcia Canclini.

râneo não define em si mesmo um período – o que não impede a evidenciação radical de um elemento ou característica constituinte da modernidade. Por outro lado, se o contemporâneo se apresenta como o espaço comum de relações entre semelhanças e diferenças, também o modernismo – em particular o artístico – pode ser descrito como um campo estilhaçado, mas não menos partilhado, de incongruências sem aparente resolução. Nestes termos, e independentemente da suposta quebra com os programas estéticos e da subsequente desilusão retratada pelo pós-modernismo, somos ainda plenamente modernos.

E no entanto, se parte do pensamento pós-moderno se definiu (cronologicamente) pela incapacidade de prosseguir na ocupação da posição moderna, quer seja pela desilusão do falhanço do projecto moderno, quer pela crítica a esse mesmo projecto no interior da academia desde meados da década de 1960, esta desilusão foi paralela à contínua aceleração do presente histórico ao ponto de uma imediaticidade instantaneamente transitória. É esta imediaticidade transitória que pode porventura definir um primeiro ponto de entrada para a urgência do contemporâneo – isto se este tiver como capacidade a caracterização desse ponto de entrada enquanto a convergência do tempo consigo mesmo levada a cabo pelo modernismo.

A expressão evidente deste ponto de convergência (ao contemporâneo) parece ser a psicologia de habitar hoje, e por hoje apenas, um presente constante onde o novo é já sempre e eternamente reconhecido na sua aparição, e onde então, ao invés de acelerar, o tempo estagna em ponto morto. Em termos práticos, esta duplicidade, de um presente já instantaneamente passado e de um reconhecimento da novidade, instalou um celebrado ecletismo a-histórico – mas não necessariamente a-historicizável – inevitavelmente associado ao retrato comum da pós-modernidade, ou, na perspectiva inversa, de um decadentismo, uma angústia pós-moderna perante a inevitabilidade do relativismo ou de um funcionalismo operático. "No entanto", como Osborne refere (na esteira de Raymond Williams), "tornarmo-nos pós-modernos, pelo menos nestes termos, é simplesmente permanecer moderno, mantermos o ritmo, um companheiro dos tempos, ser com-temporâneo."[11]

Nestes termos, e para lá do recente ressurgir do interesse pelo moderno, é o pós-modernismo que se nega a ser entendido como período histórico, abrindo como consequência uma visão mais substancial que identifica o "pós" não como periodização mas como continuidade a ser problematizada: uma *im*plosão temporal traduzida na explosão espacial já antes característica do moderno. Daqui (onde nos encontramos), o novo vê-se então substituído pela verificação da diferença, mas de uma diferença já não apenas contemporânea em termos sincrónicos, mas antes plenamente trans-temporal e trans-cultural. Deste modo, a contemporaneidade surge não só como a consciência de ser do seu tempo – ser contemporâneo sendo de agora – nem somente como a coincidência presente de dois corpos (temporais e culturais) – ser contemporâneo com. Na transgressão

11 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde, 1995, 13.

do presente, a contemporaneidade parece apresentar-se antes de mais como um campo expandido determinado somente pelo encetar de relações, a vida autónoma dos objectos e o sujeito agente da relação.

Poder-se-á avançar que deste sistema de relações contraditórias e confluentes surja porventura um reequacionar das premissas do novo, mas dado o impacto da desilusão pós-moderna perante o déjà-vu da novidade é provável que a proposta pouco eco tenha ou seja meramente perspectivada como hibridismo e não como nova forma. Por outro lado, há que manter evidente a potencial simplicidade da coexistência: uma simplicidade reflectida quer no multiculturalismo, quer no risco dessa coevidade ocultar uma relação entre superficialidades. É desta precariedade que se destaca uma visão paralela da contemporaneidade correspondente à perspectiva daquele que é contemporâneo sob a forma de exigência ou posicionamento crítico. Como referente deste posicionamento crítico do contemporâneo, destacaria aqui a vertente que Giorgio Agamben apresenta em "O que é o contemporâneo?"[12] pelo modo como esta parece exemplificar uma recusa da contemporaneidade enquanto um período temporal em contraponto com a definição daquele que é contemporâneo.

Para Agamben "aqueles que são verdadeiramente contemporâneos, que verdadeiramente pertencem ao seu tempo, são aqueles que não coincidem na perfeição com este nem se ajustam às suas exigências", pois "precisamente por essa desconexão e anacronismo, estes são mais capazes que outros de percepcionar e compreender o seu próprio tempo."[13] Aquele que é contemporâneo é assim aquele que faz da distância ao seu tempo o único modo de pertencer criticamente ao seu tempo. De modo que ser contemporâneo é uma posição ambiguamente árdua, posicionada na simultaneidade de um interior e exterior: não uma visão perspectivada de quem está de fora, mas uma visão invertida de quem emerge no meio da contemporaneidade. Se em certa medida é impossível não habitar a contemporaneidade, para que o contemporâneo seja uma posição crítica é necessário que não coincida plenamente com a época, ter a "coragem" de ocupar a transitoriedade "que permite compreender o nosso tempo na forma de um 'demasiado cedo' que é também um 'tarde demais'; de um 'já' que é também um 'ainda não'."[14]

No entanto, a reflexão de Agamben não deixa de silenciar tanto quanto o que exprime. Entendida esta transitoriedade do presente como uma simultânea implosão temporal/explosão espacial, esta parece descrever a imposição de uma inescapável condição contemporânea a ocupar. Condição no interior da qual, não sem uma evidente melancolia, a figura crítica do contemporâneo (por Agamben) se posiciona. Vindo, como todos nós,

12 Giorgio Agamben, "What is the contemporary?" em What is an Apparatus? (Stanford; Stanford University Press, 2009).

13 Ibid, 40. O ensaio de Agamben é particularmente construído a partir do texto "Dos Usos e Desvantagens da História para a Vida" de Friedrich Nietzche. Para tal ver Considerações Intempestivas (Lisboa; Presença, 1977).

14 Ibid, 47.

desta condição, o que Agamben acaba por silenciar são os mecanismos que permitem a excepção crítica daquele que não só habita a contemporaneidade, mas que se faz contemporâneo. Resposta alguma seria evidente. Evidente no entanto, é a extrema proximidade da posição descrita à justificação dos estudos críticos, da defesa da arte e da intelectualidade enquanto consciência dos tempos. Mais problemática, e sem praticabilidade evidente, é a proximidade daquele que é criticamente contemporâneo à figura do artista sensível do Romantismo. Em qualquer dos casos, ainda que colocada (inevitavelmente) no interior do "seu" tempo, esta figura não deixa de descrever uma superioridade latente ou, no mínimo, uma singularidade capaz de crítica, reduzindo o contemporâneo à adjectivação ou a uma qualidade. Inversamente, o que o contemporâneo de Agamben oculta é como ser contemporâneo parece ser tanto uma posição voluntária como involuntária, isto é, democraticamente pertencente a qualquer um, ao invés de restrita ao hiato entre aquele que vê e aquele que permanece confuso no interior de um excesso de contemporaneidades.

O ensaio de Agamben reflecte uma tendência compreensível de recusa a um pensamento ontológico da contemporaneidade. Mas se o contemporâneo é aquele que "interpolando o tempo é capaz de o transformar e pôr em relação com outros tempos" ou aquele que "quebrando as vértebras do seu tempo [através da afirmação da contemporaneidade] faz dessa fractura um local de encontro, ou uma reunião entre tempos e gerações"[15], segundo a referida coevidade espacial este relacionar trans-temporal e trans-cultural não pode deixar de se apresentar como uma condição generalizada inadvertidamente ocupada por todos. Esta condição de contemporaneidade pode não ser o suficiente para a sua prescrição ontológica, mas não parece ainda assim deixar de formar um substrato sociológico de implicações radicais (mas não necessariamente novas) na formação do sujeito contemporâneo e nos seus modelos de participação. Desta perspectiva, diria que a questão trata de um acordo entre partes, isto é, entre a posição crítica do contemporâneo de Agamben e a espacialidade inescapável da contemporaneidade. Um acordo a partir do o criticismo encontrado no primeiro se projecta transversalmente no segundo. Isto porque a problemática da contemporaneidade não é tanto a sua formulação, visto esta não ser nova, mas antes o que a condição de ser contemporâneo permite – ao nível de uma constituição pessoal e do comum.

Uma vez refractada a duplicidade crítica da temporalidade moderna [futurismo/anacronismo] numa pluralidade de diferenças, esta condição contemporânea não pode senão procurar a posição crítica do contemporâneo expressa por Agamben no factor de relação que também este último refere. Vital aqui é compreender a fragilidade da proposta relacional, não tanto ao nível de uma constante vivência "entre", mas antes de mais no risco de uma estagnação no ecletismo do pós-modernismo. Mais importante, no entanto, é

15 Ibid, 52-53. A referência às vértebras vem do poema de Osip Mandelstam O Século de 1913 e é uma das bases literárias usadas por Agamben no seu curto texto em torno do contemporâneo.

verificar (sempre) como subjacente a esta política relacional de contemporaneidades, se encontra uma democratização generalizada da sua manufactura ou, dito de outro modo, a produção constante de universos estéticos pessoais a partir da coevidade do contemporâneo. Ou seja, a contemporaneidade não pode referir-se somente a uma coexistência de diferenças, mas por igual a uma política eminentemente estética, ou uma política literal entre diferentes estéticas, através da qual se avance com a constituição e representação daquele que vive a contemporaneidade: não só a possibilidade de ser contemporâneo mas fundamentalmente a capacidade de afirmar contemporaneidades.

Daí que esta afirmação não se possa reduzir a uma necessária arqueologia de constituições, das origens híbridas do modernismo, mas assinale já a transformação transitoriamente presente de um constante devir híbrido. Nesta perspectiva, a perpetuação da modernidade aos nossos dias revela como as suas bases políticas permanecem sensivelmente ainda as mesmas: não só a autonomização do sujeito e as respectivas condições para a sua participação, mas igualmente o cosmopolitismo para e no qual este surge. Assim, perante a impossibilidade de qualquer posicionamento vanguardista instalada por este cosmopolitismo do contemporâneo, e de modo a que o potencial de ocupação de todas a posições não seja de facto a ocupação de nenhuma, a inexistência da vanguarda terá porventura de ser reequacionada segundo uma reflexão activa deste fenómeno relacional enquanto novo. Dito de outro modo, sob a perspectiva de uma correspondência qualitativa da relação com o impacto que o novo teve no processo moderno. Através da qualificação crítica da relação talvez se encontre então, e por igual, o modo de recuperar do interior de uma incapacidade presente da vanguarda uma actualização do seu inerente colectivismo.

(ENGLISH TEXT)

# ANTI-TOTEM

*A project by*
**ANDRÉ ROMÃO / PEDRO NEVES MARQUES**
*with*
DIOGO EVANGELISTA / EDUARDO GUERRA

+
ADRIANO SOUSA LOPES
CHRISTIANO CRUZ
DIOGO MACEDO
JORGE BARRADAS
LEOPOLDO DE ALMEIDA
ESTÚDIO MÁRIO NOVAIS
NADIR AFONSO

**Anti-Totem (I)**

Anti-totem is the figure of the inevitably concurrent destitution of modern retrospection and prospection, and of an exchange for the multidimensional coexistence permitted by contemporaneity, which is also the potential encounter of the avant-garde with conservatism, of the progressive with the anachronistic, of those who are (temporarily) of their time and those who are outside of time. It is thus that the anti-totem emerges as the negation of the museologisation of the modern past, framed by dialectics such as centre/periphery or avant-garde/anachronistic. In short, by a whole range of modern divisions. As a counterpoint, the anti--totem is the hybrid ground which succeeds the aforementioned oppositions, where linear temporality is also recognised as a product of modernism, susceptible to its logic. Where the autonomy of the work, or the actuality of any given moment, is interlinked with – but not necessarily dependent on – the potentiality of any other, and myth reanalysed with respect to the heterarchy of a free personalization. It is this anti-totemic reanalysis, we would venture, that allows us to perceive the political in art in a temporal way rather than through the requirements of immediacy, exploring in counterpart the retrospective intersections, uncertainties and incongruities of artistic practice in relation to historical and cultural developments.

**Anti-Totem (II)**

1) from our inevitable position as part of the contemporary condition;
2) recognising that all revision is inherently instrumentalising;
3) we go forth with open arms and body.

a) Portugal, in the period between the first modernist vanguard and the neo--vanguard of the years of the 1974 revolution;
b) Were not the place Galeria Quadrum;
c) Between the anachronistic and the avant-garde, dimly;
d) Between the here and now and the passage of time;
e) Reproductions.

**0**

**The revolution of the day was already the dawning of another.**

**1**

**A glass for the century. Migrations and sedentarism.**

**1 Jorge Barradas (1894-1971)**
***Os Saloios (the peasants)*, 1930**
**Hand-painted glass**
**Collection of Museu da Cidade**
**(Câmara Municipal de Lisboa. ML. MC: VID.0009)**

**Diogo Evangelista**

In a gesture of dissolution between the curators and the artist, as well as between the painter and the historical legacy of the artist-decorator of the international fairs of the twentieth century, Diogo Evangelista was invited to participate in the planning and conceptual development of Anti--Totem. This approach was reflected in a close proximity to the curatorial decisions that were made, and particularly in how the artist built a display for the elements in the exhibition (vitrines; the distribution of documents; projections) as if it were a scenario: the pictorial intervention on the walls of the exhibition space being of particular note. Between the ambiguity of the layout and the multidimensionality of the gold line, the "front and back" emphasised by the blue of one side of the plinths, the intervention takes on a tone, both directional and disparate, for the pieces and exhibited reproductions to inhabit. In a subtle nod to the architectural heritage of the exhibition venue, the legs of the vitrines have been designed to evoke the rigid verticality of the buildings on the corners of the street on which the Galeria Quadrum is situated and of the Bairro de Alvalade neighbourhood that surrounds it. Through this relationship of form and content, Evangelista offered to the exhibition an interior design which plays with the architecture; an anonymous but no less tangible display, reflecting on the utter acknowledgment of design and decoration, the aestheticisation of the mundane and of a professionalization of the image which runs throughout his work.

**2**

**The Portuguese World Exhibition**

**2 Reproductions**
***Exposição do Mundo Português*, 1940**
**Estúdio Horácio de Novais**
**Courtesy of the Art Library –**
**– Fundação Calouste Gulbenkian**

**3/4 Reproductions**
***Exposição do Mundo Português*, 1940**
**Estúdio Mário Novais**
**Courtesy of the Art Library –**
**– Fundação Calouste Gulbenkian**

In 1940, amongst the general gift to the [Portuguese] Nation, "Soberania" was exhibited – paradigmatic statue of the Portuguese World, which should be the twentieth century of Portugal.
The Belém exhibition extends beyond the decade, leaving behind it the mark of an architectural legacy to be subsequently

used: pavilions to be demolished or remodelled; contents to be modified; various tasks in the respite between an aesthetic that never was and another that did not last.
In 1971 the aesthetic paradigm is remains as the same for "O Direito Dominado pela Força" (Justice Overcome by Force), a statue commissioned for the Courthouse in Póvoa de Varzim. Subject to delays from the outset, it was at last installed outside the Palace of Justice in Lisbon in the year of the fire at the so-called Galeria Nacional de Arte Moderna (National Gallery of Modern Art).
The April Revolution dates from 1974, the fire from 1981.
The fire in one of the last pavilions of the World in Belém is the disillusionment of the neo-avant-garde.

## 3
## Christiano Cruz

**5 Christiano Cruz (1892-1951)**
***Lançamento de Granada, (Launching a Grenade)* 1918**
**Graphite on paper**
**Collection of Armando Miguel Sheppard**
**Cruz Pinto Duarte**

January 1917 – A peer of modernists such as Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros and Jorge Barradas, Christiano Cruz was the only artist of the period to go to the front during the First World War. In France, another body in the battle front with the First Portuguese Expeditionary Corps. "He carries on painting ever more modernist."

1919 – After the war he returns to Lisbon, but only to shortly after, in 1920, leave definitely for Lourenzo Marques (Mozambique), ending his days in Angola. He leaves behind him his life as a painter and his relationship with the artistic world of Lisbon, dedicating himself from then on to the veterinary medicine which he had studied in Coimbra.
The reincarnation of Sebastianism under African Sun:
first comes the journey by sea, then the landing and the disappearance. One less – for life rather than death.
Lourenço Marques/ Mozambique (1920 - -1951)
"Dies to the artistic world", long before the surrender of Almada.

--

The only time that he [Christiano Cruz] publicly revealed his bitterness in relation to his long-lost artistic past, was when he found himself confronted with this same past in the works of his former colleagues of irreverence. The occasion was that of the exhibition of Portuguese artists that his old colleague, the sculptor Diogo de Macedo, organised in Lourenço Marques: "When we went to Lourenço Marques with "Exposição de Arte Metropolitana", in 1948, Christiano flew there from the middle of the wilderness in order to relive old dreams in front of those pictures, to embrace us, to hear news of all he had left in Lisbon and Coimbra and to let fall a few sorrowful tears in memory of his former self. The happiness of remembrance is painful, above all when fate has forced dreamers to give up.

We can vouch for the bitter taste of these evocations. There are no achievements that can prevent the tears of a poet or an Artist when they look back on their former selves, as if of someone who has succumbed."

Diogo de Macedo, in Ocidente, 18, 1959, cited by Osvaldo de Sousa, in Christiano Cruz (1892-1951), Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1993.

**4**

## The Muteness of Forms

**6 Reproductions**
**Drawing of Maison Radieuse by Nadir Afonso,**
**Nadir Afonso during the construction of Maison Radieuse, Marseille, 1948**
**In *Da vida à obra de Nadir Afonso*, ed. Bertrand Editora, 1990**

**7/8 Nadir Afonso (1920)**
**Architectural studies, circa 1947-51**
**4 graphite and colour pencil on vegetable paper**
**1 gouache on cardboard**
**Collection of the artist**

In 1946 Nadir Afonso was accepted as an assistant in Le Corbusier's ATBAT studio in Paris, with whom he collaborated intermittently until 1951. Of particular note was his collaboration on the spatial design and abstract pictorial decoration of the Maison Radieuse project in Marseille. In 1951 he went to Brazil, where he worked with Oscar Niemeyer until 1954. At the end of the 1960s he completely abandoned architecture in favour of painting. These years of architectural collaboration coincide, however, with some of his most well-known artistic periods, including his pre-geometric, baroque and egyptian periods which preceded the espacillimité works dating from the end of the 1950s.
In France, the vanguard of decoration draws abstraction closer to life. An aesthetic for modern life, translated into forms, rhythms, luminosities and colour. Music. Modules for a modular life. Marseille.
"Paris, meet Lisbon. Lisbon, meet Paris."
It is not due to blankness that the walls of the capital grow silent, but rather because they have been emptied of translation. Prior to the marble and the flattening of decoration, the aesthetic programme, the arts in the service of the Nation: muralists to fill walls with country dwellers, fishermen, sailors, peasants, insignias and geometric forms. Bairro de Alvalade, Roma, Areeiro. Cidade Universitária. Belém. Various examples of the loss of meaning become abstract. A company, a habit, yet with time geometry, forms, colour and mute meaning. Landscapes for dead times.

## Eduardo Guerra

**9 Eduardo Guerra (1986)**
***Things Standing Still*, 2010**
**PAL DVD, colour, no sound**
**9'02"**
**Collection of the artist**

"As ruins these forms say too much" /
"In order to listen to them a semiotics of affects will be needed" [1]

1 Conversation between artists (Arroios; Summer 2010)

Through uninterrupted footage of the eclectic nature of the decorative arts in Lisbon, Eduardo Guerra silently gives us back the modern ideal of the reciprocity between art and daily life.
In three chapters of *Things Standing Still* we see nocturnal views of the Church of São João de Deus in Praça de Londres, followed by the sculptural reliefs of Rua Guilhermina Suggia – which is the same has saying of the story of Saint George and the Dragon – and by the surrealist mosaics of the pillars of the Avenida Estados Unidos da América in Alvalade. This collection of images is the beginning of an exploration of the eclecticism of forms and of a search for the integration of the decorative arts in the daily life of the city: if the expressionist footage of the Church of São João de Deus highlights its gothic revivalist style, the cropped close-ups of the surrealism of Avenida Estados Unidos highlights perceptively the works from its architectural application. Between one and the other, a record is built, owing as much to conceptualist documental indexation as it does to the corruption of this record by the affective and perceptive positioning of the camera in front of the object under examination – as if the fluctuating outburst of forms came about only through the mediation of the artist before the aspiration of what these once were, their mundane existence and their potential for non verbal communication.

## 5
## O Direito Dominado pela Força (Justice Overcome by Force)

**10 Documentation with 35mm slides**
***O Direito Dominado pela Força*, 1971/1981**
**Leopoldo de Almeida (1898-1975)**
**Bronze**
**Garden of the Palace of Justice, Lisbon**

One of the major sculptors of the Estado Novo, Leopoldo de Almeida epitomises the aesthetic of this historical period in terms of statuary and public art. In addition to the statue of Dom João I in the Praça da Figueira in Lisbon, his other notable works include the statue of Nuno Álvares Pereira in Batalha and the statues of Ramalho Ortigão in Oporto and Caldas da Rainha. In 1940 he took part in the Portuguese World Exhibition in Belém, creating the nine-metre-high colossus "Soberania" and Padrão dos Descobrimentos (Discovery Monument), with Cottinellli Telmo, as well as a whole range of sculptures with historical and historicising themes.
In 1981, six years after his death, one of his last works, "O Direito Dominado pela Força", was installed outside the Palace of Justice.

## 6
## Diogo de Macedo

**11 Reproductions**
**Diogo de Macedo (1889-1959)**
***Mário Eloy*, 1931**
***Sarah Afonso*, 1923**
**In Diogo de Macedo, ed. Manuel Mendes, photography by Mário Novais, Artis, 1959**

A noted sculptor of the first third of the last century, Diogo de Macedo exchanged sculpture for the post of director of the Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado) in 1944, a position that he would hold until the year of his death. During this period, the museum acquired a new museological outlook, initiating a policy of acquiring Portuguese modernist pieces at the same time as it constructed a corresponding thematic core.
Diogo de Macedo talks about modern sculpture to students of an all-girls college. An insistence on the word translated into a modern way of seeing: in the galleries of the first Museum of Contemporary Art [nomenclature] of Europe, the inclusion of the public; the rarefaction of exhibited pieces; a gallery for his contemporaries; a curatorial acquisitions policy. And nonetheless a programming towards the past.
In parallel, Diogo de Macedo writes an extensive collection of critical texts, published in magazines such as *Ocidente*, and implements an educational strategy towards art by way of publications and guided tours of the museum. And yet, the museum follows an exhibition programme with a particularly historical character, focusing not on the art of its time but rather on the naturalists and romantics of the late nineteenth and early twentieth century.
Exchanged writing for bronze,
solely pedagogy remains from order.
Bureaucracy in the service of art in Portugal.

**7**
**Museu do Chiado**

**12 Reproductions**
**List of *Monografias de Arte*,**
**ed. MNAC, Lisbon 1944-1959**
**Courtesy MNAC Archive – Museu do Chiado**

**13 Reproductions**
**MACEDO Diogo de, *Monografias de Arte*,**
**ed. MNAC, Lisbon 1944-1959**
**Courtesy of MNAC Archive – Museu do Chiado**

**14 *Catálogo-Guia*, ed. MNAC, Lisboa 1945**
**Cortesia Arquivo do MNAC - Museu do Chiado**

**15 Video documentation of the book**
***Um século de Pintura e Escultura Portuguesa***
**censored by the State for alleged anti-semitism**
**Edited by Eduardo Malta, text by Dulce Malta, circa 1960**
**Courtesy MNAC Archive – Museu do Chiado**
**Directed by Eduardo Guerra, 2010**

List of directors of the MNAC/
Museu do Chiado

*1911*
*Carlos Reis*

*1914*
*Columbano Bordalo Pinheiro*

*1929*
*Adriano Sousa Lopes*

*1944*
*Diogo de Macedo*

*1959*
*Eduardo Malta*

*1970*
*Maria de Lourdes Bártholo*

*1994*
*Raquel Henriques da Silva*

*1998*
*Pedro Lapa*

*2009*
*Helena Barranha*

## 8
## Metropolitan Exhibitions

**16 Reproductions**
**MACEDO Diogo de, *Exposições Itinerantes***
**in Ocidente vol. LIV, 1958**
**MACEDO Diogo de, *Exposições de Arte no Ultramar*,**
**vil. XXXV, 1948**
**Courtesy MNAC Archive – Museu do Chiado**

At the end of the 1940s, Diogo de Macedo is invited to coordinate two exhibitions of modern Portuguese art in the colonies of Mozambique and Angola. Titled Exposições Metropolitanas (Metropolitan Exhibitions), the first took place in Lourenzo Marques and the following one in Luanda, both in 1948. Along with naturalism and Portuguese silverware, Macedo takes the avant-garde overseas. If the colony provided the original aesthetic licence to modern Europeans, it was for a moment the free space for the avant-garde beyond the conservatism of the salons of the Portuguese capital.
Overseas, the pedagogical return of the modern to its origins revels the evidence of its paradox.

## 9
## The Visit of Marinetti

**17 Reproductions**
**Newspaper cuttings, 1932**
**Courtesy MNAC Archive – Museu do Chiado**

## 10
## Fire in the National Gallery of Modern Art

**18 Photographic contact sheet, 1981**
**Curtesy archive of the studio of Julião Sarmento**

The National Gallery of Modern Art opened in 1978 in a former pavilion of the Belém neighbourhood, a supposed leftover from the Portuguese World Exhibition in Belém. In spite of precarious conditions, under the direction of João Vieira (then Coordinator of the Cultural Area of Belém) and with the support of Fernando Calhau and Julião Sarmento (of the General Committee for Cultural Action) the gallery became a seminal location for the Portuguese neo-vanguard of the 1970s. Exhibitions such as Alternativa Zero (1977) were precursors to the hosting of, amongst others, the Exhibition of Portuguese Experimental Poetry and the first and last Lisbon Biennial of Drawing, LIS'79, which included Portuguese and international artists such as Lourdes de Castro, René Bertholo, Wolf Vostell, Carl Andre, Ana Jotta, Krzysztof Wodiczko and Julião Sarmento, amongst others. During its existence, the gallery also housed a video centre with an editing suite and a Sony Portapak camera which was available to artists, facilitating video experimentation in Portugal. However, on 20 August 1981 a fire broke out in the gallery, completely destroying it. The destruction of the building saw the end of one of the key spaces of the neo-vanguard, and with it the second LIS biennial, already scheduled for 1981 and the audiovisual suite referred to along with all its contents.

## 11
## Adriano de Sousa Lopes

**19/20 Reproductions**
**Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)**
***Untitled* 1916-20**
**Aquatint etching on paper**
**Courtesy CAM - Fundação Calouste Gulbenkian**

**21 Reproductions**
**Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)**
***Untitled*, 1916-20**
**Aquatint etching on paper**
**Courtesy Museu do Chiado - MNAC, photography by Arnaldo Soares, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P**

An academic symbolist painter in the trenches of the First World War. Away from the poetic melancholy of the capital, "from the national climate and temperament", the representation of war becomes baroque journalism. The chiaroscuro as proof of the obsolescence of symbols and the ineffectiveness of documents.
The ultimate avant-garde gesture; the aesthetic future in the mechanics of imperial events; the sweat of Man. Plates made from the metal of machine guns. Otto Dix and Franz Marc on the other side of the trenches.
Back home, the revival of a bucolic melancholy, boats and waves. Africa or the sandy beaches of the North. Before Diogo de Macedo and after Columbano, Adriano de Sousa Lopes takes the post of Director of the Museu Nacional de Arte Contemporânea, its ill-fitting name surviving (1929-1944).

## Circling the Anti-Totem

This text is linked to the temporal thought developed by Peter Osborne, with a brief deviation into the spatiality of post-colonialism and, in particular, the urgency with which this field of thought places in evidence a temporal dynamic that was already discernible, but which, as will be seen, was economically incorporated within modernity. Before anything else, this is due to the fact that, according to Osborne, a retrospective view necessarily ends up in confrontation with the temporality intrinsic to the idea of the modern. And, alongside the modern in Portugal, it is a retrospective vision that is ultimately under discussion here. But it is equally the way in which the proposition (retrospection=modern) is synchronous with its apparent yet paradigmatic opposite: the modern as a process of modernisation. In other words, the way in which the impulse behind one (modernisation) is the logical necessity of the other (retrospection). It is between one impulse and another, that is, between the affirmation of a time through the temporal negation of another (a point which will be examined in more detail later) that the notion of the vanguard is historically supposed to have been constituted. This dual nature reflects the scope of the rhetoric and, the point being the reassertion of the vanguard, more specifically the rethinking of its legacy in the face of the possibilities of contemporaneity, it is equally through a retrospective look at the modern that we can propose ourselves to the former (notion of contemporaneity).

## I.
## 1920 | Modernism and Contemporaneity

Modernity can well be understood as a historical period, with its chronology and development: from an initial, renaissance or colonial, modernity, via the affirmation of its historical awareness in the eighteenth century and its aestheticisation throughout the following century, to the assertion of its conclusion and famed posterity from 1950 onwards. In these terms, as Osborne states, the modern period is in itself a process of periodisation that is better understood as the principle of a historicity, in other words, of a demarcation between epochal times that is synchronous with a certain categorisation and imposition of a partial chronology. Put more simply, it is in this way that the original modernities of the renaissance and the reformation were placed in opposition to the (qualitatively inferior) middle ages found between the new historical period and a lost and recovered antiquity. It is from this principle that, equally and schematically, it can be said: the modern subject is a body as much historical as it is historicising, or rather, it is the historical body of a continuous historicization. The awareness of this substratum in high modernity, strengthened by an evangelising (in the case of colonialism) and mechanised (in the case of noucentiste progress) haste, thereby ended up defining a new modern subject as well as its corresponding aesthetic modernism: Baudelaire's modernité or Marinetti's futurism, but equally the reactionary socialism of John Ruskin.

Embedded in such line of thought, Peter Osborne nevertheless reminds us that modernity is not only, or merely, a

historical period of (a clearly progressive) chronological imposition but firstly the mark of a temporal and critical ontology expressed by the referred historical phenomenon. In other words, that before being a chronological category, modernity is a qualitative category, in the sense that, as a temporal ontology, it is marked by the new. In other words, by the affirmation of the new in the present or, inversely, of the present as always new.[1] However, if this affirmation is defined both by the construction of ever new forms/concepts, as well as by the selection of the new from what is present as the founder of this same present, the modern affirmation of what is modern is, at the same time, a negation. And in this logic, it is the reflection of a judgement, of a reason and a critique: the negation of what is not new through its identification as old or anachronistic in contrast to the new.

Hence that, read under the shadow of progress, modernity is equally an anachronism, or rather, an anachronisation of part of the present from which a process of temporal transcendence can be identified.[2] According to Osborne, it is this anachronisation that marks the critical basis in the temporality of modern ontology. As he states, "exclusive valorization of the historical (as opposed to the merely chronological) present over the past, as its negation and transcendence, and as the standpoint from which to periodize and understand history as a whole".[3]

If this historical ontology as critical ontology defines initially the notion of progress, subsequently translated into processes of modernisation, the historical present defines the (temporal) position from which to produce this simultaneity of an anachronism and futurism. From this perspective, the notion of the historical present is in itself an entirely modern notion and, in parallel, the historical subject its figure. In industrial terms, the former is the mechanism and the latter its operator. This is due to the fact that as a specific temporal model – i.e. the contrast between a linear notion of the passage of time and an ancient cyclical notion, or an anti-transcendental translation of messianic or Christian theology into a progressive linearity – modernity comes to radically define a modern model of experience (in sociological terms) and existence (in ontological terms) corresponding to its temporality.

But if modernity is defined beyond any transcendental referent, a correction is required: the regulating transcendence of the modern is Man itself and the notion of a subject enabled by his own rationality and by the rationalisation of the operating models. This, as is well known, due to the fact that this simultaneous affirmation/negation carries within it the humanist belief in the autonomous capacity of the individual, as well as the Kantian vision of judgement and universalism or, more specifically, the view that "everyone" can judge. While this notion was dubious in its day, over time it has come to shape modern individualism or, expressed in a way that is more in keeping with our times, a democratic belief in self-regulation through participation – understood as being synonymous with human as well as political constitution.[4]

The dual awareness of this critical temporality and its underlying promise of autonomy and individualisation ends up defining modernism as "a collective af-

firmation of the modern as such."[5] Collective, I would further add here, due to its shared immanence or social and economic substratum. Consequently, this immanence might be stated as being prior to the association between modernism and the artistic vanguards of the late nineteenth century. In other words, that aesthetic modernism does no refer merely to its artistic filiation, but rather it describes a politically active substratum of social qualities. In Osborne's words,

"As a temporal kind of experience, modernity is inherently an aesthetic category, but this relationship does not need to be transposed to the contents of modern art. On the contrary, the aestheticism of early modernism (in the late nineteenth century) was contingent on the use of the 'aesthetic' as an autonomising strategy within an essentially modernist struggle against the dependences of artistic tradition."[6]

In spite of the transversality of modernism – as an awareness of the modern process prior to its association with the arts – the vanguard did not cease to assert itself as the, not only conscious but practical, occupation of this instantaneous present as historical present. In other words, as an ongoing transitoriness between the withdrawal of the ancient and the affirmation of the new.

Modernism's adherence to the arts in the form of the vanguards was reflected, as is commonly known, in the autonomisation of the work of art before any register or hierarchy, but, more pertinently, in how, in respect to objects, a freedom in the exhibition of any object was proposed, and, in respect to the exemplarity of the individual gesture, it proposed everyone's autonomy in creating art. In this perspective, the vanguardist is someone or something that grasps the dual register inherent in the formula affirmation = negation. But fundamentally, it is the exemplar subject/action of autonomy before any hierarchical power. It is the voice of someone or something that proposes – whether inside or outside of an aesthetic programme, but never outside of an aesthetics, or rather, of the ideal of aesthetic modernism.

And yet, the historical narrative of the avant-garde – and its latent historicisation – cannot be reduced to the conscious expression of this negation/affirmation. For if hybridism, by way of ethnography, was a constituent element of the vanguards, equally its invocation of ruptures merely hid a metamorphosed continuity. While Suprematism in Russia or the various Italian vanguards exemplify, to a certain extent, this hidden continuity (of tradition and religiosity), on both sides of the Atlantic this hybridism of forms (between the autochthonous and the foreign, the modern and traditional) was imbedded with a conflictual politics at the level of a conflict between expectations, temporalities and categorizations. On the European side, for example, one could point to the destabilization of the bourgeois psychology; while on the Latin American side, to the struggle for the singularity of the mestizo from which a process of geo-politicization could be carried forth.[7] In Portugal, out of necessity, the majority of the vanguardist proposals found themselves promiscuous with tradition or in the attempt to overcome an interior exile. A tension that the momentary adherence of Eduardo Viana to the Orphism of the Delaunays' exemplifies perfectly. Hence, what each of these cases highlights is how (modern) periodi-

sation was, above all, a historical periodisation of differences, but not necessarily a chronological periodisation.

As such, the equivocal nature of this false linearity, and therefore of the modern as chronology, can better be understood through the spatiality inherent in the colonialism of the modern period – moreover because this cleaving marks an international multiplicity of vanguardist movements. For if European colonial expansion is the unavoidable framework for formulation of modern psychology, it is equally from, as Osborne states, "the repressed spatial premises of the concept of modernity that its political logic can be found."[8] This due to the fact that progress, as a European concept, turned into modernisation in the confirmation and equation between the differences found between Europe and the New Worlds, Put differently, through the (modern) demarcation between between the archaic and the modern, the handmade and the industrial, the animist and the human, and its expression in temporal terms. As Walter Mignolo would say, colloquial expressions such as "not yet", "the path towards" (being modern) or catchphrases such as "developing (countries)" hide the homogenizing power underlying this temporal imposition. This modern subjugation has therefore sought, as it currently proceeds on doing, a transversal homogenisation of differences or a modernisation as acculturation – precisely through the exercise of a periodisation and placing within or outside of History.

Consequently, this temporal process is qualitatively different when considered as chronological or historical, since in terms of the transformative power of the new one must bear in mind the possibility "that what comes next is not necessarily the new" as well as the possibility that the new to come might not be that which should follow chronologically – a possibility highlighted with particular emphasis by postmodernism. On the other hand, as Dipesh Chakrabarty states, the acknowledgment of the imposition of a modern temporality runs counter to the evidence of so many other temporalities to be periodised. As such, the contemporary study of other temporalities (and of the contemporaneity between them), as well as the hybridisation between each of them and modern hegemony, marks a destabilisation of the unilateral nature of the modern – of which the modern/primitive dialectic is paradigmatic – contesting it geopolitically in its own critical (in other words, historical) terms.[9] Put differently, while the colonial awareness of this coexistence grounds the qualitative historicism of European modernity, once contested this quality by way of the acknowledgment of the ontological impact of difference and hybridity, an impact further reinforced today by the growing fragmentation of the economic poles of the globe, this awareness ends up by highlighting the recognition of multiple modernities or, at least, of a plurality found at the roots of the modern.[10]

In this transition from awareness to contestation, the extent of the coexistence stems from the mutual imponderability between the 'western' and the 'other' in the face of the spatial contemporaneity amongst different temporalities and 'cultures'. And yet it goes further and questions the foundations of the modern in itself understood as the search for autonomy. Between one and the other point, what seems to be definitively lost is the

chronological value of history, exchanged for the adaptation to an irresolvable coevality between different times and practices. Such is the problem of the contemporary: not only being with the same but equally with the different; not only being with one's time but also with other times; being inside and outside of (fragmented) time simultaneously.

## II.
## 1981 | Contemporaneity and Modernism

What does the contemporary offer us that we suddenly identify ourselves so clearly with its expression? Whether seen as an (ontological) condition or as a characteristic, as a phenomenon there is sparse novelty about contemporaneity. While, as said above, the contemporary as coevality was already found within the modern, the contemporary does not define a period in itself. Yet, that it is so does not disregard the radical highlighting of this constituent element or characteristic of modernity today. On the other hand, if the contemporary appears as the common space of relations between similarities and differences, equally modernism (particularly its artistic variant) can be described as a fragmented, but no less shared, common field of incongruities with no apparent resolution. In these terms, independently of the supposed break with the aesthetic programmes of modernism, and independently of the disillusionment depicted by postmodernism, we are still thoroughly modern.

And yet, while part of postmodern thinking has been defined (chronologically) by the inability to proceed on occupying the modern position, whether due to disillusionment over the shortcomings of the modern project or due to its critique within the academia since the mid-1960s, this disillusionment ran in parallel with the ongoing acceleration of the historical present to the point of an instantaneously transitory immediacy. It is, perhaps, this transitory immediacy that can define an entry point into the urgency of the contemporary – that is, if the contemporary has the ability to characterise that entry point as the process, carried out by modernism, by which time converges with itself.

The obvious expression of this point of convergence (with the contemporary) seems to be the psychology of inhabiting today, and for today only, a constant present in which the new is always and openly recognized in its appearance, and in which, instead of accelerating, time stagnates at a dead point. In practical terms, this duality of a present immediatly past and a recognition of newness opened a celebrated ahistorical – but not necessarily ahistoricisable – eclecticism that is inevitably associated with the common depiction of postmodernity, or, from the opposite point of view, a decadence or a postmodern anguish in the face of the inevitability of relativism or an operatic functionalism. "However" Osborne states (in line with Raymond Williams), "becoming postmodern, at least in these terms, is simply to remain modern, to maintain the rhythm, a companion of the times, to be con-temporary."[11]

In these terms, and beyond the recent resurgence of interest on the modern, it is postmodernism that refuses to be understood as a historical period. Consequently, it opens up a more substantial vision that identifies the 'post' not as periodisation but

as a continuity to be questioned: a temporal implosion expressed in the spatial explosion already characteristic of the modern. From here (where we find ourselves), the new is thus replaced by the verification of difference, but of a difference not strictly contemporary in synchronous terms but also thoroughly trans-temporal and transcultural. Contemporaneity appears therefore not only as the awareness of being of its time – to be contemporary by belonging to the now – nor solely as the coincidence of two (temporal and cultural) bodies – to be contemporary with. In the transgression of the present, contemporaneity seems to present itself as an expanded field determined only by the establishing of relations, the autonomous life of objects and the subject as agent of relation.

It could be argued that a reassessment of the premises of the new might emerge from this system of contradictory and confluent relations, but given the impact of postmodern disillusionment in face of the déjà vu of newness, the proposal is likely to have little resonance or to be viewed merely as hybridism and not as a new form. On the other hand, it is necessary to keep sight of the potential simplicity of this coexistence: whether this simplicity is reflected in multiculturalism or in the risk that this coevality might hide nothing more than relationships between superficialities. It is from this precariousness that a parallel vision of contemporaneity is highlighted; one corresponding to the view of contemporariness under the form of exigency or critical positioning. As a referent of this critical positioning of the contemporary, I would highlight the approach taken by Giorgio Agamben in "What Is the Contemporary?"[12] for the way in which it seems to exemplify a refusal of contemporaneity as a temporal period in contrast to the definition of what or he who is contemporary.

For Agamben 'those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands', since 'precisely because through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time.'[13] He who is contemporary is therefore he who makes of the distance to his own time the only way of critically belonging to the times. Being contemporary is therefore an ambiguously difficult position, located in the simultaneity of an interior and an exterior: not a perspectivized vision of someone who remains outside, but an inverted vision of someone who emerges in the midst of contemporaneity. While, to a certain extent, it is impossible not to inhabit the contemporary, in order for the contemporary to be a critical position it should not fully coincide with the era. It should have the "courage" to occupy the transitoriness 'that permits us to grasp our time in the form of a 'too soon' that is also a 'too late'; of an 'already' that is also a 'not yet'.'[14]

However, Agamben's reflection can be said to silence as much as it expresses. When understood this transitoriness of the present as the simultaneity of a temporal implosion/spatial explosion, it begins henceforth to describe an inescapable contemporary condition to be occupied. A condition inside of which, even if with a hint of melancholy, the critical figure of the contemporary (according to Agamben) is to position itself. And yet, coming, as we all do, from this condition, Agamben ends

up silencing the mechanisms that allow the critical exception of that or he who not only inhabits contemporaneity but is able to make himself a contemporary. A clear answer seems impossible, and still the position described resembles to closely a justification of critical studies, a defence of art and intellectuality as the consciousness of the times. More problematic, and lacking in any obvious practicality, is the proximity between he who is critically contemporary and the figure of the sensitive artist of Romanticism. In any case, although (inevitably) placed within his own time, this figure does not cease to describe a latent superiority or, at least, a singularity capable of critique, reducing thereof the contemporary to an adjective or a quality. Inversely, what Agamben's contemporary hides is the way in which being contemporary seems to be both a voluntary as well as an involuntary position. In other words, that instead of being a quality restricted to the gap between the one who sees and the one who remains confuses within an excess of contemporaneities, this quality actually belongs democratically to anyone.

Agamben's essay reflects an understandable tendency to reject an ontological view on contemporaneity. But if the contemporary is that which 'interpolating time, is capable of transforming and relating to other times' or he who "breaking the vertebrae of its time [by affirming contemporaneity] makes of this fracture a meeting place, or a meeting between times and generations'[15] , in accordance with the aforementioned spatial coevality, this trans-temporal and transcultural establishment of relations cannot fail to present itself as a general condition inadvertently occupied by everyone. This condition of contemporaneity might not be sufficient for its ontological prescription, and yet it does not cease to shape a sociological substratum of radical (but not necessarily new) implications – in what refers to the formation of the contemporary subject and its models of participation. From this perspective, I would say that the issue concerns an agreement between parties, i.e. between the critical position of Agamben's contemporary and the inescapable spatiality of contemporaneity. An agreement from which the criticism found in the former is transversely projected onto the latter. I say this because the question of contemporaneity does not seem to concern its formulation, given that it not new, so much as what is allowed by the condition of being contemporary – on the level of the constitution of personal and of the common.

Once the critical duality of modern temporality [futurism/anachronism] has been refracted in a plurality of differences, this contemporary condition cannot but seek out the critical qualification of the contemporary expressed by Agamben in this 'relationship' to which he also refers. Therefore, it seems essential here to understand the fragility of the relational proposal, not so much on the level of a continuous experience of an 'in-between' but as under the risk of a stagnation in the eclecticism of postmodernism. More important, however, is to (continuously) verify that underlying this relational politics of contemporariness there is a general democratisation of its manufacturing, in other words, a constant production of personal aesthetic universes on the basis of the coevality of the contemporary. That is to say, contemporaneity cannot refer only to a coexistence of differences. It must simultaneously refer to an eminently aesthetic politics or a lit-

eral politics between distinct aesthetics, through which the he who lives contemporaneously can be constituted and represented: not only the possibility of being contemporary, but also fundamentally the capacity to affirm contemporaneities.

This is why such affirmation cannot be reduced to a necessary archaeology of constitutions, of the hybrid origins of modernism. Rather, it should highlight the fleetingly present transformation of a constant hybrid act of becoming. From this perspective, the perpetuation of modernity to our times reveals the way in which its political foundations remain largely the same: not only the search for an autonomy of the subject and the corresponding conditions required for participation, but also the cosmopolitanism for and in which it emerges. Therefore, in spite of the impossibility of any vanguardist position established by the cosmopolitan nature of the contemporary, and in order that the potential to occupy all positions might not in fact result in the occupation of none, the disappearance of vanguardism will perhaps have to be reassessed in accordance with an active inquiry on this relational phenomenon as new. In other words, from the perspective of a qualitative correspondence between this relational factor and the impact that the new had within the modern process. By this critical qualification of relationships it might then be equally possible to find the path to recover, from within a current inability of any vanguard, an actualisation of its inherent collectivism.

1 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde (London; Verso, 1995) chapter 1.

2 Hence the narrative of how 'tradition' came to be understood as negativity or, in contrast, a positive refuge for those who attempted to counter modernization. For once confronted with the dialectic new/anachronic, tradition ceases to refer solely to the passage of knowledge or the perpetuation of a particular culture to a description of what is found outside of time: the traditional as that which, due to technological or social imposition, can be modernized, but that fundamentally does not modernize.

3 Ibid, 14. See also Peter Osborne, "Modernisms and Mediations" em Rediscovering Aesthetics, ed. Francis Halsall, Julia Jansen e Tony O'Connor (Stanford; Stanford University Press, 2009) 165.

4 Hannah Arendt, Lectures on Kant's Political Philosophy (Chicago; Chicago University Press, 1992) ou Lições Sobre a Filosofia Política de Kant (Relume-Dumará; Rio de Janeiro, 1993).

5 Peter Osborne, Modernisms and Mediations, 2009, 166.

6 Ibid, 165.

7 At the European level I'm referring particularly to how, for example, Surrealism extracted from the 'primitive' or 'animist' forms and expressions of other cultures the confirmation of a European psychological ground. At the level of modernism in Latin-America the phenomena of Brazilian anthropophagy begun by Osvaldo de Andrade does not cease to be exemplar of a geopolitization through hybridism. In relation to the former, the references are wide, but I would like to higlight here the works by Michael Taussig. For the latter, see Fernado J. Rosenberg, The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America (Pittsburgh; University of Pittsburgh Press, 2006) or Nestor Garcia Clanclini, Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity (Minneapolis; University of Minnesota Press, 1995).

8 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde, 1995, 16.

9 Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe (New Jersey; Princeton University Press, 2000).

10 The theme of multiple modernities or of the plurality found at the roots of modernity is broad but no less fundamental for the recent discussions on the field of post-coloniality and of anthropology. While writing this I have in mind, among other references, Ranajit Guha, Eduardo Viveiros de Castro, Walter Mignolo or Nestor Garcia Canclini.

11 Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde, 1995, 13.

12 Giorgio Agamben, "What is the contemporary?" in What is an Apparatus? (Stanford; Stanford University Press, 2009).

13 Ibid, 40. Agamben's essay is particularly based on Friedrich "On the Uses and Disadvantages of History for Life" from Untimely Meditations (Cambridge; Cambridge University Press, 1996).

14 Ibid, 47.

15 Ibid, 52-53. The reference to the vertebrae comes from the poem by Osip Mandelstam in The Century (1913) and forms the literary basis used by Agamben in his short on the contemporary.

**Ficha Técnica / Colophon**

Esta publicação acompanha a exposição *Anti-Totem*, um projecto de André Romão e Pedro Neves Marques, com Diogo Evangelista e Eduardo Guerra, que decorreu entre os dias 26 de Setembro e 14 de Novembro de 2010 na galeria Quadrum, em Lisboa.
This publication accompanies the *Anti–Totem* exhibition, a project by André Romão and Pedro Neves Marques, with Diogo Evangelista and Eduardo Guerra, which took place between 26 September and 14 November 2010 at galeria Quadrum in Lisbon.

*Edição / Published by*
Câmara Municipal de Lisboa, Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Divisão de Galerias e Ateliers
*Coordenação e Textos / Coordination and Texts*
André Romão e Pedro Neves Marques
*"Em Torno do Anti-Totem" / "Circling the Anti-Totem"*
Pedro Neves Marques
*Tradução / Translation*
KennisTranslations SA
*Design Gráfico / Graphic Design*
Ana Luísa Bouza
*Fotografia / Photography*
André Romão, Pedro Neves Marques
*Impressão / Printing*
Serisexpresso, Lda
*ISBN*
978-972-8543-17-4
*Depósito Legal / Legal Deposit*
322070/11

*Agradecimentos / Acknowledgements*
Ana Luísa Bouza, António Bolota, Armando Miguel Sheppard Cruz Pinto Duarte, Bruno Marchand, Catarina Rosendo, Diogo Evangelista, Eduardo Guerra, Emília Tavares, Estúdio Mario Novais, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, Atelier Julião Sarmento, Mariana Silva, Museu do Chiado, Museu da Cidade, Nadir Afonso.

**Câmara Municipal de Lisboa / Lisbon City Council**

*Vereadora da Cultura / Councillor for Culture*
Catarina Vaz Pinto
*Direcção Municipal da Cultura / Director of Culture*
Francisco Motta Veiga
*Departamento de Património Cultural / Cultural Heritage*
Jorge Ramos de Carvalho
*Divisão de Galerias e Ateliers / Gallerys and Studios*
João Mourão

**Galeria Quadrum / Quadrum Gallery**
**1.º Ciclo de Exposições / first exhibition cycle**

*Programação / Scheduling*
João Mourão
*Exposição / Exhibition*
ANTI-TOTEM
Um projecto de / a project by
André Romão / Pedro Neves Marques
com / with
Diogo Evangelista / Eduardo Guerra
+
Adriano Sousa Lopes
Christiano Cruz
Diogo Macedo
Jorge Barradas
Leopoldo de Almeida
Estúdio Mario Novais
Nadir Afonso
*Produção / Production*
Maria da Luz Martins
*Secretariado / Assistent*
Anabela Nascimento
*Serviço Educativo / Educational Service*
Anabela Caetano
Teresa Gouveia
José Narciso
*Divulgação / Promotion*
Susana Lopes
João Gerardo
DPDC
*Impressão de Materiais de Divulgação / Promotion Printings*
DIM
*Pré-Montagem / CML Set up Team*
Domingos Cunha
João Cunha
*Vigilância / Attendants*
Amélia Sousa
*Iluminação / Light Design*
DCIEM

galeriaquadrum

Câmara Municipal lisboa